

Theater als Kommunikationsmodell

Theaterspiel als Summe semiotischer Faktoren und deren Vermittlung auch in der Theatertherapie

Enrico Otto¹

Zusammenfassung

Theaterspiel als Kommunikationsmodell zeigt die Spezifika des Einstiegs in die szenische Arbeit für Anfänger und Fortgeschrittene. Es bezieht sich auf die für die Literaturtheorie eingebrachte Interpretation der theatralischen Mittel. Im Wechselerlebnis von Inszenierung und Zuschauerschaft kommt die theatralische Botschaft des Theaterstücks zur Geltung.

Schlüsselwörter: innere und äußere Kommunikation, Botschaft, Typologie, Zuschauerkorrektur

Theater as a communication model

Theater as a sum of semiotic factors and their mediation in theater therapy

Abstract

Play-acting as a model of communication introduces the characteristics of scenic work for beginners as well as for experienced actors. It refers to the interpretation of theatrical devices introduced by literary theory. The mutual experience of actors and audiences exhibits the theatrical message of a play.

Keywords: internal and external communication, message, typology, viewer correction

Einleitung

Theaterspielen kann jeder. Diese oft verbreitete Meinung verkennt, dass Theaterspielen ein unterschiedliches Kommunikationsmodell ist, welches als Aktion und Reaktion, als Darstellung und Zuschauerreaktion definierbar ist.

Der oben genannte Spruch sollte also durch eine weiterführende Feststellung ergänzt werden: Theaterspielen kann jeder, der begriffen hat, dass Theater ein ganz unterschiedlicher medialer Vorgang ist, welcher aus semiotisch ausgerichteten Zeichenfaktoren besteht. Diese sind Träger einer Mitteilung, die in der Kommunikationstheorie als *Botschaft* bezeichnet wird. Ein Theaterstück aufzuführen bedeutet also, eine spezielle Mitteilung an den entsprechenden Zuschauer zu vermitteln, deren Grundlage zunächst der Stückinhalt, aber auch – durch die jeweilige Inszenierung – der spezielle *Stückaspekt* ist.

Das Kommunikationsmodell zwischen Bühne und Zuschauer möchte also Hinweise geben,

die in ihrer Aussage eindeutig sind. Dafür muss erstens die Rollengestalt geklärt sein, zweitens die Gruppe der Darsteller, drittens der Raum, in welchem die Darstellung ablaufen soll. Viertens geht es um Outfit und Requisit, fünftens um die Regie, welche den Darstellungsaspekt definiert. Sechstens ist die Sprache mit ihren *Modulationsperspektiven* zu beachten, siebtens das Bühnenbild, welches das *Kolorit* des Stückablaufes charakterisiert. Achters sollte man mit der Regie überlegen, welcher *Raum* und damit welche *Bühnenform* in Erwägung zu ziehen ist (Guckkastenbühne, Mittelpunktsbühne, Amphitheater etc.).

Die Guckkastenbühne definiert die in sich geschlossene Welt, die Mittelpunktsbühne schließt die Zuschauer mit in die Handlung ein, denn die um die ganze Bühne platzierten Zuschauer sehen durch die handelnden Rollen auf der Bühne auf die gegenüberstehenden Zuschauer. Zuschauer erleben so die Bühnenaktion als gegenwärtig zeitnah. Im Amphitheater lassen sich die großen Szenen zeigen, die sogenannte

¹ Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Theaterlabor

„Masse Mensch“, die wie im antiken Theater als Chor eben als Vertretung des Stadtstaates auftrat und so Vorbild für Massenszenen geblieben ist.

Das „pars pro toto“-Prinzip beherrscht auch die Simultaneität der Szene, also die Synchronbewegung der Masse Mensch, um einheitliche Vielfalt der sozialen und psychisch ausgerichteten Gemeinschaft zu repräsentieren.

Alles das zeigt die Bedeutung der semiotischen Faktoren, wie Spielprozesse in jedem Augenblick der Darstellung und des Handlungsablaufes die Szene beherrschen. Die Kenntnis solcher semiotischer Faktoren wird zur Voraussetzung des geplanten Theaterspiels. Nur die Kenntnis macht Spielprozesse möglich und richtig. Spiel als Kommunikationsmodell erfordert also in erster Linie eine *Typologiestruktur* und deren Darstellung in der jeweiligen Rolle, dann die differenzierende Kooperation der Gruppe als *Ensembleportrait* und als *Ensembleleistung*. Je genauer die Typologie des Einzelnen die Rollenstruktur bestimmt, desto exakter gerät das Profil der Rolle. Bei der Besetzung einer Rolle eines vorgegebenen Stücks fällt die Auswahl der Beteiligten auf die natürliche Typologie, die möglichst nahe an diese Rollencharakteristik herankommt. Darsteller und Rolle werden dann fast eins, wenn diese Übereinstimmung optimal ist. Man besetzt also erst den Typus und dann die Rolle, die dem Typus entspricht. Darüber hinaus wird dieser Rollentypus dann kommunikativ, wenn er sich in der Gruppe (Ensemble) zu anderen Typologien (Rollen) koordinieren lässt. Die Koordination betrifft alle Bewegungs- und Sprechvorgänge. Die Ensemblekoordination gestaltet schließlich das *Gruppenportrait*, das in seiner Art sowohl örtlich als auch typologisch einmalig ist.

