

AdkB – Akademie für kreative Bildung GmbH
Weiterbildung zum/zur Theaterpädagog_in
BUT® mit interkultureller Kompetenz

Wo ist das Paradies JETZT?

Eine Wiederentdeckung der 'Direct-Action-Workshop-Methode'
des Living Theatre und deren Anwendungsmöglichkeiten in der modernen
Theaterpädagogik



Abschlussarbeit im Rahmen der Weiterbildung BuT®
Vorgelegt von Lars Crosby, Theaterpädagogik
lars_crosby@gmx.de

Erstmalig eingereicht am 13.05.2019
Überarbeitete Version eingereicht am 22.11.2019

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	4
1.1	Historisches – Entstehung und Werdegang des Living Theatre`.....	4
1.2	Die theaterpädagogische Arbeit des Living Theatre`.....	7
2	Die 'Direkt-Action-Workshop' Methoden	9
2.1	Darlegung von Methoden und ausgewählten Techniken.....	11
2.1.1	Der Chord.....	12
2.1.2	Der Fragekreises.....	13
2.1.3	Exquisite Corps.....	14
2.1.4	Sound and Movement.....	15
2.1.5	Tableau Vivant.....	16
2.2	Korrespondenz mit den Experten.....	17
3	Verwirklichung im Theaterpädagogischen Kontext	19
3.1	Einführung in den Direct-Action-Workshop.....	20
	Quellenverzeichnis	24
	Eidesstattliche Erklärung	26

Abbildung Deckblatt: <https://www.livingtheatre.org> (Mit freundlicher Genehmigung der Betreiber)

Danksagung

Ich bedanke mich bei dem vormaligen Ensemblemitglied des Living Theatre und Schauspieldozenten (Athanon Akademie) Philip Kevin Brehse für die besondere inhaltliche Unterstützung und für das Interview, bei dem derzeitigen Archivar des Living Theatre Thomas S. Walker, der mich mit zahlreichen schwer zugänglichen Informationen direkt aus dem Archiv des Living Theatre versorgte, bei dem Sprechdozenten (Athanon Akademie) Adrian Stuhlfelner fürs Korrekturlesen sowie bei Carlo Altomare, Jerry Goralnick, Gerry Brackett, Martin Reckhaus, Arno Kleinofen und bei Wara Chavarria, die sich für Interviews zur Verfügung stellten.

1 Einleitung

Meinen bisherigen Arbeiten und Projekten mit Open-Space Performance und ebenso durch Begegnungen mit diversen Dozenten an der Athanor Akademie für Darstellende Kunst, weckten in mir das Interesse das legendäre Living Theatre noch besser kennen zu lernen, und ich begann mich intensiv mit der Entstehung und dem Schaffen der Theatergruppe zu beschäftigen. So lag es nahe dieses Thema für die Abschlussarbeit in Theaterpädagogik (BuT®) zu behandeln. Durch die Recherche zu vorliegender Abschlussarbeit war es mir sogar vergönnt einige Künstler und Lehrkräfte des Living Theatre aus verschiedenen Epochen persönlich kennenzulernen. So habe ich 6 Experten aus verschiedenen Epochen des Living Theatre interviewt.

Zwar gastierte das Living Theatre aus New York City z.B. bei der venus & mars tour 2016 in Berlin und versuchte auch Kontakt mit dem Maxim Gorki Theater aufzunehmen, welches aber nicht auf monatelange Anschriften reagierte. So kam es zwar zum Austausch mit Teilen der freien Szene in der Hauptstadt, die große Bühne aber blieb dem Living Theatre in Deutschland verschlossen.¹ Man kann also sagen, dass sich das Living Theatre wohl insbesondere in Deutschland nicht mehr der selben Bekanntheit wie z.B. in den USA erfreut, wo die Gruppe sich gründete. Obwohl es auch in Berlin bis heute Ableger des international operierenden Living Theatres in der freien Szene gibt und die Gründergruppe aus New York City mit diesen in Kontakt trat², so scheint die Zeit, in der West-Berlin als wichtigster Spielort Europas galt³, vorbei zu sein. Es ist mir zum persönlichen Anliegen geworden, das Living Theatre in Deutschland bekannter zu machen, mithilfe dieser Arbeit insbesondere den theaterpädagogischen Wert der Methode herauszuarbeiten und diesen so auch für die deutschsprachige Theaterpädagogik nutzbar zu machen. Eben wegen jener weitgehenden Unbekanntheit wende ich mich zunächst einer knappen Darlegung von geschichtlichen Aspekten der Gründung (1.1) zu und komme dann zu dem theaterpädagogischen Schaffen des Theaterkollektivs (1.2).

1.1 Historisches – Entstehung und Werdegang des Living Theatre`

Das Living Theatre wurde in der unmittelbaren Nachkriegszeit, als phantasievolle Antwort auf die kommerzielle Theaterlandschaft, 1947 von der deutschstämmigen Piscator Studentin Judith Malina und dem abstrakt expressionistischen Maler Julian Beck gegründet.⁴ Das Arbeiten mit dem Publikum war seither von primärer Wichtigkeit und insbesondere die Werkstattarbeiten sind Grundbestandteile des Living Theatre in allen Epochen seit der Gründung. Es handelt sich hier um die Gründung eines freien

1 <https://www.livingtheatre.org/single-post/2016/12/01/BERLIN> (aufgerufen am 08.11.2019).

2 ebd.

3 Brauneck, Manfred; Schneilin, Gérard (Hg.) (1986) In: *Theater Lexikon: Begriffe und Epochen/Bühnen und Ensembles*. Dieter Hermes: Living Theatre. Rowohlt. Reinbek bei Hamburg. S.537

4 <https://www.livingtheatre.org/history> (aufgerufen am 08.11.2019).

Theaterkollektivs. 1968 fragten sich die Gründer Julian Beck und Judith Malina wie das Living Theatre wohl in 30, 40 oder 50 Jahren aussehen würde, ob es noch Werkstatterarbeiten zum Thema der schönen nichtgewaltvollen Revolution geben würde, oder ob sie schon stattgefunden haben wird.⁵

1945-47 durchlief Judith Malina ein Studium bei dem epischen expressionistischen Regisseur⁶ Erwin Piscator, das in ihr die Ideen eines 'Freien Theaters' und 'Lebendigen Theaters' erweckte.

„Von Piscator gingen hauptsächlich die Einflüsse aus, die die Neue Sachlichkeit zum dokumentarischen, politisch engagierten >>epischen Theater<< überführten.“⁷
„Formale Elemente des Brecht-Piscator-Stils lassen sich in der neuen Dramatik vielfach feststellen.“⁸

Piscators politisch-agitatorische Inszenierungen hatten sich bereits 1924 gegen das Theater Establishment gerichtet, als er Regisseur an der Berliner Volksbühne war. Seine eigene Aufführungsform wollte das Theater von Grund auf revolutionieren und sich dem Zeitalter der Wissenschaft und Technik sowie einer damit verbundenen Bühnenästhetik für das Proletariat zuwenden.⁹ Einige Grundsätze Piscators, so z.B. für die Arbeiterklasse erschwingliches Theater mit einfachen Mitteln und kollektive Inszenierungsprozesse¹⁰, übernahm die einstige Studentin später ins Konzept des Living Theatre.

Julian Beck war aus reichem Hause und Judith Malina aus einer armen Rabinerfamilie, kurzum die Auflehnung gegen das herrschende Establishment lag schon in der Begründung ihrer Freundschaft. Julian Beck zögerte nicht einen Moment seine Kunstform zu wechseln; von der etablierten Malerei zum sehr vage definierten Straßentheater. Nachdem Judith Malina ihre Ausbildung bei Erwin Piscator erfolgreich abgeschlossen hatte, beschlossen sie beide 1948/49 eine Produktion von Jean Cocteau in ihrem 'Wohnzimmertheater' umzusetzen; außerdem fanden von Anfang an performative Straßenauftritte statt, 1951 eine Vorstellung eines viergeteilten Stückes: 'The Theater in the Room', es enthielt Auszüge aus Arbeiten von Gertrude Stein, Federico Garcia Lorca, Paul Goodman und Bertolt Brecht.¹¹

Von der New Yorker Kritik und von Bertolt Brecht 1959 wahrgenommen, interpretierte das Living Theatre unter anderem seine Stücke 'The Jungle of the Cities' (Im Dickicht der Städte) und 'Man is Man' in eigenen Theaterräumen bis

5 Beck, Julian (1986) *Life of the Theatre*. Limelight edition, New York, Toronto. S. 230-231

6 Dietrich, Margret (1961) *Das moderne Theater: Strömungen – Gestalten – Motive*. Alfred Kröner Verlag. Stuttgart. S.259

