



Fachtagungsreader

<i>Christiane Mangold und Tilmann Ziemke</i> Vorwort zur Fachtagung	3	Alexander Tairov Das entfesselte Theater	14
Ole Hruschka Raumkonzepte im zeitgenössischem Theater und in der Theaterpädagogik	4	Hans-Thies Lehmann Zeit-Räume	16
Raumwahrnehmung	7	Marcelo Diaz Die Kunst der Regie	17
Erika Fischer-Lichte Ästhetik des Performativen	8	Positionen zeitgenössischer Bühnenbildner*innen	20
Birgit Wiens Intermediale Szenographie - Vorwort	9	Dorothea Hilliger Raum und Bühne in der theaterpädagogischen Inszenierung	23
Silke Koneffke Theater.Raum	11	Tilmann Ziemke Bühnenbildmodule	25
Hans-Thies Lehmann Site Specific theatre	12	Quellenangaben zur Literatur	27
Birgit Wiens Die intermediale Bühne	13	Quellenangabe Fotos	28

DIE ELTERN, DIE DIE SCHULAUFFÜHRUNG VORZEITIG VERLASSEN HATTEI
VERPASSTEN DEN TOLLEN EFFEKT MIT TÜCHERN ALS WELLEN.



Christiane Mangold und Tilmann Ziemke

Vorwort zur Fachtagung

Liebe Fachtagungsteilnehmerinnen
und Fachtagungsteilnehmer,

ein alter Witz: Zwei Abonnenten im Theater, der Vorhang öffnet sich, sagt der eine zum anderen: „Oh, Säulen – schon scheiße!“ Der Witz sagt uns einiges über Theaterbesucher*innen, aber er macht auch deutlich: Das erste, was die Zuschauer im Theater sehen, ist das Bühnenbild. Es versetzt sie in eine bestimmte Atmosphäre, weckt Erwartungen, verspricht etwas. Es hat Bedeutung.

Theater kann überall gespielt werden – in Staats- und Stadttheatern, in kleinen Privattheatern oder der Schulaula, in Fabriken, Wirtshäusern, Zirkuszelten oder an öffentlichen Plätzen wie in der U-Bahn, im Kaufhaus oder auf dem Bahnhof. Egal, wo Theater stattfindet, immer spielt der Raum, in dem gespielt wird, eine große Rolle. Sei er selbst gestaltet oder gegeben wie im Site specific theatre.

Mit dem Thema „Raum“ beschäftigt sich das Schultheater der Länder zum vierten Mal. Nach 1994 in Frankfurt (Spielräume), 1997 in Dresden (Theater auf der Straße) und 2009 in Hamburg (spiel:platz = stadt:raum – Theater im öffentlichen Raum) heißt es in diesem Jahr in Halle: Raum.Bühne. Während es in Frankfurt, Dresden und Hamburg vor allem darum ging, die Schulbühne zu verlassen und freie Spielorte zu entdecken, wendet sich der Blick 2019 wieder verstärkt dem Innenraum Bühne zu: Es soll schwerpunktmäßig um den gestalteten Bühnenraum oder besondere Raumkonzeptionen gehen, wobei das Spiel im öffentlichen Raum nicht gänzlich ausgeschlossen ist.

In den 60er und 70er Jahren prägten aufwendig gemalte Kulissen und realistische Bühnenbilder mit ganzen Wohnzeileinrichtungen – gerne kamen auch immer wieder ausrangierte Sofas zum Einsatz – die Schultheaterbühne. Inzwischen ist die Abwendung von der Illusionsbühne längst im Schultheater angekommen, mit der Tendenz im leeren Raum zu spielen. Eine Entscheidung, die konzeptionell begründet sein mag,

aber auch häufig der Not geschuldet ist, dass das Schultheater mit geringen Mitteln auskommen muss und dass oft die Zeit fehlt, um auch noch den Bühnenraum gestalterisch in die Konzeption miteinzubeziehen.

Die Fachtagung will Anregungen geben und ermutigen, den Bühnenraum als eigenständiges Gestaltungselement einer Inszenierung zu begreifen, um dem Spiel damit zusätzliche Impulse zu ermöglichen.

Die Vorträge am Vormittag der Fachtagung beschäftigen sich schwerpunktmäßig mit gegensätzlichen Polen in der Auseinandersetzung mit Bühnenraum und öffentlichem Raum, professionellem Theater und Theater im schulischen Kontext.

Der Vortrag „Raum bereiten: Szenographie im Theater“ von PD Dr. Birgit Wiens (Ludwig-Maximilians-Universität München) gibt einen Einblick in die zeitgenössische Szenographie des Profitheaters, die sich zunehmend als autonome Kunstform versteht und damit bereits in der Stückentwicklung zum entscheidenden Mitspieler wird.

Der zweite Vortrag aus dem schulischen Kontext berichtet von einem Theaterprojekt im öffentlichen Raum. Drei Hamburger Kolleg*innen zeigen mit dem fächerübergreifenden Performance-Projekt „Als sie nicht mehr deutsch sein durften“, wie sich Mittelstufenschüler*innen gemeinsam mit Historiker*innen, Performance-Künstler*innen und Mitgliedern der jüdischen Gemeinde auf Spurensuche begeben haben. Sie rekonstruierten aus dieser Recherche wichtige Orte jüdischen Lebens in einem Hamburger Stadtteil.

In den acht Workshops werden die vielfältigen Aspekte des Themas „Raum – Bühne – Szenographie“ aufgegriffen und praktisch erforscht. Es geht um das Entwickeln von Bühnen(bildern), um Gestaltung mit Licht und Projektionen, um Objekttheater, Rauminstallationen und Theater im öffentlichen Raum.

Wir wünschen Ihnen viele Anregungen für Ihre Theaterarbeit in der Schule!

Christiane Mangold und Tilmann Ziemke



Ole Hruschka

Raumkonzepte im zeitgenössischen Theater und in der Theaterpädagogik –

Anregungen für die Diskussion beim Schultheater der Länder in Halle

Landläufig verbindet man mit Theater noch immer einen klassischen Theatersaal mit einer zentralperspektivisch angeordneten Bühnensituation, bei der die erhöhte Spielfläche – durch eine Rampe, das Bühnenportal und einen Vorhang getrennt – frontal zum Publikum verläuft. Die so genannte Guckkastenbühne, die das europäische Theater seit dem 18. Jahrhundert geprägt und dominiert hat, kommt einer kontemplativen Kunstbetrachtung entgegen. Daneben gibt es jedoch noch viele weitere Bühnenformen, die andere, weniger asymmetrische Spieler-Zuschauer-Konstellationen ermöglichen.

Theater im 21. Jahrhundert zeichnet sich aus durch die Nutzung der unterschiedlichsten Bühnen- und Aktionsräume. Auch im aktuellen Fachdiskurs der Spiel- und Theaterpädagogik werden die besonderen „Bildungspotenziale aufgeführter Räume“ besonders hervorgehoben (Westphal 2012, 10). Demnach entwickeln sich Bildungs- und Lernprozesse nicht losgelöst von ihrem jeweiligen räumlich-materiellen Setting. Prinzipiell geht man davon aus, dass kreative und pädagogische Prozesse aus dem Zusammenspiel mit der Umgebung entscheidende Impulse erhalten: Raumgestaltung gilt manchem – etwa mit Blick auf die Architektur und Ausstattung von Schulen – sogar als eine Art „dritter Pädagoge“. [vgl. Reinhard Kahls www.archiv-der-zukunft.de]

In den letzten Jahren haben eine Reihe von Theaterproduktionen auf sich aufmerksam gemacht, die bewusst mit der Theatralität des Schulbetriebs spielen und dabei von den jeweils vorgefundenen architektonischen Bedingungen ausgehen. Schauplatz ist hier jedoch weder die klassische Schul-Aula noch das Klassenzimmer, vielmehr wird die ganze Schule zum Kunstort.

Solche innovativen Beispiele verstehen sich oft als ortsspezifisches Theater, das sich aus der inhaltlichen Auseinandersetzung mit dem Ort und der Institution Schule entwickelt, an dem es stattfindet (site specific theatre). Nicht selten handelt es sich dabei um einen Parcours bzw. um eine Stationendramaturgie – um ein Theater also, das Akteure und Zuschauer in besonderer Weise konfrontiert, einbezieht oder in Bewegung setzt: Nur durch wenige Eingriffe werden inmitten der Schule theatrale Inseln der Aufmerksamkeit geschaffen; der vertraute Alltagsort verwandelt sich in der Aufführungssituation zu einem „intimen Interaktionsraum“, der „die Wahrnehmung und das Erleben einer körperlichen Gegenwart der Interaktionspartner [steigert]“ (Wartemann 2005, 104).

Der Sozialraum Schule trägt dazu bei, die theatral bearbeiteten Themenstellungen, z.B. Träume, Ängste oder Zukunftsvisionen der Spieler, zu beglaubigen. Geschärft wird so das Bewusstsein für die Haltungen und Hierarchien, die im System Schule eng mit den vorherrschenden Raumordnungen korrespondieren. Alltagsroutinen, eingespielte soziale Choreografien, Regeln und Rollen innerhalb der Bildungseinrichtung werden im Zuge der Theaterarbeit hinterfragt.