Damit wird auch deutlich, dass der Typus des einzelnen Darstellers aus seinem Naturell entsteht. Dieses wird durch seine *integre Verhaltensweise* bestimmt. Je integrierter, desto besser vermittelt sich die vom Typus gestaltete Bühnenaktion einem Zuschauer. Je dichter sie ist, desto spannender wirkt sie.

Ist dieses Naturell aber durch eine *Störung in der Typologie* undeutlich, wird ihre Besetzung im Spielablauf auch für den Zuschauer undeutlich und teilvermittelbar. Das kommunikative System bricht zusammen, weil die Störung sich dann auch im koordinativ gestalteten Ensemble fortsetzt und zu *szenischem Fehlverhalten* führt. Der Zuschauer erhält demnach auch eine verschwommene Botschaft. Das Stück wird in seiner Aussage undeutlich.

Hier wird die *Korrektur* durch die Regie unabdingbar. Diese betrifft sowohl den einzelnen Darsteller als auch die Gruppe. Korrekturen sind nur über den darin geübten Spielleiter machbar. Die *Isolierung des Fehlverhaltens* im Spielprozess entfernt, je nach Schwere, das Spielindividuum von seinem Spielwunsch und schließlich auch

von seiner Gruppe. Der Kommunikationsprozess wird nicht nur undeutlich, sondern auch fehlerhaft. Der Zuschauer fühlt ein solches Ergebnis seiner Aufnahme automatisch in seinem Unterbewusstsein und verliert das Interesse am Spielprozess.

Um das alles zu verhindern, ist ein psychologisches Untersuchungsergebnis dieser Störung durch den dazu ausgebildeten Spielleiter erforderlich. Das kann durch die Korrektur des individuellen Bewegungsbildes, durch Sprechkorrektur, durch Differenzierung der persönlichen Verhaltensweise als Einzelvorgang, unabhängig von der Gesamtgruppe, geschehen.

Wichtig ist die Klärung aggressiven Verhaltens gegenüber der Gruppe und dem Spielleiter, zu schüchterner Beziehung zum Mitspieler oder nicht enden wollende negative *Eigen-Beurteilung* darstellerischer Leistung. Diesem gesamten Fehlverhalten eines Darstellers liegt ein psychophysisch-pathologischer Zustand zugrunde, welcher durch das Theaterspielen behoben werden kann. Spiel ist dabei ein Korrekturfaktor, wenn der Spielleiter imstande ist, Fehlverhalten zu erkennen sowie in *Vorarbeit zum Stückkonzept* zu korrigieren.

Theatersemiotik kann ein Korrektiv werden, wenn die Aktion sowie Reaktion für den Einzelnen und für die Gruppe in entsprechenden Einzelübungen geübt wird und sich die gestörte Persönlichkeit den Korrekturen fügt und mitarbeitet. Deutlich wird, dass ein unkontrolliertes Besetzen einer oder mehrerer Rollen sinnlos ist, wenn im Team eine Fehlverhaltensweise auftritt oder die Darsteller ungeübt geleitet werden. Gerade beim Theaterspielen ist die Kenntnis der Theatersemiotik sowie ihrer *Wirkung* unerlässlich. Erst die genaue Kenntnis der Grundvorgänge wie Bewegung, Sprechen, Einzel- und Gruppenaktion, Raumkonzeptanalyse, Kostüm und Requisitenhandhabung machen Spiel zu einem kommunikativen Vermittlungsprozess einer Botschaft, die das Stück beinhaltet. Bühne und Zuschauerschaft müssen als Ergänzung erkannt werden. Erst die Gemeinsamkeit der Vermittlung und Wahrnehmung leistet einen wirklichen *Aussagewert*. Dabei kann die Wirkung des Aussagewertes so beeindruckend sein, dass eine wiederholte und tiefe Bindung des Zuschauers zu seiner Darstellungsgruppe entsteht und aufrechterhaltend bleibt.

1 Zum Begriff Bewegung

In seinem Buchkonzept „*Das arme Theater*“ hat Jerzy Grotowski die speziellen Ergebnisse seiner Schauspielübungen in seinem Theaterlabor festgehalten:

„Jede Übung ist ein Weg, die eigenen Ausdrucksmittel zu erforschen und zu erfahren, welchen Hemmungen sie unterliegen und wo im Orga-

nismus ihre gemeinsamen Zentren liegen.“ (Grotowski, 1970, S. 131)

Oder

„Ausgangspunkt ist eine konkrete Aufgabe, etwa, die Widersprüchlichkeit der beiden Körperhälften.“ (a.a.O., S. 132)

Oder

„Gegensätzliche Kreisbewegungen – mit den Händen improvisieren – der ganze Körper gehorcht dem Tastsinn – auf den Zehenspitzen einen Sprung vorwärts machen und mit gebeugten Knien auf dem Boden aufkommen – die Arme sind seitlich ausgestreckt und während die eine Handfläche Zärtlichkeit ausdrückt, drückt die andere Grobheit aus.“ (a.a.O., S. 131 f.)