7 ebd. S. 569

8 ebd. S.130

9 Brauneck, Manfred; Schneilin, Gérard (Hg.) (1986) In: *Theater Lexikon: Begriffe und Epochen/Bühnen und Ensembles*. Carl Wege: Piscatorbühne. Rowohlt. Reinbek bei Hamburg. S.685

10 ebd. S.686

11 The New York Public Library. Billy Rose Theatre Division. 'Guide to the Living Theatre Records' Container List Series VIII: Productions 1948-1983 (8 linear feet (22 boxes)) S.15

1962. Es liefen bis dahin neben Straßentheater-Workshop-Aktionen unzählige Stücke in ihrem Repertoire.¹²

1963 mit Kenneth Browns 'The Brig' kam echter Zündstoff für ein Voranschreiten in eine neue Zeit, der sich in der späteren Version von 'Directing-The-Brig by Judith Malina' weiter zuspitzte. So wurden die Theaterräume erst einmal wieder geschlossen, denn diese Vorführung schlug derartig hohe Wellen für die damalige Zeit, dass beide Gründer von den Räumen des Living Theatre abgeführt und wegen Widerstand gegen die Staatsgewalt angeklagt wurden. In der New Jersey Justizanstalt schrieben sie 'Mysteries and Smaller Pieces'.¹³ 1964 lief es als erstes Kollektivstück an und sollte später eines der am häufigsten gespielten Stücke des Living Theatre werden.

Mit 'Die Zofen' von Jean Genet feierte das Living Theatre zum ersten mal 1965 in Deutschland in Westberlin im Forum Theater am Kurfürsten Damm Premiere, in welches das Living Theatre für eine Weile sogar als Exiltheater übersiedelte. Sie spielten in diversen Städten Europas, bis sie 1968 wieder in den USA mit der Uraufführung von 'Paradise Now' heimischen Boden betraten. Es ist ein von 35 Mitwirkenden kollektiv entwickeltes Theaterstück, geschrieben von Judith Malina and Julian Beck, wie im Ansatz zuvor auch schon in 'Mysteries and Smaller Pieces' gearbeitet wurde. In beiden Stücken ist es die Recherche von den Schauspieler*innen und, welche das Stück zum Leben erweckt, 'Mysteries...' setzt sich aus zuvor ungespielten Szenen aus den Dramatic-Workshops zusammen.¹⁴

In den 1970er Jahren entstand so eine große Fülle von neuen Stücken.¹⁵ Nachdem das Ensemble des Living Theatre von seiner ausgiebigen Europatour 1983 wieder in New York City ankam, erlag Julian Beck schließlich in den folgenden zwei Jahre den Torturen seines Darmkrebses und starb im September 1985. Judith Malina leitete das Living Theatre New York City noch bis zu ihrem Tod 2015 und neben der Entstehung von diversen Stücken lag ein starker Fokus auf Workshops im internationalen Austausch, beispielsweise mit Sao-Paulo Brasilien. Dies geschah unter anderem maßgeblich durch Thomas S. Walker.¹⁶ Nach 68 Jahren Theaterleitung durch Judith Malina übernahm Brad Burgess die Position des Künstlerischen Leiters, die er bis heute inne hat.¹⁷ Bis heute arbeiten einige Exklaven des Mutterhauses weltweit im Sinne des L. T..

12 ebd.

13 ebd.

14 ebd.

15 ebd.

16 ebd.

17 <https://www.livingtheatre.org/copy-of-detail-bio> (Aufgerufen am 11.11.2019).

Abschließend möchte ich auf den Forderungskatalog des Living Theatre, das Manifesto aus der Feder von Julian Beck, aufmerksam machen, es ist fundamental für die 'Living Theatre Family'.

„Die sieben Imperative des zeitgenössischen Theaters

Theater soll...

1. auf der Straße: außerhalb der kulturellen und ökonomischen Grenzen des institutionalisierten Theaters stattfinden
2. frei: Leistung für das Proletariat, das Lumpenproletariat, die Armen, die ärmsten der Armen, sollen ohne Eintrittsgebühr Zutritt haben
3. offene Teilnahme mit einschließen: Durchbruch der 4ten Wand, wie auch die interaktive Vereinigung zur kollektive Schöpfung
4. spontane Schöpfung beinhalten wie Improvisation und freiheitliche Auslegung.
5. physisches Leben darbieten, wachsame Körper: Raum soll sexuelle Befreiung sein
6. Veränderung und Transformation des wachen Bewusstseins hervorrufen, es ist permanente Revolution: Unfixiert, flexible, frei in der Ideologie
7. Theater soll die Handlung als Aktion beinhalten, als direkte Aktion¹⁸

1.2 Die theaterpädagogische Arbeit des Living Theatre`

Das Living Theatre ist heute in Deutschland, wenn überhaupt, unter Kennern als eines der am längsten bestehenden US-Theatern überhaupt bekannt,¹⁹ in theaterpädagogischem Kontext wird es aber kaum betrachtet. Dabei nahm die Gruppe bereits 1952 die „Dramatic-Workshop-Production's“ Reihe in ihr Repertoire mit auf, die ersten Werkstattreihen nach dem Prinzip des Living Theatre,²⁰ also erste Aufführungen mit theaterpädagogischem Charakter. Das Living Theatre produzierte schon damals werkstattartig Szenen mit dem Publikum und schuf so ihre Basis modern anmutender Theaterpädagogik, so wie sie in 'Paradise Now' seinen zielgerichteten neuen Höhepunkt erreichte. Dieser Publikumsbezug wurde neu als '*Permanente Revolution*' definiert und ausgerufen.²¹

Meines Erachtens ist die Arbeitsweise, die mit ‚Paradise Now‘ 1968 ihren Höhepunkt erreichte, der eigentliche Nährboden für die wegberaubende theaterpädagogische Arbeit des Living Theatre und gleicht in vielen Eigenschaften den Wirkprinzipien heutiger Theaterpädagogik. In Anlehnung an diesen Grundstein wurde somit auch der Titel für die vorliegende Abschlussarbeit gewählt. Ein Stück wird von den Darsteller*innen im Werkstattformat entwickelt, ohne den Vorgaben eines Autors Folge zu leisten, frisch zusammengefügt und durch die Teilnehmenden mit Aktualität belebt.

18 Beck, Julian (1972) Manifesto 'Die sieben Imperative des zeitgenössischen Theaters' In: (1986) *Life of the Theatre*. Limelight edition, New York, Toronto.

19 Brauneck, Manfred; Schneilin, Gérard (Hg.) (1986) In: *Theater Lexikon: Begriffe und Epochen/Bühnen und Ensembles*. Dieter Hermes: Living Theatre. Rowohlt. Reinbek bei Hamburg. S.537

20 The New York Public Library Billy Rose Theatre Division 'Guide to the Living Theatre Records' Container List Series VIII: Productions 1948-1983 (8 linear feet (22 boxes)) S.15ff.

21 Beck, Julian. Malina, Judith. (1968) *Paradise Now*.

Das Theater ist in der Straße, so hieß es im Schlusswort von 'Paradies Now', denn Theater war zumeist nur der privilegierten Gesellschaftsschicht zugänglich, deshalb stellte sich das L. T. die Frage, wie man die Arbeit des Theaters einem breiteren Publikum vermitteln und damit auch voll zugänglich machen könnte. So kam in den 1970er Jahren die Notwendigkeit auf, die Workshops allen frei zugänglich zu machen und so den Prozess der Stückerarbeitung transparent im Kollektiv zu machen. Die Teilhabe des Publikums stand im Vordergrund, das interaktive Mitwirken wurde forciert. Die offene Gemeinschaft des Living Theatre nahm immer wieder neue Mitglieder auf – ließ ebenso andere auch gehen, dennoch ist es so, dass eigentlich jeder der wirklich mit dem Living Theatre gearbeitet hat, in Verbundenheit mit der Gemeinschaft blieb. „Man kann“, wie Gary Brackett es so schön formuliert, „jemanden aus dem Living Theatre mitnehmen, aber man kann das Living Theatre nicht aus ihnen herausnehmen!“²²

Die Workshop-Reihen des L. T. dienten also in diversen Zusammenstellungen in erster Linie der Stückerarbeitung, jedoch auch Stücknachbereitungen mit dem Publikum waren an der Tagesordnung.²³ So wird die, dem Living Theatre eigene, theaterpädagogische Herangehensweise deutlich.