Drei grundlegende Aspekte sind für die Diskussion von Raumkonzepten im Schultheater besonders hervorzuheben:

Erstens: „Theater ist Raumkunst“ (so der Begründer der Theaterwissenschaft Max Herrmann). Und das heißt: Die Entscheidung für einen Spielort, an dem der Proben- bzw. der Aufführungsprozess stattfinden soll, hat bei der Theaterarbeit weitreichende Konsequenzen. Vor allem gilt es sich immer wieder bewusst zu machen, in welcher Weise das räumliche Setting die Zuschauer konfrontiert, einbezieht oder in Bewe-

gung setzt. Theaterarbeit mit ‚Laien‘ kann von der Experimentier- und Laborsituation eines geschützten Raums profitieren, aber auch Alltagsräume, urbane Architekturen oder ländliche Gegenden eröffnen besondere Möglichkeiten, Erfahrungen mit dem Medium Theater zu machen. Räume prägen die jeweilige Theaterform und deren Wirkung. Während wir sie im Alltag häufig einfach als ‚gegeben‘ erfahren, sollten sie als Ausgangs- und Bezugspunkt des Theatermachens besondere Beachtung finden. Ausgehend von ihren räumlichen Bedingungen sind die theatralen Vorgänge und Situationen während der Proben zu bedenken und zu bearbeiten (Produktion); schließlich bestimmen diese auch die Kommunikationssituation zwischen Zuschauern und Akteuren in der späteren Aufführung (Rezeption).

Zweitens [Historische Entwicklung]: Die hier nur kurz angedeutete Entgrenzung des Theaterraums geht auf eine variantenreiche theatergeschichtliche Entwicklung zurück. Die Eroberung alternativer Spielstätten durch Amateurtheater oder Gruppen aus der Freien Szene seit den späten 1960er Jahren hat das Theatermachen belebt und bereichert: vom Theater in Werkräumen, Studios oder Fabriken über Straßen-, Landschafts- oder Freilichttheater bis hin zu den gegenwärtigen Versuchen, die räumliche Gebundenheit von Theater durch die Einbeziehung neuer medialer Räume und Apparate zu überschreiten. Theaterleute sind immer wieder fasziniert von der Idee, die Grenzen zwischen Kunst und Leben aufzulösen und unternehmen die verschiedensten Versuche, ein gleichberechtigtes Verhältnis zwischen Publikum und Akteuren herzustellen.

Der experimentelle Umgang mit Bühnenräumen lässt sich zurückverfolgen bis zu den europäischen Theaterreformbewegungen im frühen 20. Jahrhundert, die Theater als „Gemeinschaftsraum“ konzipierten und „statt des Guckkastentheaters mit seiner Konfrontation von Bühne und Publikum das Arena- und Rundtheater“ forderten (Brauneck 1995, 64). Die Wiederentdeckung und Neuerprobung tradierter Bühnenformen der Antike, des Mittelalters oder des elisabethanischen Zeitalters hat ebenfalls zur Pluralisierung theatraler Räume beigetragen. Und nicht zuletzt wird Theater als Raumkunst immer wieder auch durch Autorinnen und Autoren herausgefordert, die

in ihren Texten Szenerien zwischen Realismus und Abstraktion entwerfen.

Drittens [Medialität des Theaters]: Neue Raumkonzepte wollen das Publikum auf ungewohnte Weise ‚adressieren‘. In diesem Sinne reicht der Raum des Theaters, wie der Theaterwissenschaftler Jens Roselt sehr grundsätzlich festgestellt hat, über den engen Bereich der Bühne hinaus: Er „umfasst das Publikum und die Spieler. Der Raum organisiert grundlegend das Verhältnis von Akteuren und Zuschauern, macht sie gar erst zu solchen, indem er ihnen einen Ort zuweist und sie zueinander in Beziehung setzt. Der Raum organisiert die Blicke, macht sichtbar oder verstellt die Perspektive“ (Roselt 2012, 35). Räume haben demnach einen ambivalenten Charakter: Einerseits geben sie bestimmte Blickachsen und Perspektiven vor, verfügen also in gewisser Hinsicht über Akteure und Publikum. Andererseits entsteht der Raum des Theaters erst durch die Wahrnehmung und Nutzung der in ihm handelnden, beweglichen Subjekte.

Verwendete Literatur

- Brauneck, Manfred, (1995) Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Reinbek bei Hamburg
- Hilliger, Dorothea (2006) Raumerfahrung und Gestaltung von Bühnenräumen. In: (dies.) Theaterpädagogische Inszenierung. Beispiele – Reflexionen – Analysen. Milow, S. 151-180
- Matzke, Annemarie (2011) Die Stadt als Bühne – ein Baustein zu Theater im öffentlichen Raum. In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.) Theater probieren, Politik entdecken. Themen- und Materialienbände. Bonn, S. 187-202
- Kahl, Reinhard (2004) Treibhäuser der Zukunft. Wie in Deutschland Schulen gelingen. DVD 2, Hamburg. Siehe online unter: www.archiv-der-zukunft.de
- Roselt, Jens (2012) Im toten Winkel: ‚Sehsüchte‘ im Theater. In: Westphal, Kristin (Hg.) Räume der Unterbrechung. Theater, Performance, Pädagogik. Oberhausen, S. 33-45
- Wartemann, Gesche (2005) Interaktionsraum Kindertheater. In: Roesner, David; Wortmann, Volker, dies. (Hg.) Szenische Orte, mediale Räume. Hildesheim, S. 89-107
- Westphal, Kristin (Hg.) (2012) Räume der Unterbrechung. Theater, Performance, Pädagogik. Oberhausen
- Ziemke, Tilman; Lipsius, Stefan (2015) Bühne und Beleuchtung. Bühne, Bühnenbau und Bühnenlicht im Schul- und Amateurtheater. Weinheim

Raumwahrnehmung – ein subjektiver Prozess

Raummythos aus unterschiedlicher Sicht

Für eine differenzierte Gesellschaft mit ihren vielfältigen Interessenlagen haben ein und dieselben Orte, Räume oder Landschaften ganz unterschiedliche Bedeutungen und Wertigkeiten. Wie ihre Potenziale genutzt werden, hängt in starkem Maße davon ab, wie einzelne gesellschaftliche Gruppen einen Raum wahrnehmen und von welchem Interesse sie sich leiten lassen. Treten am gleichen Ort Gruppen mit unterschiedlichen Wahrnehmungen auf, mit jeweils eigenen Bedeutungszuweisungen und eventuell widerstreitenden Interessen, so entstehen Konflikte. Der Raum wird zum Gegenstand von Auseinandersetzungen und damit im Kopf quasi, in denen die Frage geklärt wird, wessen Interessen die Oberhand behalten. Es sind also nicht Raum und Natur, die das Handeln der Menschen determinieren. In erster Linie entscheiden die Akteure einer Gesellschaft selbst über die Nutzung natürlicher Möglichkeiten. [...]

Die Ergebnisse der modernen Wahrnehmungsforschung zeigen, dass jedes Individuum seine Umwelt subjektiv wahrnimmt und daraus spezifische Vorstellungsbilder entwickelt. Für den einen ist die Wüstenlandschaft ein heiliger Ort, für den anderen eine Uranlagerstätte. Diese Bilder der persönlich wahrgenommenen und damit im Kopf quasi transformierten Umwelt werden auch als „kognitive Karten“ oder „mental maps“ bezeichnet. Mit „Stimulus/Reiz“ bezeichnet man dabei die Informationen, die der Wahrnehmende über einen bestimmten Raum, die „potenzielle Umwelt“, aufnimmt. Nur geschieht dies Aufnahme nicht objektiv, sondern stark persönlich gefiltert. Hierbei spielen u.a. auch Alter, Bildungsniveau und die Gruppen- bzw. Schichtzugehörigkeit des Wahrnehmenden eine wichtige Rolle. So entsteht schließlich bei ihm eine „rezipierte Umwelt“, die letzten Endes zu einer „eigenen Welt im Kopf“ führt.



Erika Fischer-Lichte

Performative Räume

[...] Theaterräume, ganz gleich ob fest installiert oder lediglich provisorisch errichtet, sind in diesem Sinne immer performative Räume. (...) Ob die Zuschauer kreisförmig um das für die Akteure vorgesehene Raumsegment platziert werden, sodass sie es nahezu umschließen, ob sie eine rechteckige oder quadratische Bühne von drei Seiten umstehen oder sich um sie herumbewegen oder ob sie der Bühne frontal gegenüber sitzen, durch eine Rampe voneinander getrennt, jeweils ist das Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern anders konzipiert. [...]

Der performative Raum eröffnet Möglichkeiten, ohne die Art ihrer Nutzung und Realisierung festzulegen. [...]

Die historischen Avantgardebewegungen trugen dieser Einsicht insofern Rechnung, als sie radikal mit der Vorherrschaft eines bestimmten Modells, in diesem Fall der Guckkastenbühne mit Rampe und verdunkeltem Zuschauerraum, brachen. Stattdessen experimentierten sie mit unterschiedlichen Arten von Theaterräumen, die das Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern, Bewegung und Wahrnehmung jeweils anders organisierten und strukturierten. Zum einen griffen sie auf unterschiedliche historische Modelle zurück wie die Orchestra-Bühne, die mittelalterliche Marktplatz-Bühne oder den Hanamichi des Kabuki-Theaters. [...]

Zum anderen schufen Theaterreformer und Avantgardisten Aufführungen in Räumen und an Orten, die eine thematische Beziehung zum jeweils aufgeführten Stück aufwiesen – sozusagen an den »Originalschauplätzen«. So ließ Reinhardt den Sommernachtsraum in einem Föhrenwald in Berlin-Nikolassee (1910) spielen, das Große Salzburger Welttheater in der Salzburger Kollegienkirche (1922), den Kaufmann von Venedig auf dem Campo San Trovaso in Venedig (1934). Nikolaj Evreinov brachte das Massenspektakel Die Erstürmung des Winterpalais auf dem Platz vor dem Winterpalais sowie an den Fens-

tern des Winterpalais (Petrograd 1920) zur Aufführung, und Sergej Eisenstein wählte als Aufführungsort für die Inszenierung von Tretjakovs Gasmasken (1923) eine Moskauer Gasfabrik. Jeder dieser Räume hielt spezifische Möglichkeiten für die Aushandlung der Beziehungen zwischen Akteuren und Zuschauern bereit, für Bewegung und Wahrnehmung. Zugleich waren sie so beschaffen, dass sie die Generierung ganz neuer Möglichkeiten erlaubten. [...]