Während Grotowski seine Labor-Übungen für professionelle Schauspieler überlegt hat, sollte der nicht-professionelle Darsteller eher viel einfacher seine Körperaktionen auf die Übung konzentrieren, locker zu sein sowie seine Körperaktionen konzentriert und auf sich selbst bezogen reflektieren. Diese sollten dann im sogenannten *Anspiel* in der Gruppenarbeit auf einen zweiten und dritten usw. bezogen werden. Seine Aktionen „plötzliches Zeigen, schnelles Drehen des Körpers, Rücken-an-Rücken-Stehen und die eigene Aktion aus dem Stand auf den anderen beziehen, damit dieser wiederum mit einer eigenen Bewegung reagieren kann. Das Laufen Einzelner in der Gruppe üben. Plötzlich Reaktionen auf eine schnell ausgestreckte Hand beziehen. Agieren und stehen, laufen und stehenbleiben, dazu den gesamten Körper auf Aktion und Reaktion ausrichten. Immer wieder zur Mitte zurückkehren. Rhythmisches Bewegen auf Trommelschlag üben. Stehenbleiben bei Aussetzen des Trommelschlags. Eine Gruppenbewegung im Slow-Motion-Verfahren zu einem ‚Monument‘ aufbauen“.

2 Sprechen als Einzel- und Gruppenaufgabe

Aus dem rhythmischen Gehen plötzlich stehenbleiben und einen Laut rufen. Die Bewegung auf einen anderen in der Gruppe beziehen und dazu simultan Laute äußern. Ganze Sätze stehend auf einen anderen Mitspieler beziehen und dessen Antwort abwarten. Dazu verschiedene Gangarten studieren und verschiedene Sätze zu einem Dialog formen. Wechsel zwischen *introvertierten* und *extrovertierten* Monologen entwickeln. Antworten anderer abwarten und darauf szenisch reagieren. Sprechen und Gangart anderer Leute imitieren. Wechsel zwischen eigenen Monologen und Monologen anderer üben. Wildes Durcheinandersprechen, hören, was dann

insgesamt gesagt wird. Flüstern und überlautes Sprechen oder Schreien üben. „Die Tragfähigkeit der Stimme“ (Grotowski, 1970, S. 137) üben. Auf den fiktiven Zuschauer im Zuschauersaal hinsprechen. „Die Stimme des Schauspielers muss den Zuschauer umgeben als käme sie aus jeder Richtung“ (ebd.). Wichtig ist „die Stimme muss durch die körperliche Resonanz verstärkt werden“ (a.a.O., S. 138). Das hat mit unterschiedlicher *Atmung* zu tun. Sprachstörungen leiten sich aus falscher Atmung ab. Atmung sollte *abdominal* sein, um größere Luftmengen zur Verfügung zu haben. Man nennt es die „Unterleibs- oder Bauchatmung“ (ebd.).

3 Einzel- und Gruppenaktionen und Reaktionen

„Verschiedene Gangarten studieren“ (a.a.O., S. 135). Aus unterschiedlichen Gang- und Bewegungsarten entwickelt der Darsteller ganz auf sich selbst bezogene *Aktionen*, die er in einer zweiten Phase auf andere bezieht. Stehen-Sitzen-Liegen kann eine Abfolge von Aktionen werden, welche durch Bezug anderer in der Gruppe *Reaktionen* provozieren. Sprache in Dialogen öffnen in Zusammenhang mit unterschiedlichen Bewegungen oder Gangarten Weite oder Enge in einem Bühnenraum, welche örtliche theatralische Aussagen entstehen lassen. Die Gruppe zielt auf eine einzige theatralische Aussage wie „Dichterdenkmal“ oder „Stierkampf“. Die Gruppe teilt sich in Zuschauer und Akteure oder umgekehrt, agiert mit Stühlen oder anderen Requisiten und erzählt eine Geschichte mit Sprachfetzen und Bewegungseigenarten. Spontaneität und Unmittelbarkeit entstehen in der Herstellung „gestischer Ideogramme“ (a.a.O., S. 153), gemeint sind im Sinne Grotowskis diejenigen spontanen und unmittelbaren theatralischen Aktionen, die jeder Darsteller und darüber hinaus seine Gruppe erfindet und einsetzt: „Das Endergebnis ist eine lebendige Form, die ihre eigene Logik besitzt“ (ebd.).

4 Typologie-Definition als Grundlage der Spielpersönlichkeit

Die Klärung der Typologie des Darstellers geschieht am besten durch das *Rollenstudium*. Durch die *Vielfältigkeit* der Rollenauslegung kann die Typologie in ihrer *Darstellungsbreite* erkannt werden. Empfehlenswert sind Spielmöglichkeiten gegensätzlicher *Aktionsmomente*. Das bedeutet, dass Extreme der Darstellung ausprobiert werden, mal tragisch, mal komisch, mal extrovertiert, mal introvertiert je nach Textmöglichkeit.

Prüfbar sind in den Aktionsmomenten Gesichtszüge als Aussagemöglichkeit oder auch Gestik und Mimik. Kombiniert mit Stand- oder

Bewegungsabläufen sind bald die *Grenzen der Wiedergabefähigkeit* erkennbar. Dazu kommt noch die *Stimmstärke* oder *Stimmschwäche* sowie die *Stimm-Modulationsfähigkeit*. Das bedeutet, mit der Stimme zu arbeiten. Die meisten Fehler entstehen dabei bei Schauspiel-Laien, die es nicht gewohnt sind, im Alltag unterschiedliche Stimmlagen zu benutzen, um z. B. *Stimmungen theatralisch* auszudrücken.