Der Geist des Theaters ist heute sehr vielfältig und wandelt interdisziplinär durch alle Kunstrichtungen und die progressiven Workshops diverser Laboratorien, die freie Szene, stehen neben dem institutionellen, kommunalen Theater. Gewiss erleben wir derzeit eine Epoche des großen Regietheaters, aber auch einer sehr diversen Subkultur. Die Theaterpädagogik bietet hier unter anderem die Möglichkeit der Stückerarbeitung am Theater und birgt mannigfaltige weitere Einsatzmöglichkeiten in den verschiedensten Kontexten. Sie hat in zahlreichen Bereichen ihren Platz gefunden; im Freizeit-, Amateur- und Bildungssektor gibt es theaterpädagogische Aufgabenbereiche bis hin zu genuiner Sozialarbeit. Menschen aller Altersstufen können auf theaterpädagogische Angebote zurückgreifen. Theaterpädagogik ist universal-integrativ und interdisziplinär. Es stehen theaterpädagogische Vermittlungsformen zur Disposition für das Theater: Wie lässt sich Theater in einer immer komplexer werdenden Alltagsrealität verorten? Wie für eine möglichst breite Bevölkerung zugänglich machen? Diese Fragen versucht die Theaterpädagogik durch kreative Bildungs- und Kulturangebote zu beantworten.

Auch das Living Theatre ist über seine mittlerweile 72-jährige Schaffenszeit dieser Frage nachgegangen. Die Öffnung des Theaters für eine möglichst breite Bevölkerung ist erklärtes Ziel sowohl des L. T., als auch der Theaterpädagogik. So sind bis heute einige Lehrer im Ensemble vertreten und die workshopartige Erarbeitung mit darstellerischen Mitteln ist eine weitere Gemeinsamkeit. Der

22 Interview mit Gary Brackett aus meiner Recherchearbeit, geführt Sept.-Nov. 2018

23 Interview mit Philip Brehse aus meiner Recherchearbeit, geführt Sept.-Nov. 2018

Theaterpädagoge Hans Martin Ritter, der sich in zahlreichen Publikationen auf Brecht und das epische Theater bezieht, ist ein guter Vergleichspunkt zum theaterpädagogischen Ansatz des Living Theatre, das ja aus der ebenfalls epischen Lehre Erwin Piscators entstanden ist und selbst einige Brecht Stücke interpretiert hat. „Das Lehrstück lehrt dadurch, dass es gespielt, nicht dadurch, dass es gesehen wird.“²⁴

Anhand meiner Recherchearbeit erkenne ich zwei Richtungen beim L. T., die theaterpädagogisches Potential in sich bergen: Zum einen politisch-aufklärerisch in Verbindung eines Anti-Gewalt-Trainings, zum anderen laboratives Schauspieltraining. Dass Schauspieltraining auch in der, wie gesagt interdisziplinären, Theaterpädagogik seinen Platz hat, kann auch durch Hans Martin Ritter bestätigt werden, der sich auf Brecht bezieht: „Das Lehrstück ist vornehmlich auf *nicht-professionelle* Spieler ausgerichtet. [...] Dennoch soll „studiert“ werden, was auch Schauspieler lernen müssen.“²⁵

2 Die 'Direkt-Action-Workshop' Methoden

Diese Methoden sind das Konzentrat vieler Living Theatre Workshoparbeiten, und zielen darauf ab, den Körper und den Geist zu trainieren. Judith Malina baute ihr Verständnis eines Politischen Theaters auf die Grundlagen von Erwin Piscators epischem Theater auf.

„The Living Theater is a company of actors who want to bring the beautiful-non-violent-anarchist-revolution. We wanted to find a theatre that would grow with history and in history. That is why we called it The Living Theatre, because we wanted it to change with time.“²⁶

Diese Workshop-Methoden haben sich tatsächlich in den Jahrzehnten durch folgende Personen und Gruppen entwickelt.

'The Alchemical Theatre Laboratory inc.' mit später wechselnden Studioräumen tourte quer durch Europa. Es ist der Teil des L. T., welcher durch Carlo Altomare gegründet, die Direct-Action Methoden hervorbrachte.²⁷ Es gab in dieser Zeit unzählige Workshops, und es bildeten sich weitere Ableger des L. T., wie beispielsweise das PerForm Trieste Associazione Culturale Living Theatre Europa, gegründet von Gary Brackett mit festen Sitz in Trieste, Italien. Es tourt auch regelmäßig in diverse Europäische Städte zum Austausch.

Die Direkt-Aktion-Workshop-Methode wurden 1973 von Carlo Altomare und Mary Krapf entworfen. Da beide feste Ensemble-Mitglieder des L. T. waren, entwickelten sie einige Elemente dieser Workshops aus Mustern der diversen L.

24 Ritter, Hans Martin (2013) *Nachspielzeit: Aufsätze zu theaterpädagogischen und theaterästhetischen Fragen*. epubli Verlag, Berlin. S.20

25 ebd. S.24

26 Malina, Judith In: Beck, Julian (1986) *Life of the Theatre*. Limelight edition, New York, Toronto. S.IX

27 Interview mit Carlo Altomare aus meiner Recherchearbeit, geführt Sept.-Nov. 2018

T. -Stückentwicklungs-Werkstätten; somit kann man sagen, dass die Direct-Action Workshops Living Theatre Workshops sind, sie gingen in jedem Fall mit daraus hervor.²⁸

Es gibt außerdem die 'Day-in-the-life-of-the-city' Workshopreihe²⁹. Sie wurde von Thomas S. Walker, Judith Malina und Hanon Reznikov durchgeführt. Ziel dieses Workshops ist schnell zu identifizieren, welche brennenden politischen Fragen und lokale Themen aktuell gesellschaftliche Priorität haben, um mit den Mitteln des Theaters relevante Fragen zu stellen. Jedes Thema ist immer verbunden mit dem spezifischen Ort, wo der Workshop stattfindet.

Die Direct-Action-Workshops ähneln sich mit „der Arbeit des Schauspielers, es findet immer eine 'direkte Aktion' statt, der Autor ist ersetzt durch die Spieler und die Interaktion mit dem Publikum tritt ein.“³⁰

Ziel sowohl der Direct-Action-Workshops und auch der Day-in-the-life-of-the-city Workshops war zunächst überwiegend ein Auftritt im öffentlichen Raum, darauf kam es in erster Linie an. Es findet ein direkter Austausch zwischen *Actors* (Darstellern), *Orphaeum* (Musiker-spielraum) und *Spectators* (Zuschauern) statt, es geht um den Moment der Präsenz und Interaktion in der Öffentlichkeit. Im öffentlichen Raum werden zufällige Passanten zu Zuschauern. Bewusst wird auf Zuschauer Wert gelegt, die nicht damit gerechnet haben, in dem Moment Theater zu sehen. Die Interaktion mit dem Publikum hat stets improvisatorischen Charakter, wie Julian Beck es beschreibt:

„'The Life of the Theatre':
FREE THEATRE is invented by the actors as they play it.
It has never been rehearsed. We have tried Free Theatre.
Sometimes it fails. Nothing is ever the same. (THE LIVING THEATRE)“³¹

Die ästhetischen Entwicklungen des Living Theatre stehen immer unter dem Prozess der fortlaufenden Erneuerungen des selben, der „permanenten Revolution“. Die Suche nach dem paradiesischen Gegenwärtigkeitszustand zwingt alle Beteiligten zur unentwegten Umwälzung der erlebten Geschichte im Wandel heutiger Zeit. Es ist die Rede vom Wunsch sich auszudrücken, das Verlagen nach Verständnis findet, im Bedürfnis zu verstehen und verstanden zu werden, seine Resonanz.³² Der Autor eines Stückes ist das Kollektiv, jeder Teilnehmer, auch der Zuschauer, schreibt mit. Die Präsenz einer Person misst sich im hohen Maße an der Empathiefähigkeit der selben. Wollen wir eine selbstbestimmtere Umwelt, so müssen wir unsere Empathiefähigkeit trainieren, denn die Bestimmtheit unserer Umwelt begründet sich auf unser Gesamt-Bewusstsein. Wir haben alle die Verantwortung, in ständiger Evolution die

28 Interview mit Thomas Walker, Archivar des L.T., aus meiner Recherchearbeit, geführt Sept.-Nov. 2018

29 <https://www.livingtheatre.org/workshop> (aufgerufen am 12.11.2019).