In den sechziger Jahren setzte erneut – und nun sehr viel massiver und radikaler – ein Exodus aus den Theatergebäuden ein. Neue Spiel-Räume wurden in ehemaligen Fabriken, Schlachthäusern, Bunkern, Straßenbahndepots und Markthallen aufgesucht, in Einkaufszentren, Messehallen und Sportstadien, auf Straßen und Plätzen, in B-Ebenen der U-Bahn und öffentlichen Parks, in Bierzelten, auf Mülldeponien, in Autowerkstätten, Ruinen, auf Friedhöfen. Überwiegend wurden Räume gewählt, die nicht als Aufführungsräume konzipiert, gebaut und gestaltet waren, die völlig anderen Nutzungszwecken dienten oder gedient hatten und kaum klare Vorgaben für das Verhältnis von Akteuren und Zuschauern implizierten. [...]

Dabei treten vor allem drei Verfahren hervor, mit denen die Performativität des Raumes intensiviert wird:

1) Verwendung eines (fast) leeren Raumes bzw. eines Raumes mit variablem Arrangement, der beliebige Bewegungen von Akteuren und Zuschauern zulässt;

2) Schaffung spezifischer räumlicher Arrangements, welche bisher unbekannte oder nicht genutzte Möglichkeiten zur Aushandlung der Beziehungen zwischen Akteuren und Zuschauern, von Bewegungen und Wahrnehmung eröffnen, und 3) Verwendung vorgegebener und sonst anderweitig genutzter Räume, deren spezifische Möglichkeiten erforscht und erprobt werden.

[...]

Birgit Wiens

Intermediale Szenographie

Vorwort

An der Wende zum 21. Jahrhundert kamen vermehrt Projekte auf, die die Frage nach den Räumen des Theaters, als formales Problem, dringlich und in einer dem Theater, wie man es bisher gewohnt war, geradezu gegenläufigen Weise zum Thema machten. Seither experimentieren Szenographen, Regisseure sowie Performance- und Medienkünstler in irritierender, mithin fast waghalsiger Weise mit Räumen. Projekte von Penelope Wehrli beispielsweise setzen nicht nur Akteure, sondern auch ihr Publikum in Bewegung – mit der Aufforderung, sich in den dynamisch-komplexen Verschachtelungen und Verschaltungen verschiedener theatraler, realer und virtueller Räume zurechtzufinden und neu eröffnete Kommunikationsmöglichkeiten und Wahrnehmungsweisen zu erkunden. Bert Neumann überforderte in Raumkonstellationen wie seiner »Wohnbühne« oder »Neustadt« alle Anwesenden durch die Unübersichtlichkeit der Raummodule und Container – ein Effekt, der zudem durch die Projektion von Live-Videos potenziert wurde, die Einsichten gaben in Räume, die dem direkten Blick verstellt waren, oder aber »Fenster« öffneten in ein schwer zu lokalisierendes »Außen«. Christopher Kondak unternahm, unter anderem, das Experiment, sein Publikum spielerisch online und »in Echtzeit« in die unüberschaubaren

und sich eigentlich jeder Darstellbarkeit entziehenden Kommunikationsflüsse des globalen Börsenhandels einzuschalten. Und bei Stefan Kaegi, in einem umgebauten Lkw, gerieten nicht nur die Akteure und Zuschauer, sondern auch der Ort des Theaters selbst in Bewegung – als ein mobiles Theatron, von dem aus die Verkehrsadern, Knotenpunkte und Transiträume mit gleichsam »reisendem Blick« erkundet wurden. Mit diesen Projekten wurden nicht nur die Rollen der Akteure und des Publikums befragt und versuchsweise neu definiert. Radikal befragt, entgrenzt und in seinen gewohnten Ordnungen destabilisiert wurde vor allem auch der Raum, der neben Akteuren und Zuschauern traditionell als dritte Grundkonstituente von Theater gilt. Mit diesen Merkmalen zeichnet sich seit der Jahrtausendwende ein ganzes Spektrum künstlerischer Vorgehensweisen ab, die – offenbar unter dem Eindruck des gegenwärtigen medialen Wandels, der Vernetzung und der in vielen Bereichen spürbaren Globalisierung – die Frage nach dem »Raum« in neuer Weise stellen. Mit künstlerischen Mitteln erforschen sie seine sich verändernden Erscheinungsformen und reflektieren ihn, unter verschiedenen Problemstellungen, als ästhetisches und auch als soziales, politisches und kommunikatives Phänomen.



Silke Koneffke

Theater.Raum

20er Jahre. Ergebnisse

[...] Die Dynamik ergriff dabei materielle wie immaterielle Sphären: Materielle Dynamik erfasst beispielsweise den Zuschauerraum, in dem jahrhundertlang bestenfalls die Klappsitze beweglich waren, und der nun in die Lage versetzt werden sollte, während der Aufführung seine Beziehung zum Spielgeschehen zu verändern, ebenso wie Ausstattung durch wandelbare Bühnengerüste. Die immaterielle Dynamik wurde durch die fließende Suggestivität des Lichts hervorgebracht, das länger schon als Ausdrucksmittel eingesetzt wurde und nun durch die Konfrontation der Künste und des Theaters mit dem neuartigen Massenmedium Film ungeahnte Möglichkeiten dazu eroberte. Im Grunde leistete von nun an der Film die angestrebte Dynamisierung des Bildes. So war das Theater gezwungen, sich auf seine räumlichen Ausdrucksmöglichkeiten zu besinnen und daraus resultierte konsequent die Einschätzung gegenwartsoffener Künstler, dass die bildhafte Rezeption im Guckkasten-Theater, gar das Bühnenbild oder auch die flache Reliefbühne überholt seien. Das konventionelle, traditionelle Theater hingegen empfand das Kino bald als bedrohliche Konkurrenz. Aber die Integration von Projektion und Filmsequenzen ermöglichte auch die Dynamisierung der Szenographie [...] – denn Licht »fließt«, Film auch. Darüber hinaus waren Projektionen und Filmpassagen nun zusätzliche Zeichenträger der Inszenierungen [...] sie verfügen über eine suggestive, immaterielle Überzeugungskraft, die besonders gerne von den politisch engagierten Theaterleuten eingesetzt wurde. Hier bot sich die Chance, Teile »authentischer« Realität in die Vorstellung einzumengen. [...]

Diese dynamischen Raumentwürfe arbeiteten als Ganzes mit den Aufführungen mit. Als Spiegel gesellschaftlicher Strukturen ähnelten sie eher einem Weltenrad, die statischen Konzepte pflegten die »demokratische«, wenig differenzierende Amphitheater-Gestalt. Ziel war die Vision einer kollektiven Gesellschaft, einer engen sozialen Verflochtenheit bis hin zu einer Art kreativen Kommunismus zu realisieren. Diese Ansätze reichten von der Bildung demokratischer Produktionsteams – wie sie die Arbeit am Bauhaus prägte – über künstlerische Bewegungen und Ismen, die teilweise, ähnlich politischen Parteien, Reformkonzepte vertraten, bis hin zu Projekten, die sich unverhohlen als Instrumente zur Errichtung einer besseren Gesellschaft betrachteten. (vgl. Piscator/Meyerhold)

[...] Es stand angesichts der unübersehbar wachsenden Relevanz der Technik für das alltägliche Leben spätestens seit dem Krieg an, das Verhältnis des Menschen zur Maschine als Abbild seiner selbst zu definieren. [...]

Das Resultat solcher Bemühungen war eine technoide, auf sein Funktionieren fixierte Betrachtung des Menschen und gleichzeitige Humanisierung der Maschine als Protagonist.

Bei diesen theatralen Experimenten zeigte sich dann die ganze Doppelbödigkeit einer technikzentrierten Sicht: Der Mensch, der durch die Darbietung technischer Funktionen oder die rationalistische, elementare Betrachtungsweise seines Körpers befähigt werden sollte, mit der im Grunde verwandten Maschine vertraulich umzugehen, sie zu beherrschen, wurde mit ihrer Hilfe beherrschbar, körperlich, psychisch, physiologisch penetrierbar wie nie zuvor.

Hans-Thies Lehmann

Site Specific Theatre

Site Specific Theatre bedeutet, dass der „Site“ selbst in eine neue Beleuchtung rückt.

Wenn eine Fabrikhalle, ein Elektrizitätswerk, ein Schrottplatz bespielt wird, so fällt ein neuer „ästhetischer“ Blick darauf. Der Raum präsentiert sich. Er wird, ohne auf eine bestimmte Signifikanz festgelegt zu sein, Mitspieler. Er ist nicht verkleidet, sondern sichtbar gemacht. Mitspieler sind in solch einer Situation auch die Zuschauer. Was durch das Site Specific Theatre in Szene gesetzt wird, ist nämlich auch eine Ebene der

Gemeinsamkeit von Spielern und Zuschauern. Alle zugleich sind Gäste des Ortes, sie alle sind Fremdlinge in der Welt einer Fabrik, eines Elektrowerks, einer Montagehalle. Sie erleben die gleiche nicht alltägliche Erfahrung eines Riesenraumes, unwohnliche Feuchtigkeit, vielleicht Verfall oder Verkommenheit, in der man die Spuren der Produktion und Geschichte spürt. In dieser gemeinsamen Raumsituation schlägt sich wiederum das Motiv nieder, Theater als geteilte Zeit, als gemeinsame Erfahrung zu denken.