Das Rollenstudium klärt also die Spielfähigkeit im Rahmen der vorgegebenen Rollen des Stücks. Erst nach Klärung der Spielfähigkeit kann die endgültige Rollenbesetzung erfolgen. Damit verhindert man Fehlbesetzungen, die im späteren Verlauf der Proben oft eine Neubesetzung erforderlich machen und das Projekt zeitlich zurücksetzen.

5 Regieführung

Die Regie ist der allgemeine Koordinationsaspekt aller theatralischen Zeichen. Der Regieplan sollte vor Probenbeginn mit allen potentiellen Darstellern besprochen werden. Regie leitet die Darsteller an, ihre Rollen in einer vielfältigen Form auszufüllen. Regie achtet auch speziell auf die *Anspielform* in der Gruppe. Das Schlüsselement der Anspielform zeigt sich in *richtigen* und *sinnvollen* Bezügen der Darsteller untereinander. Dabei ist die *Logik* des Handlungsgeschehens zu berücksichtigen und immer wieder zu überprüfen. Regie ist auch für den Körper-Raum-Bezug verantwortlich. Je nach Bühnenform agiert der Darsteller in seiner Gruppe einheitlich raumbezogen. Der Aktionsraum sollte also das Ensemble unterstützen, indem Raum mit entsprechendem Bühnenbild oder Bühnenbildteilen ausgelegt wird. Die Bühnenbild-Konstruktion, schlicht oder bemalt, wird erst nach Proben durchläufen eingerichtet. Dabei sollte die *Stimmigkeit des Körper-Raum-Bezugs* überprüft werden. Zu hohe Teile im Raum verkleinern die Personen in ihnen.

Zu kleindimensionierte Teile im Raum werden vom Zuschauer als nicht stimmig erkannt und im Unterbewusstsein nicht akzeptiert. Das gilt ebenso für das Outfit, welches dem Rollentyp angepasst sein sollte. Auch Lichtverhältnisse gehören dazu. Von Tag- und Nachtsituation abgesehen, sind längere Monologe, monochrome Dialoge nach Spielsystem Introversion oder Extroversion auszuleuchten. Projektionen von Filmen oder Videos brauchen ein eigenes Bühnenlicht, damit sie nicht überdeckt und vom Streulicht erfasst werden. Innenräume und Außenbereiche erfordern ganz unterschiedliche Lichtverhältnisse. Die Einheit von Bühnenbild, Kostüm und Licht ist ein zentraler technischer Aspekt, der von der Regie zu bedenken ist. Nötige Requisiten sollten bei realistischen Stücken nötig sein, bei stilisierten oder abstrakten Stücken dagegen braucht man nur eine Andeutung von Requisiten.

Regie sollte für eine Inszenierung von einem erfahrenen und studierten Regisseur geführt werden, denn für das Gelingen einer in sich stimmigen Inszenierung ist viel Erfahrung nötig. Man muss die gesamte Inszenierung dauernd vor Augen behalten und sich gleichzeitig um eine ständige Korrektur der Einzelszenen kümmern, die jeweils stimmiger Teil des Gesamtkunstwerkes sein werden. Proben sollten zunächst Überprüfung der Rollenbesetzungen leisten, später solche als Integration der Rollen in das gesamte Ablaufsystem im Auge behalten. Leichte Textänderungen bedeuten einen Versuch der Anpassung der gearbeiteten Rolle an den Text und nicht umgekehrt. Regie behandelt auch den gesamten Handlungsablauf nach Zeitperspektive. Nur so viel ist zeitlich begrenzt zu inszenieren wie die Zuschauerschaft vorerst gewohnt ist, Theater zu erleben. Die auf diese Weise geschaffene *Spannung* sollte ständig aufrechterhalten werden, um das Interesse des Zuschauers zu erhalten. Langsame und langwierige Handlungsabläufe ermüden den Zuschauer und werden ihn im Laufe der Zeit vom Theatererlebnis fernhalten. Das gilt speziell für das Kinder- und Jugendtheater.

Regie bezieht ihren Erfolg aus der Abschätzung möglicher *Theatralität*. Diese ist die *Summe* aller semiotischen Faktoren in einem theatralischen Projekt. Szenische Aktionsabläufe und deren Wirkungen gehören zusammen inszeniert. Die genaue Kenntnis dieser Zusammenhänge erleichtert das Regieführen nach Plan.

6 Theaterspiel als multimediales Geschehen

Alle oben erwähnten Formen theatralischen Tuns können entweder *einlinig* medial oder *multimedial* eingerichtet sein. Beides hängt von der Dramaturgie des Textes ab. Folgerichtigkeit des Textablaufes bedeutet von Anfang an auf einen Höhepunkt zuzuarbeiten. Sprünge in der Zeit oder gar in der Handlung weisen auf unterschiedliche Satzformen hin, die mit Haupt- und vielen Nebensätzen arbeiten, wobei die Haupthandlung nach verschiedenen Umwegen über ein Geflecht von Nebensätzen zur Haupthandlung zurückführt. Multimedial bedeutet aber auch, einen Gebrauch vieler verschiedener theatralischer Zeichen zu nutzen: Stilisierung plus Film und Videos Abstraktheit plus Textprojektionen und Lichtdifferenzierungen. Kostüme plus Bühnenbild als koordiniertes System, z. B. durch gleiche Farbformen. Telegrammstil-Sprache plus reduzierter Bewegungsfolgen, also als statisches Spielsystem.