30 Interview mit Martin Reckhaus, aus meiner Recherchearbeit, geführt Sept.-Nov. 2018

31 Beck, Julian (1986) *Life of the Theatre*. Limelight edition, New York, Toronto. S. 82

32 Beck, Julian. Malina, Judith. (1968) *Paradise Now*. S.140ff.

Suche nach Transformation und den kontinuierlichen Prozess der Neuorientierung zu beeinflussen. In diesem Punkt stimmte mir ausnahmslos jede/r, der von mir interviewten Gesprächsteilnehmer*innen, zu.

2.1 Darlegung von Methoden und ausgewählten Techniken

Seit 1955, zur Zeit, wo Joseph Chaikin ebenso Mitglied des L. T. war, entstanden einige Workshop-Methoden, von denen er im Open-Theatre zwischen 1963 und 73 manche als Übungen trainierte. So hinterließ er unter anderem die Übung 'Sound & Movement' an das L. T.-Kollektiv.³³

Neu entwickelt wurde durch Carlo Altomare die Direct-Action-Workshop-Methode zu einem Baukastensystem, in dem 'Sound and Movement' ein wichtiger Teilbestand ist.³⁴

Ab Anfang der 1980er nannte Carlo Altomare das ganze auch Alchemical Theatre Laboratory inc., was bedeutet die Direct-Action-Workshops sonderten sich wiederum von dem Mutterhaus L. T. ab, um eigene Wege zu gehen. Daraus entstanden neue Übungen, wie unter anderem 'Jazz-Acting'; beeinflusst durch die Freiheit des Jazz in der Musik in Übertragung auf die Bewegung und die Schauspielerei.

Dem L. T. gehören unzählige Workshops an, ein System, welches heute noch seitens diverser Ableger des L. T. praktiziert wird und es nannte sich 'Day-in-the-life-of-the-city', welches abgewandelt von vielen Direktoren des L. T. genutzt wurde. Die 'Quellen-Synthese-Methode' von Philip Kevin Brehse, welche er sowohl an deutschen Schauspielschulen wie auch in diversen Wochenworkshops anbietet, ist eine Sonderform der Direct-Action-Workshop Methode. Persönlich habe ich die Quellen-Synthese-Methode in seiner Vielfältigkeit der unterschiedlichen Anwendungsgebiete erlebt.

Früher gab es im Living Theatre einen Insider-Witz über die Workshops, Hanon Reznikov nannte die Elemente der Living Theatre Workshops "die chinesische Speisekarte", „Wählen Sie eine Sache aus verschiedenen Listen von Zutaten und fügen Sie Ihre Struktur zusammen, wie die Bestellung in einem chinesischen Restaurant.“, wie er sagte.³⁵ Im Folgenden nun einige frei kombinierbare Menüpunkte dieser reichhaltigen Speisekarte für die Anwendung innerhalb eines theaterpädagogischen Lehrgangs. Einige dürften unter anderer Bezeichnung gut bekannt sein, sie finden in der Theaterpädagogik rege Verwendung, ohne dass jemand deren Verwendung oder sogar deren Ursprung im L. T. Vermuten würde. Alle Übungen, die im Folgenden beschrieben sind, habe ich in der Praxis in mehreren Workshops bei Philip K. Brehse und Open Space Performance mitgemacht und ausprobiert.

33 Interview von Philip Brehse aus meiner Recherchearbeit, geführt Sept.-Nov. 2018

34 Interview von Gary Brackett aus meiner Recherchearbeit, geführt Sept.-Nov. 2018

35 Interview von Philip Brehse aus meiner Recherchearbeit, geführt Sept.-Nov. 2018

2.1.1 Der Chord

geht aus dem Stück 'Mysteries in smaller pieces' hervor.³⁶ Man steht im Kreis mit Schulterchluss zu beiden Seiten – die Hände liegen auf den Schultern der jeweilig seitlichen Partner*innen – wir atmen mit geschlossenen Augen und finden einen gemeinsamen Atemrhythmus zur Kreismitte, hören auf einander und einander zu – leichtes gutturales stöhnen bis zur ersten Tieftonintonation, die Intervallatmung beginnt – der Klang darf nicht abbrechen, er wird langsam analog in seiner Tonhöhe und Intension gesteigert, bis wir am höchsten Peak angekommen sind und uns dort ein wenig aufhalten um dann ebenso langsam wieder die Tonhöhe und Lautstärke zu senken und über Ausatmung bis zum gutturalen Stöhnen wieder in die Gruppenatmung zu wechseln und gemeinsam in Stille zu enden, wie zu Anfang. Es folgt erneutes nachhören. Langsam werden die Schultern der Nachbar*innen ein wenig massiert und die Augen werden langsam wieder geöffnet. Wir begrüßen uns mit einem >>Ja<< und öffnen den Kreis.

Bei dieser Übung muss man sich Zeit lassen, damit es möglich wird, die Tonwellenverschiebung spürbar zu erleben und die Resonanz der Nachbar*innen, die die Stimme erzeugt, gegenseitig zu erfühlen. Spontane Umarmungen sind häufig der Fall nach der Übung.

Der Chord ist eine Übung zur Einstimmung aufeinander, er ist ein Ritual zur Kräftigung der Gemeinschaft. Diese Übung schuf jedes Mal eine hochkonzentrierte Atmosphäre, wenn ich sie durchgeführt habe, und war sehr zuträglich für einen gelassenen sozialen Umgang miteinander. Außerdem erwärmt die Übung achtsam die Stimme. Die Spielfreude wird aktiviert, gleichzeitig stimmt das Eröffnungsritual auf einander ein, indem man aufeinander achtet. Kakophonie ist erlaubt wie auch harmonisch auf einander abgestimmte Verhältnismäßigkeiten.

Gelernt kann dabei auch werden, dass es keine Missklänge und Missstimmungen gibt, die eine Gruppe nicht tragen könnte, auch dissonante Klänge können interessant sein. Und die Spiegelneuronen machen es möglich, dass es für diejenigen, denen es zunächst noch unangenehm ist, empathisch Raum geschaffen wird, sich auf die Gruppe einzulassen. Es findet eine künstlerische Sensibilisierung im gemeinsamen Produzieren statt, der gemeinsam erlebte und produzierte Spannungsbogen kann zu einem Ensemble zusammenschweißen.

Zu erwähnen ist jedoch auch, dass diese Übung ein gewisses Maß an Reife erfordert und sich die Gruppe auch schon gut in der gemeinsamen Spielpraxis kennengelernt haben sollte. Berührungsängste oder eine ohnehin bereits stark angespannte Gruppendynamik würden die Übung unmöglich machen. Ebenso

36 Interview von Gary Brackett aus meiner Recherchearbeit, geführt Sept.-Nov. 2018

wegen der Spiegelneuronen können sich auch negative Einzelstimmungen auf die gesamte Gruppe übertragen, da die Gruppe durch die empathische Einfühlung besonders empfänglich für jegliche Art von Emotionen ist. Auch ist die Übung sehr störungsanfällig. Gemäß des zweiten Postulats der Themenzentrierten Interaktion (TZI) zur Ermöglichung von sozialem Lernen in Gruppen nach Ruth Cohn haben Störungen immer Vorrang.³⁷ Das gemeinsame Bewerkstelligen der Aufgabe, welches nur funktionieren kann, wenn sich alle Teilnehmenden voll und ganz darauf einlassen, einander das nötige Vertrauen schenken können um dicht aneinander mit geschlossenen Augen zu stehen, macht den Chord zu keiner leichten, aber einer lohnenden Übung. Diese Herausforderungen können verbalisiert werden um so die Motivation zu steigern, die Aufgabe im Team erfüllen zu können zu wollen. Als Anfangs-Ritual kann die Übung ständig verfeinert und regelmäßig geübt werden.

Um einen Safe-Place garantieren zu können, sollte die Lehrperson zu Anfang die Übung von außen beaufsichtigen, um zu verhindern, dass Halbwüchsige das geschenkte Vertrauen anderer missbrauchen um mit geschlossenen Augen stehende Mitspieler*innen zu erniedrigen. Denkbar wären beispielsweise das Herunterziehen von Hosen, das Bekleben mit beleidigenden Schildern auf den Rücken oder einfaches ins Gesicht fassen, um jemanden zu erschrecken. Derartige Aktionen können zur Folge haben, dass sich gemobbte Teilnehmende für den Rest des Kurses überhaupt nicht mehr auf eine Spielsituation einlassen können, daher ist diese Situation unter allen Umständen zu vermeiden.