Birgit Wiens

Die intermediale Bühne

Eine Bühne neuen Typs?

Im einleitenden Kapitel wurde die Frage gestellt, ob bzw. inwiefern die intermediale Bühne zu beschreiben wäre als »Bühne neuen Typs«. Ausgegangen wurde dabei von einer Grundthese der Intermedialitätsforschung, die besagt, dass das Theater die Kapazität hat (und historisch immer schon dazu tendiert hat), unterschiedliche Gestaltungsmittel, Kulturtechniken, Technologien und andere Medien in sich aufzunehmen und /oder zu thematisieren; ausgegangen wurde zudem von der These, dass der Bühne – in Bezug auf Medienreflexion bzw. der künstlerischen Auseinandersetzung mit anderen Medien – heute potentiell die Bedeutung eines „zentralen ästhetischen Experimentierfelds“ zukommt. Wie mit den in der vorliegenden Studie besprochenen Beispielen deutlich wurde, tritt die intermediale Bühne als eine Bühne auf, die sich im Theatergebäude oder auch, mobil und flexibel, im öffentlichen Raum verortet. Dabei tritt Intermedialität, im Rahmen von Live-Ereignissen (Aufführungen), ästhetisch im Spannungsfeld zwischen Akteuren und Zuschauern hervor, die durch die Szenographie, im jeweiligen Ablauf, zueinander konfiguriert werden (Szenographie als »Raum-Partitur«, »Raum-Script« bzw. »Matrix«). Szenographie (im

Unterschied zum Bühnenbild) ist somit nicht gleichzusetzen mit Ausstattung oder Dekor (und definiert sich auch nicht als Bildkunst), sondern fungiert als raumbildendes Instrument, dessen Mittel kompositorischen Prinzipien und gestalterischen Optionen variabel und vielfältig sind. Eine so verstandene Szenographie experimentiert mit einer ganzen Bandbreite von Bühnenformen und raumbildenden Verfahren und bezieht, wie die Beispiele gezeigt haben, dabei potentiell alle rezenten, heute zur Verfügung stehenden Medien und Kommunikationsmittel (TV, Film, Telekommunikation, Internet etc.) mit ein. In diesem Sinne kann die intermediale Bühne in der Tat als »Bühne neuen Typs« interpretiert werden. Intermediale Bühnen fungieren als Ereignisorte von Intermedialität, d.h. als Konvergenzpunkte von simultanen, heterogenen (materiellen performativen, virtuellen und auch telematisch vernetzten) Raumphänomen. Indem sie die Heterogenität dieser Räume ästhetisch hervorreiben oder sie gar, wie z.B. in Christopher Kondeks Produktion „Hier ist der Apparat“, thematisch behandeln, führen sie mit Mitteln der Kunst – implizit oder auch explizit – einen Diskurs über Räume.

[...]

Alexander Tairov

Das entfesselte Theater

[...] Der Schauspieler offenbart seine Kunst durch den Körper. Die Bühne muss folglich so beschaffen sein, dass sie den Körper des Schauspielers in Bezug auf die Formen, die er anzunehmen hat, unterstützt, sie muss dem Rhythmus seiner Bewegungen und Gebärden angepasst sein.

Daraus folgt, dass die Hauptaufmerksamkeit bei der Ausgestaltung der Bühne sich in jeder Inszenierung auf den Bühnenboden zu richten hat, auf die sogenannten »Bretter«, denn auf ihnen hat der Schauspieler sich zu bewegen und seine schöpferischen Absichten in sichtbarer Form zu verwirklichen. Der bildende Künstler hat sich deshalb, wenn er für die Bühne arbeitet, auf den Bühnenboden zu konzentrieren; das ihn so sehr anziehende Hintergrundpanorama kommt erst in zweiter Linie in Betracht.

Bis jetzt pflegte der bildende Künstler den Bühnenboden vollkommen zu vernachlässigen und sich mit dem ganzen Reichtum seiner Phantasie dem Hintergrunde und den Kulissen zuzuwenden, die er so sorgsam und prunkvoll ausgestaltete, dass man annehmen konnte, die Bühne sei nicht für Schauspieler, sondern für Wundervögel bestimmt gewesen, die in den Lüften ihr Wesen trieben. [...]

Wie muss der Bühnenboden aber gestaltet sein? Welche Prinzipien liegen seiner Ausgestaltung zugrunde? Zunächst muss eine gebrochene Ebene dargestellt werden. Der Boden darf keine gleichmäßige Fläche bilden, sondern muss, im Zusammenhang mit den Aufgaben der einzustudierenden Aufführungen, in mehrere horizontale oder schiefe Flächen zerschla-

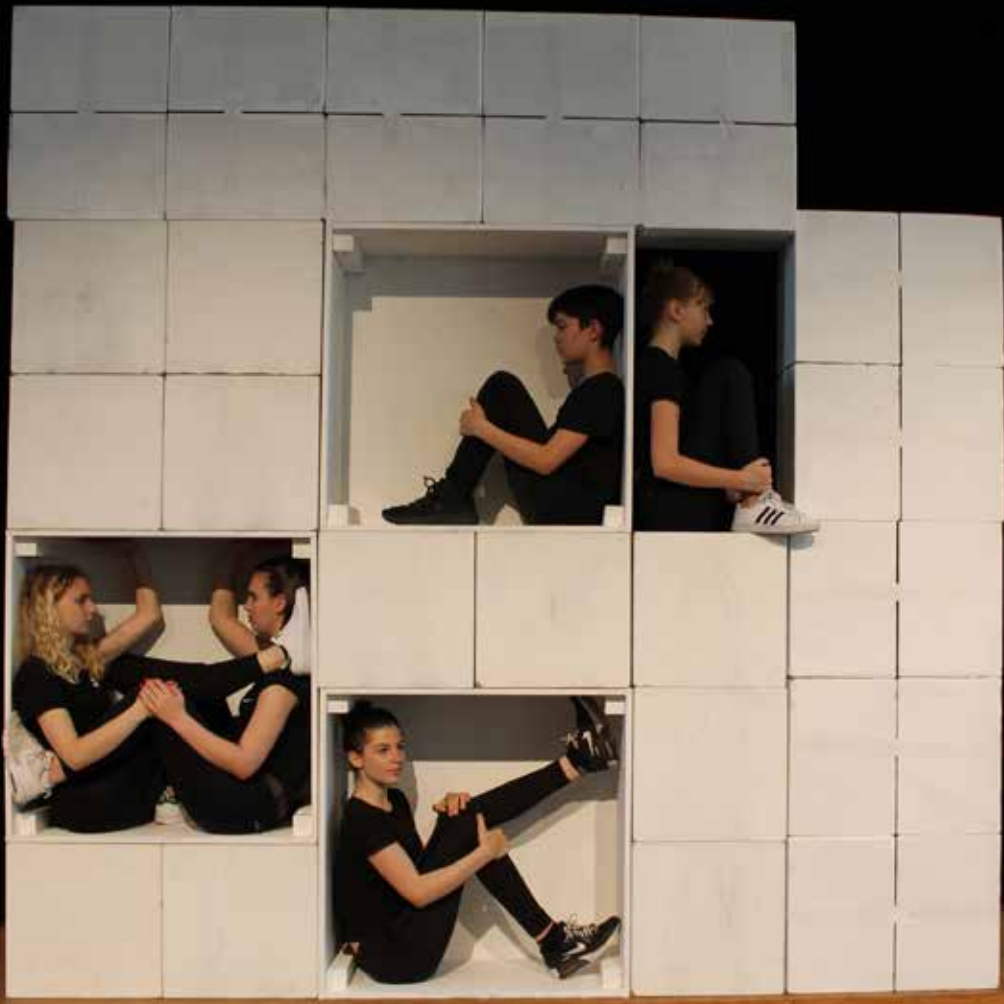
gen werden. Denn ein ebener Boden ist offenkundig ausdruckslos: Er gestaltet keine Gliederung der Aufführung, er gibt dem Schauspieler nicht die Möglichkeit, seine Bewegungen zur vollen Entwicklung zu bringen und sein ganzes Material auszunutzen. [...]

Das naturalistische Theater hatte eine derartige Ausgestaltung des Bühnenbodens nicht nötig, denn im gewöhnlichen Leben wandeln alle Menschen sitzsaft auf ebenem Boden. Und wenn jemand auf Stühle und Tische springen wollte, würde man ihn ins Irrenhaus sperren.

Die Stiltbühne hat zwar zuweilen den gebrochenen Bühnenboden benutzt, es geschah aber zufällig und mehr aus dekorativen denn aus schauspielerischen Erwägungen, ohne daß die sich daraus ergebenden Möglichkeiten wirklich genutzt worden wären; denn das gehörte seinem Wesen nach nicht zu den grundlegenden Aufgaben der dekorativen Komposition des bildenden Künstlers. [...]

Diese Konstruktionen rufen natürlich keinerlei lebenswahre Illusionen hervor, dafür sind es aber in Wahrheit freie und schöpferische Formen, die keine anderen Gesetze anerkennen, als die der inneren aus der rhythmischen Handlungsstruktur der Inszenierung geborenen Harmonie.

Vom Standpunkt der Lebenswahrheit aus können diese Konstruktionen als fiktiv erscheinen. In Wirklichkeit sind sie aber real. Sie sind real vom Standpunkt der Theaterkunst aus, denn sie bieten dem Schauspieler eine reale Aktionsbasis und stehen in schönem Einklang mit der Realität seines Materials.