Festzuhalten ist, dass je nach *Zeichenkoordination der Inszenierung* eine schwache oder starke Wirkung beim Zuschauer entstehen kann, die nachträglich korrigierbar ist, wenn Korrekturproben in Erwägung gezogen werden.

Besonders dann, wenn ein Zuschauer-Feedback eingerichtet ist und sich die Meinungen der Zuschauer zum Konzept konkret äußern.

Theater ist somit ein „Zeichenkasten“, aus welchem der einzelne Darsteller sich die Zeichen zueigen macht, die in der Absprache mit der Spielleitung nötig sind, um eine spezielle Wirkung zu erzielen. Dadurch wird planloses Spiel verhindert und der Darsteller darüber hinaus in die Lage versetzt, *selber* über seine Spielintensität zu entscheiden.

Die für den Laienbereich der Darstellung so starke Abhängigkeit von der Regie ist durch eine eigene Vorstellung des zu inszenierenden Vorgangs und durch massive Vorschläge durch den Darsteller und seine Gruppe erheblich einzuschränken. Das wiederum bedeutet, dass Theatersemiotik, auch im Schulspiel, eine *wichtiger Lernfaktor* mit Erfolg sein kann. Auch das Schulstufenkonzept wie jede Lernform einer speziellen Einrichtung können durch die stufenweise einzurichtende Erfahrung mit der Semiotik des Theaterspiels Theaterarbeit nicht nur theatertypischer, sondern auch darstellerbezogener gestalten. Der dazu Lernende erfährt Theaterpiel als medialen Vorgang wie die Aufnahme ihm bekannter Medienvorgänge wie Film und Fernsehen. Mediale Botschaften können sehr eindeutige Botschaften werden, wenn man sie versteht. Im Laien-Theaterspiel fehlt dieser Einsatz der Theatersemiotik oft völlig oder wird unbewusst und daher unkontrolliert genutzt, was zu einer Unselbständigkeit gegenüber dem Medium führt. Die Wirkung der Theatersemiotik bleibt dabei undifferenziert.

In der *Theatertherapie* kann aber gerade der Einsatz solcher semiotischer Faktoren zu einer sinnvollen Behandlung eines individuellen *Persönlichkeitsproblems* genutzt werden, wobei die *Eigenkorrektur* im Gruppenarbeitsverfahren von besonderer Bedeutung wird.

7 Resümee

Das in der spieldidaktischen Literatur wenig beachtete Theaterspiel als Kommunikationsmodell hat, wenn man sich damit auseinandersetzt, viele Vorteile. Sowohl in der spieldidaktischen wie theatertherapeutischen Ausbildung zeigt sich das Kommunikationsmodell als leicht praktikabel und schnell erlernbar, wenn man sich mit der Kommunikationstheorie beschäftigt, die moderner Literaturinterpretation, die beide Ausbildungsfächer tangiert, zugrunde liegt. Über den praktischen Einstieg des *Kistentheaters* (Otto, 2020), welches bereits in den ersten Schuljahren praktikabel ist, lernt man schon in frühesten Jugend spielerisch mit der Grundidee des Theaterspiels als „learning by doing“-System umzugehen. Theaterzeichen werden wie selbstverständlich in die Spielidee integriert, in der Kiste ausprobiert und wie ebenso selbstverständ-

lich als *Eigeninitiative des Theaterspielenden* angewendet.

Dieser setzt sich dabei mit Grundphänomenen des Theatralischen wie Raum, Körper, Bewegung, Kostüm, Requisit etc. auseinander und kann sie im späteren Theaterspiel verfügbar anwenden. Die theatertherapeutische Seite kann in gleicher Weise im Fächerkanon der Theatertherapie das Kommunikationsmodell sowohl theoretisch wie praktisch im wahrsten Sinne des Wortes in Szene setzen. Das gilt insbesondere für Störungen der Persönlichkeitsstruktur, die sowohl im vorbereitenden Einzelspiel in Übungen als auch im Ensemblespiel bis zur Stückaufführung Korrekturen spielerisch erlaubt. Der dazu nötige, erfahrene Spielleiter trägt dazu vertrauensvoll bei, wenn der Darsteller systematisch und über Übungsstufen unter Anleitung ins Kommunikationsmodell einsteigt. Die auf diese Weise entstandene *Botschaft* eines Theaterstücks kann dann ein willkommener Anlass für Zuschauer sein, das Event zu besuchen.

8 Die Funktion des Titels

Es gibt unterschiedliche Zugänge zu einem Theaterstück. Zu allererst braucht das Theaterstück einen attraktiven Titel. Dieser sollte eine gewisse Spannung bereits beinhalten. Der Titel ist in diesem Fall ein bestimmtes Schlagwort wie Liebe, Tod, Leben, Mord, Sehnsucht, Eifersucht. Aus diesem Schlagwort bildet sich eine Grundaussage wie „Bei Anruf Mord“, „Verbotene Liebe“, „Der unerwartete Tod“, „Das Trügerische des Lebens“, „Endstation Sehnsucht“ etc. Der lange Titel beinhaltet eine Story, um die es im Stück geht: „Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats durch die Schauspieltruppe des Hospizes zu Charenton“, „Die Frau, die niemals wusste, wer sie wirklich war“ oder auch „Nirvana oder die Eroberung der Tiefsee“. Zwei dramaturgische Konzepte machen dazu das Theaterereignis aus:

- 1) das aristotelische Konzept, welches eine in sich geschlossene Handlung im logischen Ablauf mit Beginn, Höhepunkt und Ende besitzt, sowie danach die Katharsis als „Reinigung der Gefühle“ (Sokrates).
- 2) Das epische Konzept. Es summiert Szenen, die allerdings in der Summierung eine Steigerung erfahren und im Endeffekt einen moralischen Lehrsatz oder eine Belehrung beinhalten, so im politischen Konzept z. B. bei Brechts Antikriegsstück „Mutter Courage“. Zuschauer und die Motivation, ein Theaterstück zu erleben, werden zu allererst durch solche Stückkonzepte beeinflusst. Die sowohl als auch aufgebaute Spannung ist in Folge durch die Regie und durch ihren sehr speziellen Theaterzeichen-Einsatz weiterzuführen.

Das Stückende sollte zur inneren Auseinandersetzung des Zuschauers mit dem Thema führen und sein Feedback im positiven wie negativen Sinne provozieren. Das kann im Gespräch der Zuschauer untereinander, aber auch – geplant – nach dem Stück mit dem Produktionsteam geschehen. Der moderne Zuschauer ist durch Film und Fernsehen medienverwöhnt. Für das Theater ist es umso schwerer, technisch mit den vielen, diffizilen Medienzeichen mitzuhalten. Dennoch haben aktuelle Regisseure neue *Wege der Vermittlung* wichtiger Botschaften durch eigene vornehmlich visuelle Informationen gefunden (Robert Wilson). Oft geschieht das, weil die Regisseure aus ganz unterschiedlichen visuellen Arbeitsbereichen kommen, so zum Beispiel Wilson aus der Malerei und dem Designbereich. Musiker haben das Video als Programmwiedergabe seit langem entdeckt und können bei musikalisch-szenischen Stücken ihre Erfahrungen einbringen.

Deutlich wird demnach, dass der moderne Zuschauer nahezu auf solche Formen fixiert ist und Theaterspiel nach solchen Kommunikationsmodellen, die Interesse und Spannung erzeugen, bewertet. Auch dieser Umstand ist beim allgemeinen Herstellen eines Theaterstücks zu berücksichtigen. *Der das Stück einrichtende Regisseur muss demnach auch solche Kommunikationsmodelle kennen und beherrschen.* Er muss sie danach auch seinem Spielteam vermitteln können. Bekanntlich können solche rein visuellen Programme das durch Typologiestörung gefährdete Mitteilungssystem des Spiels weitgehend kaschieren, denn es ist oft nicht die Zeit, diesbezügliche Störungen in normalen Probenabläufen schnell zu beheben.

Unter solchen Bedingungen, Theater zu produzieren, kann der anfangs zitierte Satz „Theaterspielen kann jeder“ immer weniger Gültigkeit haben. Der zentrale Arbeitsaspekt der in den Spielprozess einzusetzenden *Typologie* muss daher besondere Berücksichtigung finden.

9 Die spezielle und zentrale Arbeit an der Spieltypologie

Wenn man von der Theorie ausgeht, dass jeder Mensch seine eigene differenzierbare physisch-physische Eigenart des Verhaltens besitzt, wird es für den Spielprozess, speziell für die Rollenbesetzung wichtig werden, diese bei der Besetzungsauswahl des Darstellers zu erkunden und beim nicht-professionellen Darsteller auszuprobieren und womöglich einzusetzen.

Die individuelle, natürliche Verhaltensweise differenziert nach *Bewegungseigenart*, Sprachfluss und Sprecheseigenart (schnell, langsam, überhastet, gehemmt etc.) sowie nach Fähigkeit zur *Anspielsituation* im Team (geordnet nach Zuordnung aus der Spielsituation zum Dialogpartner, zur Gruppenspezifik des inszenierten

Spiels, zur Musikeinspielung, zu Projektionen von Filmen und Videos, zur Koordination zum Bühnenbild und seinen Teilen auf der Szene, Umgang mit Requisiten, Beherrschung des Raumkonzepts durch Gänge und szenische Aktionen etc.) Diese Vielfalt arbeitstechnischer szenischer Vorgänge ist in einem Vorab-Stadium des individuellen Probierens an der zu besetzenden Person notwendig, um später im Spielprozess keine Fehler zu erleben, welche vielleicht zu spät entdeckt nicht mehr korrigierbar sind. Darüber hinaus ist der für die jeweilige Typologie zu erreichende *Lernfaktor* nicht unerheblich. Das gilt besonders für die, wie auch immer, *gestörte Typologie*. Die dazu zu erarbeitende Öffnung der Person gegenüber ihrer Um-Welt besteht im Wesentlichen aus einzelnen Schritten wie Schritt-koordination, Ober- und Unterkörperbezug, Stimmstärke und Modulationsfähigkeit (geprüft anhand bestimmter Texte), Kopf-Arm-, Hand-Fuß-Bezug zu einem Spielpartner, Koordination durch Dreheffekt-Prüfung eines spontanen und reaktionsfähigen Spielablaufs, durch spezielle Mimik und Gestik. Die Festigung solcher logisch anmutenden Abläufe visueller wie akustischer Art ist das Ziel der Vorarbeit zur Stückinszenierung.