2.1.2 Der Fragekreis

Im Prinzip ist der Fragekreis identisch mit einer klassischen theaterpädagogischen Reflexion in der Gruppe. Er wird dazu genutzt von der Alltagswelt in die Welt des künstlerischen Handels einzutauchen um sich kognitiv in der Gruppe auf eine Vorführung oder Probe einzustimmen. Dabei können beispielsweise folgende Fragen sinnvoll sein: Was werde ich tun? Wer bin ich? Was kann ich tun? Und worum geht es in diesem Stück? Gibt es eine brennende interpersönliche Frage und wenn ja, welche? Warum tun wir das, warum gehen wir auf die Bühne? Jedes Spiel beginnt mit etwas Neuem, wie soll unser Spiel beginnen? Das fängt im hier und jetzt an. Was drängt mich etwas zu sage, was ist mir wichtig für das Publikum, was beschäftigt jeden Teilnehmer grade?

Es ist ein Sammlung von Themen und Reaktionen aus der Gruppe auf die Ideen. Die Übung bezweckt das Ankommen im Raum; das eröffnen eines Spielraums im doppelten Sinne. Die Sinne der Teilnehmer sollen umschalten und man soll sich aufeinander einstimmen. Es ist zu empfehlen diese als Vorbereitung zur folgenden Übung zu nutzen.

37 Cohn, Ruth (1975) *Von der Psychoanalyse zur themenzentrierten Interaktion: Von der Behandlung einzelner zu einer Pädagogik für alle*. Klett-Cotta, Stuttgart. S. 122

2.1.3 Exquisite Corps

Dies ist eine Methode zum Szenischen Schreiben, die auf Kurt Schwitters zurückgeht,³⁸ man könnte sie auch Falblattmethode nennen.

Nach einer Gesprächsrunde in der Gruppe wird ein Geschehnis-Falblatt erstellt. Jede*r darf ein paar Sätze schreiben, die umgeklappt werden – die letzten ein bis drei Worte, je nach Länge des Abschnitts, werden dem Folgeschreiber als Inspiration sichtbar gelassen.

Diese Schreiberunde passiert bestenfalls parallel zu einem variablen Stimm- oder Bewegungsaufwärmtraining in einem separaten Raum, das so lange stattfindet, bis alle etwas geschrieben haben, damit die Konzentration und auch Privatsphäre gewährleistet bleibt. Wenn dann alle geschrieben haben ließt jeder seinen Abschnitt vor und so entsteht ein mehr oder weniger zusammenhängender Text. Nun werden szenische Überlegungen in der Gruppe diskutiert und es wird in szenische Gruppen eingeteilt – jede erarbeitet separat und spielt es anschließend für die Gruppe. Dementsprechend ist dies ebenfalls keine Anfängerübung, die Gruppe muss bereits szenische Erfahrungen gesammelt haben und Eigenverantwortung übernehmen können. Für Anfänger*innen können jedoch einzelne Versatzstücke dieser Übung entnommen werden, die Kleingruppenarbeit erfolgt dann im Kollektiv, die Improvisation wird durch Ideen aus der Gruppe und die Anleitung der Lehrperson erleichtert.

In der zweiten Runde, wenn die Szenen soweit klar angerissen sind und Charaktere sich herauskristallisieren, macht man einen Fragekreis für die einzelnen Charaktere, die in den Improvisationen angerissen worden sind. Ein erneutes Falblatt aus der Sicht der Figur wird erstellt, dann gehen alle Beteiligten in ihre Figur und schaffen improvisierte Begegnungen einander, dass Titel, Thema, Intension und Handlung sichtbar wird.

Die Übung dient der Stückerstellung und ist damit unabdingbar für einen Living Theatre Workshop; alle Beteiligten arbeiten kollektiv an der Struktur, keiner kann bei der Erarbeitung ausgeschlossen werden, da jeder beim Falblatt mit schreibt und bei den Improvisationen gefragt ist. Das parallel laufende Aufwärmtraining dient zur bewussten Arbeit mit Stimme und Körper, es kann auf die Bedürfnisse der Gruppe abgestimmt werden.

Ich durfte einige Male miterleben wie diese Technik mal sehr ausführlich, wie auch manchmal total vereinfacht, der Schlüssel zur Bühne geworden ist. Die Themensammlung wurde offenbar gemacht und die Reaktionsideen additiv als Rahmenhandlung beigefügt. Das einrahmen der Handlungen schuf die aus sich gewonnene Struktur der Dramaturgie für die Choreographie und singulären

38 Interview von Philip Brehse aus meiner Recherchearbeit, geführt Sept.-Nov. 2018

Etüden einzelner, die sinnhaften Verknüpfungen entstanden durch das Wiedergeben des Bestehenden von selbst. So können Teilnehmende auf sehr kreative und experimentelle Weise ein eigenes Stück entwickeln und die Themen, die sie unmittelbar beschäftigen, mit einfließen lassen. Es ist aber auch möglich z.B. zu einer Projektwoche ein Thema vorzugeben, dass dann als Überschrift behandelt wird.

2.1.4 Sound and Movement

Bei dieser Übung stellen die Spieler sich leicht versetzt einander gegenüber auf, sodass in der Mitte eine große Manege entsteht, in Hauptspielrichtung sitzt der/die Anleiter*in und möglicherweise ein Publikum – jede*r Spieler*in sollte im peripherem Blick die Mitspieler*innen wahren – es ist wichtig, dass der Anfang möglichst kontemplativ passiert, denn es findet von da an stetige Steigerung statt – die Spielrichtung ist zuerst zueinander und ab einem von den Spielern entschiedenen Moment wird zur folgenden Intensitätssteigerung der Anleiter und das Publikum zur Spielrichtung erklärt – die Spieler müssen sich in ihrem Parkour gegenseitig anspielen bis sie es schließlich eigenständig senden – ist der Intensitätspegel stark gewachsen, dürfen Phrasen den ganzen Raum einnehmen bis mehrere Spieler davon ergriffen mitmachen – die Steigerung ist, dass alle eine Phrase ohne Ende wiederholen, sich einander in ihr begegnen und gemeinsam einen transformativen Endpunkt setzen . Zeitweise darf die vierte Wand zum Publikum eingerissen werden, interaktiv darf mit dem selben animierend gespielt werden, ohne aber dabei die Lehrperson zu involvieren. Das ist eine wichtige Regel, denn sie ist die Instanz der kontemplativen Ruhe und Stille aus der das Spiel in Abgleich zueinander begonnen hatte.

Nach kurzem Raumlaf finden die Spieler*innen erneut ihren Platz - es entscheidet sich aus der Dynamik des Ensembles heraus wer nun einen erneuten Durchgang beginnt, ohne sich vorher abzusprechen. 'Phrase by Phrase', Bewegung zusammen mit onomatopoetischen Lautäußerungen (wie Gromolo) begleiten eine Handlungsphrase – die führende Person spielt ad hoc, ohne Reihenfolge eine Person in der Gruppe an, aphoristische Phrasen sind gefordert. Die angespielte Person erwidert spiegelnd, besser sollte man sagen die erste lehrt der zweiten ihre Phrase, bis die erste nicht mehr gemeinsam die Phrase wiederholt sondern zuschaut und wenn sie zufrieden mit der Wiederholung der zweiten Person ist tritt die erste wieder an ihren Platz und die zweite spielt eine neue Person mit leichter Intensitätssteigerung an. Eine Besonderheit sei hervorgehoben: Es ist die Simultanität der aktiven Spieler während des Prozesses, es besteht keine Dialogform, es wird gleichzeitig vorgemacht und nachgemacht. Diese Übung lehrt uns die Rythmen und den Bewegungsapparat unserer Mitspieler im Ensemble durch nachempfinden besser zu verstehen. Zum späteren Zeitpunkt wird zum Publikum direkt gespielt und zum Ende dieser Übung, wenn sie einzeln nicht mehr zu steigern

ist, steigen alle kollektiv bei einer Phrase mit ein und duplizieren diese polyphon über den gesamten Ensembleraum.

Die Phrasen sollen etwas momentanes von sich erzählen, denke nicht, sondern sei spontan - und 'make this a little more artaudian'³⁹. Kurze Erklärung, Antonin Artaud beleuchtete und schuf in seinem Buch das Theater und seine Double und im Theater der Seraphin sehr exzentrische Theaterbetrachtungen, die für Judith Malina und Julian Beck Spielgrundlage geworden sind. Nun spricht man im Living-Theatre deshalb manchmal noch davon wie Judith die Spieler anfeuerte '*Make this a little bit more artaudian*', daß heißt: sei noch leidenschaftlicher, vergiss dich selbst und sei nur noch die muskulöse, zu Fleisch gewordene Intension des Acts; vergiss die Figur, du bist das tiefste Gefühl deines inneren Ozeans an Spielfluss. Jetzt. Sei es, unmittelbar und direkt - in deiner Aktion! Mit *Sound and Movement* holt man so recht schnell sehr tiefe theatrale Kräfte aus sich heraus, von denen man sich nicht beängstigen lassen sollte. Die Gruppe ist die Spielfamilie, das Ensemble, macht das Angeleitete mit, auch wenn es scheinbar Blödsinn ist. Der spontane Darsteller in jedem wird hiermit geweckt oder geschult indem er völlig mit dem Kollektiv verschmilzt und direkt das Spiel abnimmt, wie er es bekommen hat und ein anderes ad hoc neu abgibt, es gibt kaum ein besseres Training für künstlerische Unmittelbarkeit und kollektives schaffen im Repertoire des Living Theatre.