Hans-Thies Lehmann

Zeit-Räume

[...] Bei Pina Bausch ist der Raum eigenständiger Mitspieler der Tänzer, der ihre Tanzzeit zu markieren scheint, indem er die körperlichen Abläufe kommentiert: im „Café Müller“ zeugen die zum Environment werdenden umgeworfenen Stühle von den eben stattgefundenen heftigen und leidenschaftlichen Bewegungen. Tanz und Raum stellen eine zusammenhängende Dynamik dar. Das Feld von tausenden von „Nelken“ in der gleichnamigen Arbeit wird im Laufe der Zeit zertrampelt, obgleich die Tänzer zu Beginn noch sorgsam vermeiden, die Blumen niederzutreten. Der Raum fungiert auf diese Weise chronometrisch. Zugleich wird er ein Ort der Spuren: die Geschehnisse bleiben in ihren Spuren präsent, nachdem sie bereits geschehen und vergangen sind, die Zeit verdichtet sich. Eine andere Möglichkeit den Raum zum Leben zu erwecken, ist das Verfahren mit Hilfe eines

Klangraums aus Mikrofonen und Lautsprechern die körperlichen Aktionen auditiv zu verräumlichen. Der gesamte Raum scheint zum Körper zu werden, wenn die von den menschlichen Leibern hervorgerufenen Geräusche – die stürzenden Stühle, das obstinate Rascheln des toten Laubs, auf dem die Körper rutschen, kriechen, sich wälzen („Blaubart“) oder das organische Innenleben den Raum erfüllt. So wird mit einem Herztonverstärker der Herzschlag von Tänzern laut hörbar, oder das heftige Ein- und Ausatmen, durch ein Mikrofon verstärkt, tönt durch den Raum. Solche unmittelbar verräumlichte Körper-Zeit, mit der Physis aufgeladen, sucht die unmittelbare nervliche Übertragung auf den Zuschauer, nicht seine Information. Er betrachtet nicht, sondern erfährt sich im Inneren eines Zeit-Raums.

[...]



Marcello Diaz

Bühnenbild

[...] Wenn man nun die Möglichkeiten zusammenstellen möchte, nach denen man ein Bühnenbild gestalten kann, lassen sich die folgenden fünf Varianten ausmachen.

Abstraktes Bühnenbild

Ein abstraktes Bühnenbild geht nicht von einem speziellen Ort oder einer speziellen Zeit aus und wird deshalb für Stücke oder Inszenierungen verwendet, die keine bestimmten Angaben dazu haben oder die ein Gefühl von Zeitlosigkeit und Universalität vermitteln möchten. Gut geeignet ist es beispielsweise auch für Shakespearestücke, da diese rasche Schauplatzwechsel erfordern. Neben wenigen wichtigen Gegenständen bleibt viel Platz auf der Bühne, damit sich die Schauspieler frei ausdrücken können. Auch im Tanz findet man diese Art der Bühnengestaltung, da für das Ambiente mehr dekorative als klare Elemente vonnöten sind. Der Zuschauer muss seine Fantasie einsetzen, da das Bühnenbild selbst nicht viel erzählt. Text, Kostüm und Licht werden hervorgehoben und das Publikum ist mehr auf das Schauspiel und das künstlerische Aufgebot als auf die Bühne konzentriert.

Innerhalb der abstrakten Bühnenbilder lassen sich zwei Formen unterscheiden:

a) Der leere Raum

Peter Brook war einer der großen Vorreiter dieser Bühnenform und erlangte damit großen Einfluss auf das zeitgenössische Theater. Der „leere Raum“ meint einen Raum, der gar nicht oder nur mit dem Allernötigsten ausgestattet ist. Als Bühnenform ist dies besonders interessant für Stücke mit vielen Szenen- und Ortswechseln. Der Zuschauer wird eingeladen, in die Illusion, die Welt des „als ob“, einzusteigen. Es kann einen Teppich, ein Podium, ein Kreis aus Sand, ein Quadrat aus Kreide oder Ähnliches geben, aber in

keinem Fall wird damit ein konkreter Ort definiert und der Raum durchläuft im Laufe des Stücks auch keine Veränderungen. Es werden keine Elemente größeren Ausmaßes wie Wände, Möbel, Stoffe oder eine größere Anzahl an Podesten verwendet. Der Raum sollte bei dieser Bühnenform gut überlegt sein. Es ist nicht das Gleiche, ob der Boden aus Holz oder aus Sand, Lehm, Zeitschriften etc. besteht oder ob man die Originalwände des Theaters nutzt, mit schwarzem Stoff abhängt oder eine Operafolie verwendet.

b) Minimalistisches Bühnenbild

In diesem Fall bezieht sich „minimalistisch“ nicht auf die Anzahl der Gegenstände auf der Bühne, sondern darauf, wie vereinfacht man ein Ganzes darstellen kann. Hier spielt es eine wichtige Rolle, die Essenz eines Ortes zu finden, sei es Bibliothek, Wohnzimmer oder Wald. Wie ein Maler, der mit wenigen Strichen ein Objekt schafft, muss es dem Bühnenbildner gelingen, komplexe Zusammenhänge zu reduzieren und mit wenigen Elementen darzustellen. Das gleiche Podest kann je nach Verwendung verschiedene Dinge darstellen, eine Bank, ein Bett, einen Autobus etc. Auch Stellwände können je nach Positionierung den Raum verändern und neu definieren. Dabei handelt es sich aber immer um Assoziationen, die den Zuschauern vor allem durch das Spiel der Schauspieler vermittelt werden müssen.

Naturalistisches Bühnenbild

Dabei handelt es sich um den Versuch, die Realität eines konkreten Orts auf die Bühne zu übertragen, weshalb alle Elemente verwendet werden, die diesen Effekt am besten herstellen; für das Wohnzimmer eines Landhauses also zum Beispiel alle Wände, Sessel, Lampen, Teppiche etc. Die Realität wird unter den Bedingungen der Bühne nachgebildet, es kann

aber keine vollständige Realität hergestellt werden, weil die Scheinwerfer, die Bühnenöffnung etc. noch sichtbar bleiben. Logisch ist es deshalb, auch die Lichtgestaltung naturalistisch zu halten, die Szenen also zu einer bestimmten Tageszeit anzusetzen und die natürlichen Lichtveränderungen miteinzubeziehen. Das Problem, das diese Art von Bühnenbild mit sich bringt, ist, dass es bei wenig Zeit und Budget oft an der Umsetzung der Details scheitert, wodurch man auf halbem Weg stehen bleibt und die Arbeit einen unfertigen Eindruck bekommt.

Symbolistisches Bühnenbild

Bei dieser Bühnenform wird keine Vereinfachung unternommen, sondern ein Symbol gesucht. Im Fall des Waldes würde man nicht versuchen, seine Essenz mit wenigen Elementen auszudrücken (Spiel von Licht und Schatten, herunterhängende Stricke etc.), sondern seine Bedeutung; zum Beispiel der Wald als verschlungene Freiwerdung der menschlichen Instinkte und des Unbewussten. Ein symbolistisches Bühnenbild versucht, diesem Aspekt Ausdruck zu verleihen, indem verschlungene Formen verwendet werden, die das Unbewusste des menschlichen Geists darstellen.

Bühnenbild mit Versatzstücken

Im Fall dieser Bühnenform wird von einer Rahmenhandlung der Inszenierung ausgegangen, bei der die Figuren entscheiden, das eigentliche Stück zu spielen. Die Entscheidung kann vor dem Publikum gefällt werden oder schon vor Stückbeginn. Im Fall der bereits erwähnten Inszenierung von „Heinrich V.“ habe ich zum Beispiel einen Rahmen gewählt, bei dem die Schauspieler zusammenkommen, um das Stück zu spielen, sich dann aber um die Hauptrolle streiten.

Sowohl das Bühnenbild, als auch die Kostüme hatten einen sehr improvisierten Charakter. Die Figuren hatten ein paar Stofffetzen aus dem Lager des Theaters geholt und benutzten sie als Vorhänge. Auch für die Kostüme hatten sie den Fundus durchwühlt und aus einfachen Kleidungsstücken von heute Kleidung der Epoche imitiert. Immer wieder ging ein Schauspieler ab und kam mit irgendeinem Objekt zurück, das er im Fundus gefunden zu haben schien.

Diese Inszenierungsform erfordert große Konsequenz in den Details, die Art den Text zu sprechen, die Brüche, wenn die Figuren dauernd in die Binnenhandlung ein- und aussteigen etc.

Bühnenbild an ungewöhnlichen Orten

Ein Theaterstück muss nicht zwingend an einem dafür konzipierten Ort stattfinden. Viele der ersten Theaterformen fanden auf der Straße statt, in offenen Räumen, Marktplätzen, Kirchen, Zimmern oder Gebäuden, die nicht für theatrale Nutzung gebaut waren. In diesem Fall sollten die Elemente, die zu den am Ort bereits vorhandenen hinzugefügt werden, minimal sein, um nicht gegen den ausgewählten Raum zu arbeiten. Die Wahl eines Stalls, einer Halle, einer Straßenbahn etc. lässt annehmen, dass der Raum an sich die passende Atmosphäre für die Inszenierung hat. Ich bin mir bewusst, dass diese Bühnenbildtypen selten in Reinform zu finden sind, sondern dass sich häufig Mischformen bilden, bei denen unterschiedliche Aspekte dominieren. Trotzdem denke ich, dass es hilfreich sein kann, die Kategorien zu finden, nach denen sich die verschiedenen Möglichkeiten klassifizieren lassen, damit man sie später aufbrechen und mit ihnen spielen kann. Die Kunst an bestimmte Kategorien festbinden zu wollen wäre ihr Tod. Ohne sie daraufhin zu analysieren, wäre aber kein Weiterdenken möglich. [...]