Oft wird eine solche sehr langwierige Arbeit am Typus und dessen szenischer Vermittlung gescheut (speziell im schnellen Schultheater), weil oft die potenziellen Darsteller die Lust am Spiel verlieren. Hier nutzt der Trick, diese Arbeit in einem Spiegel zu sehen und dadurch einen eigenen Erfolg zu erkennen (ähnlich einer Probenarbeit im Ballettstudio). Durch Video-Aufzeichnung lässt sich ferner die erreichte *Unterschiedlichkeit* des Vorher und Nachher belegen. Nicht ganz unwichtig ist psychisch das eigene Einbringen solcher Erfolge in die eigene Spielgruppe, die dadurch sich dem Zuschauer als *produzierende Einheit* vermittelt. Genau das ist das spätere mögliche Bewertungskriterium. Man spricht von der Einheit der Aktion und ihrer Reaktion durch den Zuschauer. Das ist das zu erreichende Ziel des szenisch geprägten *Kommunikationsmodells*: spielen und mit einer Aussage überzeugen, die als *Stück-Botschaft* geprägt ist. Darin offenbart sich die Individualität des Theaterstücks. Eine publizierte Kritik sollte darauf Bezug nehmen. Weiteres wird hiermit auch klar: die literarische Qualität des Textes offenbart sich auch in der Interpretationseinheit durch eine Theatergruppe. Darauf ist so gut wie nie in einer Kritik Bezug genommen worden. Die Auslegequalität der Rollen verweist auf die Fähigkeit des Autors, ihre Variabilität so einzuordnen, dass die Aussage des Stücks in keiner Weise durch die Wiedergabeeinheit des Spielteams beeinträchtigt wird. Diese Autorendefinition verweist auf die Fähigkeit zur *Theatralität*, d. h. auf die Fähigkeit des Autors, *mit* der Bühne zu arbeiten und nicht *gegen* sie (Frisch, 1998, S. 773). Das wiederum bedeutet, Zeichenfunktio-

nen unterschiedlichster Art in einen Text z. B. in die Regie-Anweisung einzubauen.

10 Die Informationskanäle des Kommunikationsmodells Aufnahme und Fehlerkorrektur

Die Grundlage des Kommunikationsmodells bilden zwei Informationskanäle, unterschieden nach dem visuellen und auditiven Kanal. Über beide erfährt der Zuschauer die mediale Botschaft. Gerade im Theaterspiel aber geraten beide in eine Informationseinheit:

„Eine kombinierte Präsentation sprachlicher und visueller Informationen verbindet sich zu einer qualitativ neuen Informationseinheit.“
(Ballstaed, 1977, S. 54)

Der Theaterzuschauer nimmt also diesen kombinierten Kanal auf und differenziert nicht nach Qualität des einen oder anderen Kanals. Die von Ballstaed zitierte „Kognitive Psychologie“ (a.a.O., S. 55) verweist auf die andererseits auftretenden „Störungen der Informationsaufnahme [...] die nicht an der Präsentation, sondern an verschiedenen Mängeln auf seiten der Rezipienten [liegt]“ (ebd.). Dieser wichtige Hinweis zeigt, dass natürlich auch beim Theaterzuschauer als Rezipienten Aufnahmemängel keine Berücksichtigung beim Herstellungsprozess des Theaterspiels finden. Um solchen Störungen des Wiedergabekanals zu umgehen, sollte das theatrale Produkt so sinnvoll und so einleuchtend dargestellt werden wie möglich. Erst der logisch-kompakte Ablauf des Stücks in der Inszenierung gewährleistet eine einigermaßen brauchbare Wiedergabe und daher auch einfache Rezipientenaufnahme.

Der Haupt-Störungsgrund ist die „Informationsverdichtung“ (a.a.O., S. 56). Diese geschieht sobald keine innere Abstandsregelung des Herstellers und des rezipierenden Zuschauers entsteht. Die Gefahr liegt in der „l'art pour l'art-Funktion“ derjenigen, die das Projekt leiten. Sie gefallen sich oft selbst und verlieren jede Kontrolle über die Vermittelbarkeit des Produkts. Das gilt für alle Formen der theatralen Produktherstellung (professionell, nicht-professionell, Erwachsenen, Kinder und Jugendtheater, Therapietheater, Improvisationstheater).

Die Fehlerbehebung funktioniert nur über die ständige Revision des Stückablaufes. Dazu gibt es zwar eine gewisse Produktionsblindheit, aber diese wird durch die ständige Kontrolle schnell behoben. Dabei korrigiert nicht nur der Regisseur den in sich verschlossenen Ablauf, sondern auch das ganze Team. Die so entstandene Botschaft des jeweiligen Kommunikationsmodells muss sowohl visuell wie auditiv als Einzelelement geprüft werden. Was zu einer Mitteilungseinheit verschmolzen war, wird in

dieser Korrekturphase wieder getrennt und einzeln untersucht. Nach der Korrektur verschmilzt die Mitteilung wieder zu einem einzigen Kanal. So ist eine einfache, aber aufnahmefähige Mitteilung für den Rezipienten hergestellt. Dabei verliert darüber hinaus der Produzent niemals die Kontrolle über den Aussagewert für den Zuschauer/Zuhörer.