Es handelt sich um eine ganzheitlich-rituelle Übung, es geht aber weder um einen Wettstreit noch um wilden Aktionismus – es ist vom Anleitenden sehr darauf zu achten, denn diese Übung neigt dazu, in die eine oder andere Richtung abzudriften, wenn sie weitestgehend verstanden wurde – sofern das nicht der Fall ist, kann es auch sein, dass sie zu kontrolliert stattfindet und damit stark an Impulsdynamik verliert. Erwünscht ist, das Denken abzuschalten und wachsam in gesteigerter Wahrnehmung aus sich heraus zu treten – völliges Gegenwärtigkeitsbewusstsein und damit auch die empathische Bindung zueinander bewusst zu erleben.

2.1.5 Tableau Vivant

Das Tableau Vivant wurde durch das Mariinski-Theater aus St. Petersburg um 1890 bekannt. Ebenso geht das Posieren der frühen Turner auf diese Technik zurück. Das L. T. hat diese Technik mit Anbeginn der Gründung 1946 in dem einen oder anderen Stück in Regelmäßigkeit verwendet. Es ist eine sehr alte performative Technik der Darstellenden und Bildenden Kunst, ursprünglich wurden christlich testamentarische Spiele dargeboten, wie auch Gemälde gestellt und bewegend transformiert wurden, wir wissen es nicht ganz genau, vielleicht ist sie so urtümlich wie das Theater selbst.

39 Interview mit Jerry Goralnick aus meiner Recherchearbeit, geführt Sept.-Nov. 2018

In den Direct-Action-Workshops wird zumeist Text im Standbild eingeflochten. Ein Bild wird eins zu eins wiedergegeben mit Aufbau, Bild und Abbau bekommt es dadurch filmischen Charakter, wie im Bild-für-Bild-Fluss. Es trainiert die Kollektive Koordination und öffnet das Bewusstsein für die Publikumssicht. Der Standpunktwechsel hat auch seine bewusstseinstrainierenden Aspekte an sich. Es ist immer eine Chorische Arbeit. Der filmischen Diversität sind dabei keine Grenzen gesetzt. Der Verfremdungseffekt lässt sich somit in ein Stück wie von selbst einflechten. Archetypen und Begebenheiten des wahrhaften Lebens werden geformt, es findet kein Rollenbau statt. Es dient der Erzählung, als Darstellungskonzentrat des Plots.

2.2 Methodisch-Didaktische Überlegungen in Korrespondenz mit Experten

Um die Methode des Living Theatre besser zu durchdringen, habe ich mit sechs Schauspielern aus verschiedener Epochen des Kollektivs Interviews anhand eines standardisierten Fragebogens geführt, den ich entwickelt habe.

„Jedes Theaterstück, das vom Living Theatre geschaffen wird, umfasst die Teilnahme des Publikums, das hat mich dazu gebracht, in meiner Arbeit mehr Bedeutung darauf zu legen, was die Erfahrung des Publikums eigentlich ist.“⁴⁰

Die direkte Kontaktaufnahme zum Publikum ist ein entscheidender Punkt in der Arbeit des L. T., welcher vom Grundgedanken her pädagogischen Ursprungs ist. Er stammt aus den methodischen Diskussionen von Judith Malina und Erwin Piscator. Das Öffnen der vierten Wand, um das Publikum direkt an dem Prozess teilhaben zu lassen, hat zur Folge, dass die Zuschauer*innen eine aktive Rolle übernehmen und maßgeblich am Ergebnis der Vorstellung beteiligt sind. Das Lehrstück im Sinne von Brecht lehrt durch agieren, nicht durch passives Betrachten.⁴¹ Ebenso macht er darauf aufmerksam, dass die 'kollektive Schöpfung' Stückentwicklung des Ensembles ist, welche horizontal im Individualkollektiv gemeinsam erarbeitet wird.

„Kritiker prangern politisches Theater als didaktisch an, was wir brauchen ist mehr didaktisches Theater“⁴², so Jerry Goralnick. Es geht darum ein mitdenken in Gang zu setzen. Erst das mitdenken im Ensemble füreinander, wie auch das Mitdenken für das Publikum, im Stück anregend gestaltet sein sollte.

Ein gutes Beispiel dafür ist die Jubiläumsvorstellung von 'Paradise Now (1968-2018). Ein Termin mit der Zeit' von Kristof van Baarle und Michiel Vandeveld.⁴³ An dieser Stelle möchte ich Wara Chavarria, eine der

40 Interview mit Jerry Goralnick aus meiner Recherchearbeit, geführt Sept.-Nov. 2018

41 Ritter, Hans Martin (2013) *Nachspielzeit: Aufsätze zu theaterpädagogischen und theaterästhetischen Fragen*. epubli Verlag, Berlin. S.20

42 Interview mit Jerry Goralnick aus meiner Recherchearbeit, geführt Sept.-Nov. 2018

43 <https://sophiensaale.com/de/archiv/stueck/fabuleus-michiel-vandevelde-paradise-now-1968-2018> (aufgerufen am 19.11.2019).

jugendlichen Darsteller*innen aus diesem Stück, zu Wort kommen lassen. Ich habe sie zur Zeit des 'Tanz im August-festival 2018' interviewt, als sie 13 Jahre alt war.

„Die Ambivalenz der heutigen Situation ist etwas, das ausgehalten werden muss, denn in genau dieser verbirgt sich unser Weg zur Emanzipation. Ich denke wir haben eine gar nicht viel andere Botschaft als das Living Theatre vor fünfzig Jahren, wir wollen die Welt ändern und an dieser Veränderung teilhaben, diese ein Stück weit selbst beeinflussen.“⁴⁴

Die 13-jährige Wara ist der lebendige Beweis, dass das politische Darstellungsprinzip des Living-Theatre auch heute noch funktioniert, und das in ihrem jungen Alter. Die Aufführung ‚Paradise Now (1968-2018)‘ stellte den theaterpädagogischen Wert des Living Theatre eindrucksvoll unter Beweis. Wie reflektiert die Darstellerin das Konzept auf den Punkt bringen kann, zeigt welchen Drang sich zu äußern die heutige Jugend in Zeiten von Greta Thunberg, Klimaaktivismus und Fridays for future verspürt. Eine Theaterpädagogik, die diesen Zeitgeist außer Acht lässt, erscheint nicht zeitgemäß. Die Gewaltfreie Revolution in den 68-iger Jahren, auf die Beck und Malina sich beziehen hat durchaus Parallelen zu Fridays for future und dementsprechend ist das Living Theatre mit seiner Darstellungsform durchaus zeitgemäß. Erlebte Geschichte in Projektion auf Jugendliche:

„Im ersten Teil des Stücks verkörpern die Darsteller*innen fünfzig Momente aus einem halben Jahrhundert Geschichte. Sie tun das wortlos, indem sie in einer Reihe unterschiedlicher Körperhaltungen erstarren. [Tableau vivant] Das Resultat ist ein historisches Mixtape, auf dem die Wahl Donald Trumps und das berühmte Oscar-Selfie mit Ellen DeGeneres und Co. zu erkennen sind. Doch schnell werden die Bilder düsterer: Die atomare Katastrophe in Tschernobyl und der Genozid in Ruanda ziehen vorbei, gleichgültig montiert zwischen popkulturelle Verweise wie Britney Spears und den Hollywoodfilm „Titanic“. Die mächtigen Bilder, die sich in unser kollektives Gedächtnis eingegraben haben, stehen in scharfem Kontrast zu den fragilen Körpern, die sie zum Leben erwecken.“⁴⁵

Die Rituale und Methoden des Living Theatre begleiten alle, die damit in Berührung gekommen sind. So erklärt Philip Kevin Brehse sehr präzise, welche Auslöser freigesetzt werden und was für ein Prozess damit in Gang gesetzt wird, wenn diese Methoden von jungen Studenten aufgenommen werden.