Positionen zeitgenössischer Bühnenbildner*innen

Anna Viebrock, Bühnenbildnerin

Je extremer man eine Welt behauptet, in der die Menschen sich aufhalten und je stärker die Atmosphäre dieser Welt sein soll, desto unmöglicher finde ich, wenn man sieht, wo das Bühnenbild zu Ende ist. Das ist zum Beispiel auch der Grund, warum ich mich beim Entwurf der Grundrisse eines Raumes immer darum bemühe, das Portal zu überwinden und den Raum in den Zuschauerraum hinein zu verlängern. Meine Räume sehen zwar aus wie eine geschlossene Welt, in die der Zuschauer guckt, aber ich versuche eigentlich immer, den Guckkasten aufzuheben. Das widerspricht sich, denkt man, weil die Räume so komplett sind, aber ich versuche immer über das Portal eine Verbindung zum Zuschauerraum herzustellen. Die Ästhetik des Zuschauerraums ist dabei sehr wichtig. Der Zuschauer soll fast das Gefühl haben, im Bühnenraum mit drin zu sitzen, so als würde er nicht zu einem Raum gehen, sondern der Raum käme auf ihn zu.

Katrin Brack, Bühnenbildnerin

Selbst meine ganz frühen Arbeiten waren bereits durch die Reduktion der Mittel geprägt. Architektonische Elemente und Requisiten reichten meist aus, um eine bestimmte Raumvorstellung zu erzeugen. Mich interessierten auf der Bühne immer Veränderungen, die man mit relativ unaufwendigen oder bereits vorhandenen Mitteln erreichen kann: beispielsweise die Transformation von Objekten [...] Requisiten und Einbauten während des Ablaufs eines Stückes, oder die Konzentration auf die wesentlichen Merkmale eines angestrebten Ereignisses. Wobei ich Licht und Ton als gleichwertiges Material der Raumgestaltung begreife. Bei meinen Überlegungen stellt sich immer die Frage, wie man Konstruktionen, Materialien oder Gegenstände aus ihren spezifischen Kontexten und den

sich aus diesen ergebenden Zuschreibungen löst und in die Produktion sinnvoll integriert. Dieser Prozess der „Aneignung“ ist in anderen künstlerischen Disziplinen ja gängige Praxis. Verkürzt könnte man sagen, es ging bei mir immer auch darum, einen Bühnenraum zu gestalten, der gerade aufgrund aller vorgenommenen Veränderungen nicht vorgibt, etwas anderes zu sein als eben ein Theaterraum.

Bert Neumann, Bühnenbildner

Das Bühnenbild soll eine Setzung sein, eine Haltung haben, konkret sein, aber nicht zu Ende erzählt. Das ist entscheidend, es soll ja noch Raum lassen für das, was sich während der Proben ereignet. Also das, was mir neben dem Prozess des Erfindens des Raumes, wo ich erst mal allein arbeite, am Theater so gefällt: dass Schauspieler die Räume dann temporär bewohnen und – zum Glück meist anders, als ich dachte – dass sich da Texte ereignen und Körper bewegen, was den Raum verändert.

Barbara Ehnes, Bühnenbildnerin

Ich versuche für die Schauspieler Spielmöglichkeiten zu entwerfen, die sie vielleicht überraschen und manchmal in ungewöhnliche Situationen bringen. Ich hoffe, dass sie sich den Raum aneignen, ihn zu ihrem Raum machen, und unterstütze sie dabei. Für mich ist Raum immer total, also auch die Fragen: Was für ein Theater ist es? Welches Verhältnis Bühne – Zuschauerraum gibt es? Mit welcher Dimension haben wir es zu tun? Und ich arbeite immer skulptural im Modell. Im Prinzip schnitze ich so lange am Material – wie beim „Faust“ an so einem Polyeder – herum, bis ich eine Form gefunden habe. Ich habe Bildhauerei studiert, und manchmal denke ich, was ich damals ganz klas-

sisch in Stein gehauen habe, steht heute bei meinen Drehbühnen als Raumkörper auf der Bühne. Das begreife ich als Gesamtform, und die ist für mich durchaus bildhauerisch.

Robert Wilson, Regisseur, Bühnenbildner und Lichtdesigner

Die Bühne ist etwas Besonderes, weil sie keinem anderen Raum gleicht. Wenn man »off-stage« ist, wenn man sich auf der Straße oder im Zuschauerraum befindet, verhält man sich anders als auf der Bühne. Der Raum ist ein anderer, und er gleicht keinem anderen auf der Welt. Wie man geht, wie man spricht, wie man sitzt, der Zustand des Bewusstseins, der Ort des Bewusstseins: all das ändert sich, wenn man auf der Bühne ist. Die Realität ist eine andere, sie ist etwas Künstliches, etwas, das sich vom Alltagsleben völlig unterscheidet. Ich bewege mich nicht so, wie ich spreche, wenn ich umhergehe, ich sitze auf andere Weise. Deshalb muss man Respekt haben vor diesem Podium. Auf diesem Podium kann sich im Idealfall jeder beteiligen, jede Stimme findet Gehör. Es bringt alle Künste zusammen, Architektur, Poesie, Malerei, Bildhauerei, Tanz, alle Künste sind auf dem Theater versammelt. Raum ist Zeit. Indem man einen Zeit-Rahmen setzt, erzeugt man einen bestimmten Raum. Ob man jetzt eine Tür oder einen Stuhl entwirft oder eine Figur auf die Bühne stellt, es ist immer eine Konstruktion in Raum und Zeit. Raum wird durch die Zeit hervorgebracht. Etwas Horizontales, was aber nicht ohne vertikale Ergänzung existieren kann. Und die vertikale Linie ist die Zeit, sie ist kosmisch, sie verläuft von hier (Erde) nach oben (Himmel). Und genau das erzeugt Raum.

Katja Haß, Bühnenbildnerin

Reduktion, Konzentration – das ist ein wesentliches Element der Arbeit. Platz machen für die Fantasie, die Figuren die eigenen Grenzen und Räume bestimmen lassen. Dabei starke Kontraste von gerade und rund,

schwarz und weiß, Bewegung und Statik. [...] Räume altern natürlich auch. Zeiten und Geschichten überlagern sich. Da kommt dann die Frage von Materialien und Oberflächen dazu. Ich benutze gerne Stoffe, denen man bereits eine eigene Geschichte ansieht. Das nicht sofort Lesbare einer Bühne hat genau mit dieser Zeit-Raum-Konstellation zu tun. Das Verräteln, die Widersprüche und Hindernisse schaffen erst Bedeutungsräume, die immer mehrdimensional bleiben. Jeder Raum führt auch ein Eigenleben und beinhaltet Möglichkeiten, die es noch zu entdecken gilt. Die Bühne braucht einen eigenen Geist, an dem man sich reiben kann. Etwas Widerständiges, Entgegengesetztes. Ein heißes, emotionales Anliegen bedarf des kühl Distanzierten. In solcher Komplexität sind Fragen nach Wahrheit und Lüge viel schärfer stellbar.

Johannes Schütz, Bühnenbildner

Theater ist eine Versammlungsstätte und zunächst auch ein Bau. Die Bühne selbst ist ein eigener Ort. Man denkt immer, auf dem Theater geht alles. Falsch. Da geht überhaupt nicht alles, muss auch nicht alles gehen. Man muss sich vor nachgebauten Welten hüten, die dann keine mehr sind, Bahnhöfe und Flughafen-Foyers etwa. Eine falsche Sehnsucht nach Fremden.

Andreas Kriegenburg, Regisseur und Bühnenbildner

Ich nehme das Portal nicht nur an, sondern ich bin davon abhängig! Ich bin in dieser Hinsicht ein ganz konventioneller Regisseur, der noch mit der Imaginationskraft von Theater und dieser Trennlinie arbeitet. Ich arbeite ja sehr bildhaft und das setzt eigentlich diese Trennung voraus. Sie setzt aber auch voraus, dass man sich den Glauben an die Imaginationskraft erhält. Das ist im Moment gar nicht mehr aktuell, aber ich habe immer mit den Konventionen des Guckkastens gearbeitet.