Dieses ganze System richtet sich natürlich nach der jeweiligen Aufnahme-Altersgruppe. Je jünger der Rezipient ist, desto schlichter muss der Mitteilungskanal als Endprodukt sein. Das gilt auch für die theatrale Vorlage in Form eines altersangepassten Textes, in welcher Wortwahl und einfaches Zeichenphänomen des Theatralischen vom Autor eingerichtet werden muss. Nur so verwandelt sich die Botschaft des Stücks in die ebenbürtige Botschaft der Inszenierung. Eine Problemlösung des Verständnisses durch Aufzeichnung und damit durch häufige Wiederholung des visuell-auditiven Ablaufs eines Theaterstücks ist nicht für jeden Zuschauer nachträglich möglich. Der sich auf diese Weise in sich verschließende Rezipient wird immer wieder Hemmungen entwickeln, Theater zu betreten und damit Theaterstücke anzuschauen. Die noch so hohe Produktqualität erreicht einen Zuschauer kaum noch, denn *über die In-sich-Verschließung des Produkts* braucht der Zuschauer auch oft *Kenntnisse der Materie*, welche Träger der Botschaft sein können oder sein müssen. Auch hier gilt die *einfache und altersgerechte Gestaltung* des theatralen Zeichensystems, ohne eine Darstellungsspannung zu verlieren. Die Umsetzung einer theatralen Vorlage in Form eines Theaterstücks gewährleistet durch das Kommunikationsmodell Genauigkeit und zuschauerbezogenes Arbeiten beim Inszenieren sowie logisches Wahrnehmen des Stück-Ablaufes durch den Zuschauer. Über die auditiven und visuellen Kanäle lassen sich Fehler in der Darstellung allgemein als auch in der gestörten Typologie Einzelner leicht korrigieren. Im früh geübten Kistentheater können beide Kanalformen geübt und in ihrer Spezifik geordnet eingesetzt werden. Die aktive Teilnahme der Produktionsbeteiligten macht sie früh zu medial ausgerichteten Produzenten, die im Laufe des systematisch betriebenen Lernerfolgs an *kreativer Selbstständigkeit* gewinnen. Eines sollte zuletzt klargestellt werden: in seiner *Systematik* gewährleistet das Kommunikationsmodell auch für das nicht-professionelle Theaterspiel ein Quantum an Professionalität und klärt in der chaotisch wirkenden spieldidaktischen und kaum vorhandenen spieltherapeutischen Literatur den in Stufen ablaufenden Lernzustand.

Literatur

Frisch, M. (1998). *Tagebuch 1946–1949* (Gesammelte Werke, Bd. 2). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Grotowski, J. (1970). *Das arme Theater*. Velber: Friedrich.
- Otto, E. (2020). *Theaterarbeit als Teil der Stadtteilkultur*. Münster: Solibro.
- Pleyer, P. (1974). *Informationen zur Massenkommunikationslehre*. Münster: Fahle.

- Ballstaed, St.-P. (1977). Probleme audiovisueller Informationsvermittlung. In Akademie für politische Bildung (Hrsg.), *Kommunikationsprobleme bei Fernsehrichten* (Politische Medienkunde, Bd. 3, S. 8). Tutzing.



Dr. Enrico Otto

Verdistraße 79
D-48165 Münster
enricotto@web.de

Verlagshinweis

Archetypische Bilder verweisen auf vorbewusste archaische Erkenntnis

Die Faszination und Decodierbarkeit archetypischer Bilder fordern die Kunsttherapie kontinuierlich heraus. Archetypen verbinden alle Beteiligten miteinander. Karl-Heinz Menzen reflektiert in seinem Reader „Archäologie der Kunsttherapie“ die Hintergründe. Bei Psychoanalytikern wie Naturwissenschaftlern findet er parallele Interpretationen.



Archetypisch: Giovanni Segantini – „La Vanita“ (1897)

Für C. G. Jung existiert „keine wesentliche Idee oder Anschauung, der nicht archetypische Urformen zugrunde liegen. Urformen, die zu einer Zeit entstanden sind, da das Bewusstsein noch nicht dachte, sondern wahrnahm, da der Gedanke noch nicht wesentlich Offenbarung war. So sind Archetypen nichts anderes als typische Formen des Auffassens und des Anschauens, Formen des Erlebens und Reagierens, der Verhaltens- und der Leidensweisen, Abbilder des Lebens selber, – das sich darin gefällt, Formen zu erzeugen, sie aufzulösen und mit dem alten Prä-

gestempel aufs Neue zu erzeugen; so im Materiellen, so im Psychischen, so im Geistigen.“

Menzen zitiert den Quantenphysiker Wolfgang Pauli: „Der Vorgang des Verstehens in der Natur sowie beim Bewusstwerden einer neuen Erkenntnis scheint auf einer Entsprechung, einem Zur-Deckung-Kommen von präexistenten inneren Bildern der menschlichen Psyche mit äußeren Objekten und ihrem Verhalten zu beruhen... Wolfgang Paulis Aussage gipfelt in dem von Heisenberg übernommenen Satz, ‚dass jedes Verstehen ein langwieriger Prozess ist, der lange vor der rationalen Formulierbarkeit des Bewusstseinsinhalts durch Prozesse im Unbewussten begleitet wird‘.“

Karl-Heinz Menzen

Die Archäologie der Kunsttherapie – Modelle der psychischen Rekonstruktion in der bildnerischen Arbeit mit PatientInnen

196 Seiten

Paperback: ISBN 978-3-95853-628-9

eBook: ISBN 978-3-95853-629-6

Pabst Science Publishers