„Besonders bei Anfängern, das hilft wirklich, ein Gefühl von Freiheit zu schaffen, grotesk sein zu dürfen, mit dem ganzen Körper in sofortige Schöpfung einzutreten; im Ensemble Verantwortung zu entwickeln und Musikalität von Handlungsabläufen gleichzeitig zu verarbeiten. 'Sound and Movement' ist eine schwierige Übung und es ist eine von vielen des DAW [Direct-Action-Workshop]; sie setzt einen kollektiv-schöpferischen Wirkungsprozess in Gang, und man kann sehr genau beobachten

44 Interview mit Warra Chavarria aus meiner Recherchearbeit, geführt August 2018

45 https://www.tanzimaugust.de/fileadmin/TiA/magazin/Magazin_2018/TiA_Magazin_2018_WEB_Einzelseiten.pdf (aufgerufen am 19.11.2019). S.17

wie Gruppendynamiken sich dadurch harmonischer im Ensemble von selbst lösen. Da ich auch im Rollenstudium zu tun habe nutze ich jene Übung zur Figurenerforschung'.⁴⁶

Ich durfte während meiner Praktikumszeit den Lernprozess mitverfolgen. Ergänzend kann ich dazu sagen, dass das kollektive Gefühl eines Stammes generiert wurde, zu dem jede*r Teilnehmer*in ein Teil seiner selbst hinzu steuern wollte, ein reger individual-kollektiver Austausch untereinander war fortlaufend auf gleicher Augenhöhe. Es machte große Freude den Moment gemeinsam zu gestalten. Das immer wieder neu zur Frage bestellte Gemeinschaftswerk; 'Warum machen wir das hier und jetzt?' führte alle Beteiligten tief in ein gestalterischen Schaffungsprozess hinein.

„Es hängt davon ab wie wir damit umgehen, ein solchen Wissenschatz zu vermitteln und das Interesse bei unseren Schülern zu wecken, davon etwas mitnehmen zu dürfen. So gut ich, Judith Malina glaube gekannt zu haben, bin ich überzeugt, dass sie gerne sehen würde wie neue Entdeckungen in Form gebracht werden, im Kontext ist es zu beachten, dass immer die Rückwärtsbewegung zuvor kommt, wenn man sich vorwärtsbewegen will; [...] Es ist von enormen Wert, das die nächsten Generationen mit diesen effektiven schöpferischen Methoden konfrontiert werden – der kollektive Lernprozess ist eines der höchsten Güter – es erinnert daran das alles im stetigen Wandel im Begriff ist, und jeder von uns ein kleines Teilchen davon ist und damit viel bewirken kann.“⁴⁷

3 Verwirklichung im Theaterpädagogischen Kontext

Theaterpädagogik ist Vermittler von Theater – ebenso fungiert sie als Transmitter für etwaigen Lernstoff. In Zeiten von politischem (Klima-)Aktivismus der Jugend darf sich die zeitgemäße Theaterpädagogik nicht davor verschließen diesem politischen Interesse Rechnung zu tragen. Zudem erstarken politische Strömungen, deren basisdemokratische Werte infrage gestellt werden können. Der politische Bildungsauftrag ist dementsprechend nicht nur einer der Schulen allein, sondern kann selbstverständlich auch von der Theaterpädagogik aufgenommen werden. Schließlich soll sie die Schaffenskraft in anderen zu wecken im Stande sein – in dem sie dem Gegenüber zur Selbstermächtigung verhilft und es ermutigt die Individualkraft in Dienste eines kollektiven Schöpfungsprozesses einzusetzen ohne dabei an Individualität einzubüßen.

„Die wahrste Form der Didaktik ist jene, die sich selbst überflüssig macht, jedoch muss sie immer wieder neu Vermittelt werden.“⁴⁸ „Das Theater ist vom Kern her politischer Natur, es sollte immer ein Abbild der gesamten Gesellschaft sein, wie auch in eines jeden individuell entwickelten Menschen ein politischer Charakter inne wohnt. Kunst darf nicht mit Tendenz behaftet sein, die Tugenden ihrer sind Gerechtigkeit und internationale Verständigung.“⁴⁹

46 Interview mit Philip Brehse aus meiner Recherchearbeit, geführt Sept.-Nov. 2018

47 ebd.

48 Piscator, Erwin. In: Beck, Julian (1986) *Life of the Theatre*. Limelight edition, New York, Toronto. S.25

49 Schmidt, Ulf Das politische zurück ins Theater! [03.05.2009]

Gibt es eine Ästhetik die dieses politische Verarbeitungssystem nicht aufnimmt. Es ist Aktivismus vermittelt als ästhetische Stimulanz, Ästhetik stammt von dem griechischen Wort <aisthesis> ab, was Wahrnehmung und Empfindung bedeutet;⁵⁰ die Empfindung ist ein körperliches unmittelbares für wahr nehmen, es ist nicht den gesellschaftlichen Filtern unterlegen; eher ist es eine Art direkter Wahrhaftigkeit. „Oder wie Dramaturg Kristof Van Baarle es auf den Punkt bringt: "Auch Aktivismus ist ein Muskel, der sich trainieren lässt."⁵¹, als er sich auf die Arbeit mit den Jugendlichen in 'Paradies Now (1968-2018)' bezieht.

3.1 Einführung in den Direct Action Workshop

Zielgruppe

variabel ob als Workshop oder schulbegleitend bzw. Theater AG (ab 7. Klasse jeder Schulform)

Zielgruppenordnung

A) 7.-8. Klasse – Öffnung und Kanalisierung der kreativen Energie

Sich öffnen zum kreativen Selbst, auf der Suche zum Individualausdruck, zielführender Einsatz von theatralen Mitteln, achtsame Persönlichkeitsforschung steht im Vordergrund, der öffentliche Auftritt ist bei dieser Zielgruppe sekundär, besonders in der Einführungsphase nicht zielführend. Vorzeigesituationen vor den Mitspielern.

B) 9.-10. Klasse – Fokussierung auf das Politische Draußen

Expression, die Verwirklichung des inneren Eindrucks im kreativen Ausdruck eines dramatischen Statements; hierbei geht es darum, eine Behauptung mit Gestus (Gestik, Mimik, Sprache, Denken und Gefühl) zu verkörpern; Es ist eine Forschung nach Selbstreflexion und Verdeutlichung der eigenen Ideen in Kohärenz der kollektiven anderen Ideen und der dramatische Ausdruck der politischen Meinungsäußerung; um dynamisches Angleichen und Gemeinsamkeit in Koexistenz zu akkumulieren; es beinhaltet die Möglichkeit des Auftritts in der Öffentlichkeit, auch wenn es sich nur um einen Grundkurs handelt, die Performance kann improvisatorischen Charakter haben und hat keinen Anspruch auf Makellosigkeit, sondern die Erfahrung, wie das Publikum die Spielsituation verändert.

C) Oberstufe und Studentenklassen – Laborative Arbeit und Expression

<http://postdramatiker.de/wp-content/uploads/2010/01/DasPolitischeZurueckInsTheater.pdf>

50 <https://www.spektrum.de/lexikon/philosophie/aisthesis/66> (aufgerufen am 19.11.2019).

51 https://www.tanzimago.de/fileadmin/TiA/magazin/Magazin_2018/TiA_Magazin_2018_WEB_Einzelseiten.pdf (aufgerufen am 19.11.2019). S.18

In dieser Zielgruppe kann man davon ausgehen, dass die Entscheidung zum künstlerischen Lernprozess bereits gefallen ist (insbesondere Studierende haben sicher auch schon in der Schule Theatre AGs besucht) und die avancierte Studie nach dem Künstlerischen Selbst in die zweite Entwicklungsphase eingetreten ist; in dieser Zielgruppe wird der Grundbaustein zur inneren Meisterschaft, der fortlaufenden künstlerischen Entwicklung gelegt, das Training, wie auch die Darbietung haben gleichermaßen an Wichtigkeit, denn mit jeder Darbietung findet ein Transformationsprozess sein vorübergehenden Abschluss zur Neustrukturierung und kreativen Weichenstellung, eine ausgewogene Arbeit mit dieser Zielgruppe bedeutet das stetige Rückschließen zum Kollektiv und die Anregung zur Kommunikation vom eigenen Blickwinkel zum Gegenüber und auch wieder zurück. Je nach Vorerfahrung ist vom Einsteigerkurs mit ähnlichen Inhalten wie denen der 9. und 10. Klässler*innen bis zur freien Theaterlaborarbeit alles im Bereich des Möglichen.