Dorothea Hilliger

Raum und Bühne in der theaterpädagogischen Inszenierung

Entscheidungsfaktor für die Stückdeutung und die Kommunikationssituation

Vorbereitet durch die Ideen der Theaterreformer Adolphe Appia, Edward Gordon Craig und Antonin Artaud, die bereits von der Notwendigkeit einer radikalen Veränderung des Theaterraumes überzeugt waren, ist seit den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts eine Entwicklung eingetreten, die dem Bühnenbild einen ganz eigenen Stellenwert innerhalb der Theaterkünste zuweist. Bühnenbildner sind heute nicht länger Zuarbeiter für Inszenierungen oder Illustratoren für Text und Handlung, sondern schaffen im Kontext von Aufführungen verschiedenster Art selbst Bedeutungen. „Sein nachträglichstes Echo hat das Bühnenbild dort, wo es dazu beiträgt, den Text anders wahrzunehmen. (...) Die Phantasie des Bühnenbildners hat nicht nur eine regulative, sondern auch eine konstruktive, wenn nicht sogar eine interpretatorische, mal texterweiternde und mal eine textverengende Funktion auf der Ebene des räumlich Optischen.“¹

Dabei sind Theaterräume nicht länger künstliche Reproduktionen von Wirklichkeit und brauchen auch nicht unbedingt einen Symbolcharakter zu behaupten², sondern sie definieren ihr eigenes ästhetisches Prinzip, oftmals in Anlehnung an die bildenden Künste. Wolf Vostell formuliert: „Die Künstler sollen ins Theater ihr Kunstprinzip bringen. Nicht in der Gestalt des Bühnenbildes. Was ich dem Theater zufüge, das ist ein Verhaltensprinzip geprägt durch Bildende Kunst.“³

Peter Simhandl führt als kennzeichnende Merkmale dieser Theaterform, zusammengefasst unter dem Begriff ‚Bildtheater‘, an:

„– Es erzählt keine kausallogisch aufgebauten Geschichten, sondern reiht bewegte Bilder aneinander und verknüpft sie assoziativ;

– es stellt keine psychologisch ausdifferenzierten

Charaktere auf die Bühne, sondern ‚Kunstfiguren‘, Objekte und Maschinen;

– es gibt keine illusionistischen Nachahmungen, sondern kreiert autonome Realitäten mit eignen räumlichen und zeitlichen Gesetzmäßigkeiten;

– es vermittelt keine rational fassbaren Botschaften in diskursiver Sprache, sondern schafft ganzheitliche Bildwelten.“⁴

Als weitere gravierende Veränderung fand in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Neudefinition der Spieler-Zuschauer-Relation statt. Jerzy Grotowski sagt über sein Theaterlaboratorium: „Wir haben die Bühne-Zuschauer-Anordnung aufgegeben: Für jede Produktion wird ein neuer Raum für Schauspieler und Zuschauer entworfen. Auf diese Weise ist die Beziehung zwischen den Aufführenden und dem Publikum unendlich variierbar.“⁵

Beide Entwicklungen haben heute zu einer nie zuvor gekannten Vielfalt von Stilprinzipien und Kommunikationsformen an professionellen Häusern geführt, denen gemeinsam ist, dass sie ganz wesentlich von Bühnenbildnern und ihrer künstlerischen Arbeit geprägt sind.

Amateurtheater muss in der Regel ohne eigenen Bühnenbildner auskommen. Zudem kann es hier nicht das Ziel sein, neue künstlerische Maßstäbe setzen zu wollen, sondern das Schwergewicht liegt auf der Annäherung von nicht professionell ausgebildeten Spielern an eine Kunstform, in der sie ihren persönlichen Ausdruck suchen und vermitteln wollen.

Trotzdem haben die weitgreifenden Veränderungen an den professionellen Bühnen das Nachdenken über Räume und Bühnenlösungen auch hier grundlegend verändert. Als wesentlich kristallisieren sich die folgenden Bereiche heraus:

Die gestalterische Eigengesetzlichkeit des Bühnenbildes

Bühnenräume haben ebenso wie Bilder per se eine andere Grundstruktur als Texte: „Auf Bildern ist im Gegensatz zu Texten gleichzeitig alles sichtbar. Unabhängig von der Zeit kann man im Bild mit dem Blick von Detail zu Detail wandern. Man erfährt beim ersten Blick auf ein Bild von Anfang an ‚irgendwie‘ (und das irgendwie ist hier kein Modewort) alles. Text dagegen ist linear, zeitlich fortschreitend, ein Resultat erzeugend.“⁶

Mit dieser besonderen Struktur vermögen Bühnenräume einem Text einen Widerstand entgegenzusetzen, der zur Gestaltung genutzt werden kann: Elemente des Bühnenbildes stellen eine Konstante dar, die nur durch das Spiel eine Veränderung erfahren kann – und die ihrerseits das Spiel verändert.

Diesen vielschichtigen Vorgang an einem Beispiel zu erläutern, birgt immer die Gefahr der Vereinfachung. Zur Veranschaulichung soll es trotzdem versucht werden: Eine Jugendtheateraufführung von Ionescos „Der König stirbt“⁷ spielte auf einer von Bretterzäunen umgebenen Baustelle, auf der ganz offensichtlich schon lange nichts mehr gebaut wurde.

Als Thronpodest diente ein fahrbarer Sockel, zusammengesetzt aus alten Europaletten. Der Boden war bedeckt von Sägespänen. Die Sägespäne bildeten einen glatten Untergrund, der die Bewegungen der Spieler wie auch die Stückaussage formte. Nach den ersten Szenen am Boden blieben die Sägespäne zudem an den Kostümen der Spieler hängen, Zeichen für den fortschreitenden Zerfall auch der „Baustelle Mensch“. Die Spielmöglichkeiten, die das

fahrbare Thronpodest bot – neben einer alten Schubkarre der einzige Gegenstand im Stück – mussten in alle Richtungen hin ausgereizt werden, sodass es zu immer neuen Funktions- und Bedeutungszuschreibungen und zu immer neuen Bildeindrücken kommen konnte.

Der Zugang auch zu einer fremden und schwierigen Textvorlage oder Thematik kann jugendlichen Amateuren besonders gut durch eine Verortung erschlossen werden, die bekannte (Assoziations-) Räume im Spiel neu erschließt und zu einer (Neu-) Entdeckung und -gestaltung vielleicht alter Geschichten führen kann.

Zudem ist es natürlich auch im Amateurtheater möglich und reizvoll, im Sinne des Bildertheaters oder anderer Präsentationsformen, die sich aus der Erweiterung des Theaterbegriffes ergeben, ausschließlich von formalen Gestaltungsaspekten in der Ausstattung und Nutzung von Räumen auszugehen.

Anmerkungen:

¹Heinz-Norbert Jocks, Die Freiheit des Bühnenbildners. In: Das Bild der Bühne, Berlin 1998, S. 19

²vgl. hierzu beispielsweise Erika Fischer-Lichte, Kurze Geschichte des Deutschen Theaters, Tübingen und Basel 1993, S. 419 ff.

³Wolf Vostel, zitiert nach Peter Simhandl: Bildertheater, Berlin 1993, S. 7 f.

⁴ebd., S. 8

⁵Jerzy Grotowski, Für ein armes Theater, Berlin 1994, S. 19

⁶Volker Pfüller, Bild und Text – eine unglückliche Liebe, in: Das Bild der Bühne, a.a.O., S.9

⁷Aufführung des 13. Jahrgangs an der Ulrich-von-Hutten-Schule in Berlin-Lichtenrade 2005, Leitung: Dorothea Hilliger, Bühne: Jürgen Nestler/Dorothea Hilliger

Tilmann Ziemke

Bühnenbildmodule

Ein Bühnenbild zu entwerfen erscheint auf den ersten Blick als lösbbare Aufgabe. Häufig gibt es im Text schon detaillierte Beschreibungen des Raumes: „Das Esszimmer einer ziemlich großen Villa, die einem vermögenden Fabrikbesitzer gehört: ein solide gebauter quadratischer Raum mit den guten dauerhaften Möbeln jener Zeit ausgestattet. Rechts (vom Schauspieler aus) ist eine Tür. An der linken Wand ist ein Fenster mit Gardinen davor. Rechts hinter der Tür steht ein schwerer Schrank ...“

Dazu gibt es in diversen Büchern hilfreiche Tipps: „Tragen Sie alles verfügbare Material zusammen, das Sie über die Epoche, in der das Stück spielt, finden können. Bücher, Fotos, Veröffentlichungen, Bilder zu Kostümen und Architekturdetails vermitteln zusammen ein Bild der Zeit, das Ihnen den geistigen Hintergrund Ihres Stückes erschließen hilft und deren Stil, Gefühl und Erscheinungsform verdeutlicht. [...] Halten Sie alle erreichbaren Gebäude und Orte der Epoche in Skizzen oder Fotos fest.“

Man merkt hier aber auch recht schnell, dass solche illusionistischen Bühnenbilder im Schultheater nicht realisierbar sind. Meist werden dann irgendwelche Möbel zusammengetragen, die nicht zusammenpassen, und tapezierte Wände aufgestellt, die kaum höher sind als die Spieler groß sind. Wenn eine Tür zugeschlagen wird, wackelt das ganze Bühnenbild.

Wie kann man stattdessen zu einem Bühnenbild gelangen, das einfach ist, die Idee des Stückes widerspiegelt und zudem noch Spielimpulse bietet?

Eine Möglichkeit, die sich besonders für den DS-Unterricht anbietet, ist es, mit abstrakten Bühnenelementen zu arbeiten, die sich modularisieren lassen. Es bieten sich Versatzstücke wie Würfel, Quader, schräge Rampen, Treppen und Stellwände an, die man auf vielfältige Art und Weise kombinieren und

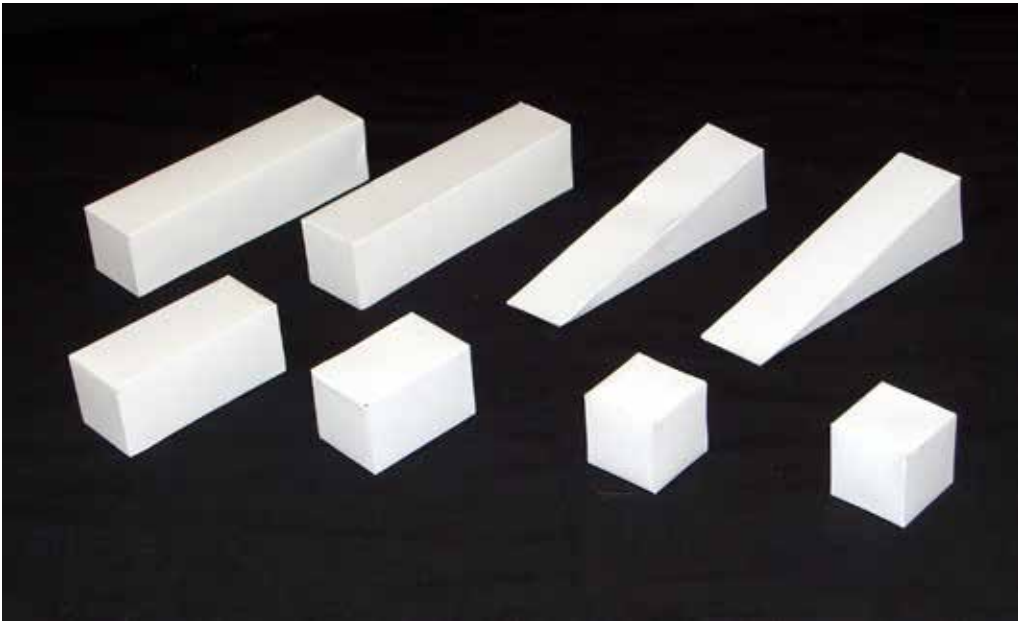
immer wieder verwenden kann. Solche auf geometrischen Grundformen basierende abstrakte Elemente führen weg vom Realismus und erziehen zudem die Schüler dazu, die Bühne eher zu gestalten als sie mit Tischen und Stühlen vollzustellen.

Vielfach bekannt und verbreitet ist der Styropor-Würfel, schwarz oder weiß oder farbig angemalt. Man kann ihn als Sitzgelegenheit, als Tisch oder Bett, aber auch als Mauer oder Turm verwenden. Zusammengestellt können Würfel eine zweite Spielebene bilden oder einen Spielraum definieren.

Ein großer Vorteil ist darin zu sehen, dass solche Würfel leicht herzustellen sind und nur wenig Geld kosten.

Nimmt man den Würfel als Ausgangspunkt, so gelangt man schnell zu weiteren Formen wie dem Quader oder der Rampe und erkennt, dass sich solche Elemente modularisieren lassen. Durch unterschiedliche Kombinationen entstehen immer wieder neue bespielbare Körper. Voraussetzung für ein Modulsystem ist, dass die Elemente in ihren Maßen systematisiert sind, d.h. dass ein Vielfaches der Körperlänge eines kleinen Moduls immer wieder die Körperlänge eines größeren Elements erzeugt. Gleiche Bauhöhen bei Würfeln, Quadern, Rampen und Treppenelementen führen dazu, dass man sie zusammenstellen und sinnvoll bespielen kann. Solche Modulelemente sollten allerdings besser aus Holz hergestellt werden, damit sie lange halten, standfest und stapelbar sind.

Wenn man zunächst mit Würfeln, ein paar Quadern und zwei schrägen Rampen beginnt, hat man genügend Elemente, die vielfältige Gestaltungsmöglichkeiten bieten. Mit der Zeit können immer mehr Elemente dazu kommen, sodass irgendwann ein Fundus an Modulteilchen besteht, der immer wieder neue Bühnenbilder ermöglicht.:



Ein paar Szenenbilder zu „Mr. Pilks Irrenhaus“ können das Prinzip verdeutlichen. Das Stück von Can Campbell ist eine Collage aus absurden, phantastischen und verrückten Szenen, angeblich geschrieben von einem Mr. Pilk, einem versoffenenen Dichtergenie, der zeit seines Lebens am Rande des Wahnsinns entlangbalancierte. Die hier abgebildeten Szenenbilder sind im Rahmen einer Klausur entstanden. Die Umbauten zwischen den Szenen wurden inszeniert: Zu einer passenden Musik wurden die Bühnenmodule mit grotesk gesteigerten toc-artigen Bewegungen umgestellt.

Die grotesken Umbauten zur Musik wurden so zum roten Faden der Collage, der die verrückten Szenen des Stückes noch verstärkte.



Literatur:

- Katrin Brack, Bühnenbild. Stages, hrsg. von Anja Nioduschewski, Berlin 2010, S. 167
- Barbara Ehnes, zitiert nach: Setting the Stage, Volume 2, Arbeitsbuch 2015, hrsg. von Mirka Döhring und Ute Müller-Tischler, Theater der Zeit, Heft 7/8 2015, S. 32
- Erika Fischer-Lichte, Performative Räume, aus: dies., Ästhetik des Performativen, Frankfurt 2004, S. 192 ff., Rechtschreibung angepasst
- Katja Haß, zitiert nach: Setting the Stage, Volume 2, Arbeitsbuch 2015, hrsg. von Mirka Döhring und Ute Müller-Tischler, Theater der Zeit, Heft 7/8 2015, S. 73 f.
- Ole Hruschka, Raumkonzepte im zeitgenössischen Theater und in der Theaterpädagogik – Anregungen für die Diskussion beim Schultheater der Länder in Halle, leicht geändert aus: Ole Hruschka, Theater machen. Einführung in die theaterpädagogische Praxis, Paderborn 2016
- Silke Koneffke, Theater.Raum – Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten 1900-1980, Frankfurt am Main, 1999, S.174 ff.
- Andreas Kriegenburg, aus: Bühnentechnische Rundschau, Sonderband 2016, S. 10
- Hans-Thies Lehmann, Site Specific Theatre, aus: ders., Postdramatisches Theater, Frankfurt am Main 1999, S.306
- Hans-Thies Lehmann, Zeit-Räume, aus: ders., Postdramatisches Theater, Frankfurt am Main 1999, S. 300
- Bert Neumann, zitiert nach: Setting the Stage, Volume 2, Arbeitsbuch 2015, hrsg. von Mirka Döhring und Ute Müller-Tischler, Theater der Zeit, Heft 7/8 2015, S. 150
- ohne Autorenangabe, Raumwahrnehmung – ein subjektiver Prozess, aus: Fundamente – Geographie Oberstufe, Stuttgart 2014, S. 336 ff.
- Johannes Schütz, zitiert nach: Theater heute, Heft 10, Oktober 2018, S. 32 f.
- Alexander Tairoff, Das entfesselte Theater, Berlin 1989, S. 126 ff.
- Dorothea Hilliger, Raum und Bühne in der theaterpädagogischen Inszenierung – Entscheidungsfaktor für die Stückdeutung und die Kommunikationssituation, aus: Dorothea Hilliger, Theaterpädagogische Inszenierung, Uckerland 2009/2, S. 176 ff.
- Anna Viebrock, Bühnen/Räume, Theater der Zeit, Berlin 2000, (keine Seitenzählung)
- Birgit Wiens, Die intermediale Bühne - eine »Bühne neuen Typs«?, aus: dies., Intermediale Szenographie, Raum-Ästhetiken des Theater am Beginn des 21. Jahrhunderts, Paderborn 2014, S. 409
- Birgit Wiens, Intermediale Szenographie. Raum-Ästhetiken des Theaters am Beginn des 21. Jahrhunderts, Paderborn 2014, S. 13
- Robert Wilson, zitiert nach: Das Bild der Bühne, Arbeitsbuch, hrsg. von Volker Pfüller und Hans-Joachim Ruckhäberle, Berlin 1998, S. 130
- Tilmann Ziemke, in: Spiel & Theater, Heft 193, April 2014, S. 9 f.; siehe auch: Tilmann Ziemke und Stephan Lipsius, Bühne und Beleuchtung, Weinheim 2015, Kap. 2.3

Fotos:

S. 4: SDL 2016, »FAUST. FAST NACH GOETHE«, Theater-AG poco*mania der Käthe-Kollwitz-Gesamtschule Grevenbroich, Spielleitung: Axel Mertens, Foto: Christof Heinz

S. 7 : SDL 2018, »Die Instagram-Models drücken ihr Fett in die Tonne wie ich mein Selbstwertgefühl«, Profilkurs Musik und Szene Jg. 12 des Albert-Schweitzer-Gymnasium Hamburg, Spielleitung: Elmar Supp, Foto: Christof Heinz

S. 10, SDL 2019, »Der Bau«, GK Darstellendes Spiel des Rosa-Luxemburg-Gymnasiums Berlin, Spielleitung: Sabine Kündiger, Foto: Sabine Kündiger

S. 12, SDL 2009, »Bekanntmachung«, Theater-AG des Gymnasiums Kronwerk, Rendsburg, Spielleitung Tilmann Ziemke, Foto: Hans Städtje

S. 15 oben: SDL 2019, »mein tRAUM«, Theater-AG des Spohn-Gymnasiums Ravensburg, Spielleitung: Oliver Villa und Alexa Becker

S. 15 unten: SDL 2019, »Nicht erreichbar«, Theaterkurs Jahrgang 12g der Stadtteilschule Blankenese, Spielleitung: Kerstin Hähnel, Foto: Mike Fernandez Gamio

S. 16: SDL 2018, »Wir sehen dich, Antigone«, Deutschkurs Jg. 11 der Freien Gesamtschule UniverSaale, Spielleitung: Maren Hädrich

S. 19 oben: SDL 2018, »Digital.Zeit, Alter!«, Theater-AG des Friedrich-Wöhler-Gymnasiums Singen, Spielleitung: Nicola Fritsch

S. 19 unten: SDL 2018, »Errare divinum est«, Theater-AG TEGS der Ernst-Göbel-Schule Höchst, Spielleitung: Eleonora Venado

S. 21: SDL 2018, »Masters of Puppets«, Theaterkurse 11. Jg. des Gymnasiums am Steinwald, Neunkirchen, Spielleitung: Ellen Johann

S. 28: »Die Bürgschaft«, Mittelstufen-Theater-AG des Gymnasiums Kronwerk, Rendsburg, Spielleitung: Tilmann Ziemke