D) Laiengruppen – Politisches Statement und oder Laboratives Training

Es gibt Laienspielgruppen mit Politischem Fokus, wie es Laienspielgruppen mit laborativem Trainingsfokus gibt, in zweiterer können Amateure mit mehr Erfahrung trainieren um Ihr kreatives Bewusstsein und ihre dramatischen Ausdrucksmöglichkeiten zu erweitern, in ersterer geht es um das politische Statement, das erlernt wird in der Öffentlichkeit künstlerisch zu behaupten. An ein bestimmten Ort, zu einem bestimmten Thema, die Darstellung eines kreativen Postulats steht im Fokus.

Gruppengröße

variabel, ca. 10-20 TN

Dauer

Ein Tag à 2x3 Zeitstunden

Oder im Schulkontext 4 Doppelschulstunden

Vorabbefragung und Warmup der Teilnehmer*innen

Findet immer in Form des Fragekreises statt

Stimmliches und körperliches Warmup (Impulsspiele, Bewegung, Chord, Meditation u.v.m.)

Ort

Im Bewegungsraum, Turnhalle, bei schönem Wetter zu einem späteren Zeitpunkt auch im Aufführungsfall draußen möglich, das Training sollte aber in geschütztem Raum stattfinden, sonst droht die Gefahr des

show-off bei der Probe oder eingeschränkte Freiheit durch sich beobachtet fühlen.

Lehrmethode

Auswahl relevanter Imperative nach Beck:

3. offene Teilnahme mit einschließen: Durchbruch der 4ten Wand, wie auch die interaktive Vereinigung zur kollektive Schöpfung
4. spontane Schöpfung beinhalten wie Improvisation und freiheitliche Auslegung.
5. physisches Leben darbieten, wachsame Körper: ~~Raum soll sexuelle Befreiung sein~~ (nicht angemessen, erster Teil jedoch sehr wichtig)
6. Veränderung und Transformation des wachen Bewusstseins hervorrufen, es ist permanente Revolution: Unfixiert, flexible, frei in der Ideologie
7. Theater soll die Handlung als Aktion beinhalten, als direkte Aktion“

Biomechanik

Als Grundsprache der Ausdrucksmöglichkeit in der Körperarbeit des Living Theatre`

Performance Art

Als Grundgenre

Inhaltliche Schwerpunkte

1.) Übungen der Direct-Action-Workshops (Siehe 2.1)

2.) Actor-Spectator-Orphaeum

Erforschung der Bereiche:

Actor:

Performative Darstellungsformen, Verkörpern, Spielen vor Zuschauern

Spectator:

Das Ausbilden von Zuschauern ist auch Aufgabe der Theaterpädagogik. Respektvolles beobachten und in den Actor bereich eintreten, ohne die Handlung zu stören.

Orphaeum:

Musikalisch unterstützende Untermalung der Bühnenhandlung durch Klangteppich mit der Stimme, Percussion (auch mit dem Körper, Klatschen und stampfen) und sonstigen einfachen Instrumenten (Fähigkeiten der TN nutzen).

Auswertung des Workshops

Gemeinsame Auswertung: Was hat funktioniert? Was nicht? Was gefiel?
Was nicht? Was war interessant/inspirierend? Was müsste verbessert
werden? Vor- oder Nachbereitungsaufgabe? ...

Quellenangabe

Literatur- und Fachzeitschriftenverzeichnis

Beck, Julian (1986) *Life of the Theatre*. Limelight edition, New York, Toronto.

Beck, Julian. Malina, Judith. (1968) *Paradise Now*. (Play)

Brauneck, Manfred; Schneilin, Gérard (Hg.) (1986) In: *Theater Lexikon: Begriffe und Epochen/Bühnen und Ensembles*. Dieter Hermes: Living Theatre. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg.

Cohn, Ruth (1975) *Von der Psychoanalyse zur themenzentrierten Interaktion: Von der Behandlung einzelner zu einer Pädagogik für alle*. Klett-Cotta, Stuttgart.

Dietrich, Margret (1961) *Das moderne Theater: Strömungen – Gestalten – Motive*. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart.

Malina, Judith In: Beck, Julian (1986) *Life of the Theatre*. Limelight edition, New York, Toronto.

Ritter, Hans Martin (2013) *Nachspielzeit: Aufsätze zu theaterpädagogischen und theaterästhetischen Fragen*. epubli Verlag, Berlin.

Schmidt, Ulf Das politische zurück ins Theater! [03.05.2009]
<http://postdramatiker.de/wp-content/uploads/2010/01/DasPolitischeZurueckInsTheater.pdf>

Tanz im August – Magazin 2018
https://www.tanzimaugust.de/fileadmin/TiA/magazin/Magazin_2018/TiA_Magazin_2018_WEB_Einzelseiten.pdf (aufgerufen am 19.11.2019).

Internetquellen

<https://www.livingtheatre.org/single-post/2016/12/01/BERLIN> (aufgerufen am 08.11.2019).

<https://www.livingtheatre.org/history> (aufgerufen am 08.11.2019).

<https://www.livingtheatre.org/copy-of-detail-bio> (aufgerufen am 11.11.2019).

<https://www.livingtheatre.org/workshop> (aufgerufen am 12.11.2019).

<https://sophiensaele.com/de/archiv/stueck/fabuleus-michiel-vandavelde-paradise-now-1968-2018> (aufgerufen am 19.11.2019).

<https://www.spektrum.de/lexikon/philosophie/aisthesis/66> (aufgerufen am 19.11.2019).

Anlagen zur Einsicht auf Wunsch:

5.2 Anlage in der Korrespondenzmappe
in buchstabierter Unterpunktierung A – H
ist als Informationsquelle einsehbar

[Alle Anlagen aus der Korrespondenzmappe unterliegen dem Datenschutz und dürfen nicht veröffentlicht werden, sie sind zusätzlich und unabhängig meiner Facharbeit einsehbar]

Interview mit Warra Chavarria, Preafix-I, A 5.2 Seite 2; aus meiner Recherchearbeit, geführt August 2018

Interview mit Arno Kleinofen, Praefix-II, B 5.2 Seite 3; aus meiner Recherchearbeit, geführt

Interview mit Thomas Walker, Archivar des Living Theatre, C 5.2 Seite 4; aus meiner Recherchearbeit, geführt Sept.-Nov. 2018

Interview mit Jerry Goralnick, D 5.2 Seite 6; aus meiner Recherchearbeit, geführt Sept.-Nov. 2018

Interview mit Carlo Altomare E 5.2 Seite 10; aus meiner Recherchearbeit, geführt Sept.-Nov. 2018

Interview mit Martin Reckhaus, F 5.2 Seite 12; aus meiner Recherchearbeit, geführt Sept.-Nov. 2018

Interview mit Gary Brackett G 5.2 Seite 15ff; aus meiner Recherchearbeit geführt Oktober 2018

Interview von Philip Brehse, H 5.2 Seite 20; aus meiner Recherchearbeit, geführt Sept.-Nov. 2018

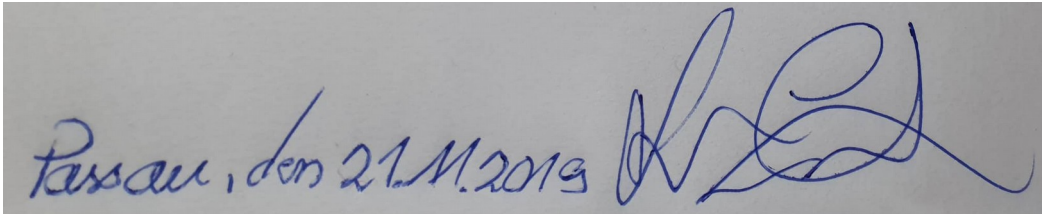
5.3 Anlage 'Guide to the Living Theatre Records' 1945-1991 *T-Mss 1988-005
ist als Informationquelle einsehbar

[Alle Anlagen aus dem Archive unterliegen dem Datenschutz und dürfen nicht veröffentlicht werden, sie sind zusätzlich und unabhängig meiner Facharbeit einsehbar]

The New York Public Library. Billy Rose Theatre Division. 'Guide to the Living Theatre Records' Container List Series VIII: Productions 1948-1983 (8 linear feet (22 boxes)) S.15

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die Abschlussarbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe, alle Ausführungen, andere Schriften, die wörtlich oder sinngemäß entnommen wurden, kenntlich gemacht sind und die Arbeit in gleicher oder ähnlicher Fassung noch nicht Bestandteil einer Studien- oder Prüfungsleistung war.

A photograph of a handwritten signature and date in blue ink on a grey background. The text reads "Passau, den 21.11.2019" followed by a stylized signature.

Ort, Datum

Unterschrift Lars Crosby