

Lorenz Hippe

# **Und was kommt jetzt?**

Szenisches Schreiben in der theaterpädagogischen Praxis

*In der Gewissheit, dass die meisten  
Menschen mehr Phantasie haben,  
als sie sich selbst zutrauen.*

ISBN 978-3-7695-0288-6

1. Auflage 2011

© Deutscher Theaterverlag, Weinheim

<http://www.dtver.de>

Alle Rechte, soweit nicht anders vermerkt, vorbehalten.

Layout Umschlag und Satz: Kai Becker, Bremen · [www.dasgrafikbuero.net](http://www.dasgrafikbuero.net)

© Titelfoto: Günter Krämmer, Heidelberg

Druck: otto die medienagentur, Heppenheim

## Inhaltsverzeichnis

<b>Vorwort</b> . . . . .	13
Aufbau einer Schreib- und Theaterwerkstatt . . . . .	15
Die Haltung des Gruppenleiters . . . . .	18
Legende der Signets . . . . .	19
<b>Die erste Runde ANFANGEN</b> . . . . .	20
<b>Kurze Übungen und Gespräche</b> . . . . .	20
Wer bin ich, woher komme ich und warum bin ich hier? . . . . .	20
Kreuz und Kreis, Hand und Fuß . . . . .	21
Hände falten . . . . .	24
<b>Warm up durch Bewegung: Ich, der Raum und die anderen</b> . . . . .	26
Raumlauf . . . . .	26
Ich . . . . .	26
Gegenstände raten . . . . .	27
Gegenstände falsch benennen . . . . .	28
Lügendgeschichten zum Raum . . . . .	29
Wenn einer stehen bleibt, bleiben alle stehen . . . . .	29
Körperteile zuordnen . . . . .	30
Nach Kriterien ordnen . . . . .	31
<b>Schriftliches Warm-up</b> . . . . .	31
Kleines Namensfragment – Akrostichon . . . . .	31
<b>Handzeichen</b> . . . . .	33
Unterbrechung . . . . .	33
Zustimmung . . . . .	34
Startzeichen . . . . .	35
<b>Drei-Minuten-Fragment</b> . . . . .	35
Die „Innere kritische Stimme“ . . . . .	35
Die „Was unsere Innere Kritische Stimme sagt“-Liste . . . . .	36
Der erste eigene Text – das Drei-Minuten-Fragment. . . . .	39
Die erste Bewertung – ist mein Text privat oder persönlich? . . . . .	42
Lese-Stuhl . . . . .	43
Die Liste der Stilmittel . . . . .	47

<b>Die zweite Runde TEXTE SCHREIBEN</b> . . . . .	48
<b>Wortsammlungen als Grundlage für einen Text</b> . . . . .	48
Assoziationsfeld plus . . . . .	48
Assoziationsfeld minus . . . . .	49
Die „Was soll in dem Stück vorkommen“ – Liste . . . . .	51
Geschichtenspiel mit Zetteln . . . . .	52
<b>Grundregeln zur Textproduktion</b> . . . . .	53
<b>Arbeitsschritte für einen Schreibdurchgang</b> . . . . .	53
<b>Methoden zur Textproduktion</b> . . . . .	54
<b>Allein.</b> . . . . .	54
Text aus Wortsammlungen . . . . .	54
Drei-Begriffe-Fragment. . . . .	55
Letztes Wort – Erstes Wort. . . . .	57
Fragenkatalog. . . . .	58
Kleine Taschenlampe . . . . .	59
Mini-Drama . . . . .	60
<b>Zu zweit</b> . . . . .	62
Dialog-Impro . . . . .	62
Theatersport - Grundregeln. . . . .	63
Diktieren . . . . .	66
Kurzinterview . . . . .	66
Fragment und Montage . . . . .	68
Drei Kategorien von Fragen . . . . .	69
Biografisches Fragment . . . . .	70
Träume . . . . .	72
Lügeninterview . . . . .	73
Gemeinsame Zeichnung. . . . .	74
<b>In Kleingruppen (drei bis acht Teilnehmer)</b> . . . . .	76
Umklap-Dialog . . . . .	76
Gemeinsames Ereignis . . . . .	79
<b>Von der Improvisation zum Text</b> . . . . .	80
<b>Zu zweit</b> . . . . .	81
Drei-Phasen-Standbilder . . . . .	81
Geschichten erfinden zu zweit . . . . .	84

<b>In Kleingruppen (drei bis acht Teilnehmer)</b> . . . . .	85
Und was kommt jetzt? . . . . .	85
Unsichtbare Bibliothek . . . . .	87
Fliegender Wechsel (Einfrieren und Abschlagen – Freeze-Tap) . . . . .	89
Team-Monolog . . . . .	90
Dialog-Protokoll . . . . .	92
Bewegungsspur . . . . .	94
<b>Impulse von außen</b> . . . . .	95
<b>Allein</b> . . . . .	95
Fotos und Postkarten . . . . .	95
Beobachten . . . . .	97
Sätze aufschnappen. . . . .	98
Zeitung als Impuls – Zeitungsmeldung . . . . .	100
Zeitung als Steinbruch . . . . .	101
Musik als Impuls – Musik im Text . . . . .	102
<b>In der Gruppe</b> . . . . .	103
Musik als Impuls – Musik hören . . . . .	103
Impulse des Spielleiters - Phantasiereise . . . . .	104
Impulse des Spielleiters - Auftrag . . . . .	107
<b>Geschichten erfinden mit größeren Gruppen (ab 10 Teilnehmer)</b> . . . . .	108
<b>Additive Verfahren</b> . . . . .	108
Zählen und Erzählen . . . . .	108
Tischlein deck dich mit Karten . . . . .	109
<b>Theater Direkt (in Zusammenarbeit mit Eva Hippe)</b> . . . . .	110
Die Fragetechnik des „Theater Direkt“ . . . . .	112
Reihenfolge der Fragen für einen Geschichtenanfang . . . . .	115
Änderung des Ablaufs . . . . .	117
Reflexion . . . . .	118
Literarisches Quartett . . . . .	119
Inszenierung der Geschichte . . . . .	119
<b>Methoden zur Präsentation</b> . . . . .	120
<b>Lesung</b> . . . . .	120
Atmosphärisches Lesen, aus der Figur heraus lesen, neutrales Lesen, vertauschtes Lesen . . . . .	121

<b>Die Szenische Lesung</b> . . . . .	122
<b>Geschlossene Verfahren</b> . . . . .	122
Standbilder . . . . .	122
Figurenminute . . . . .	123
Angespielt in Bühne und Kostüm . . . . .	123
<b>Offene Verfahren</b> . . . . .	123
Raumlauf – Lesung . . . . .	123
Klangbild – Lesung . . . . .	124
Platzbespielung . . . . .	124
Sengaya . . . . .	124
<b>Methoden zur Reflexion</b> . . . . .	126
Inneres Kino . . . . .	126
Die „Plus, Minus, und außerdem ...“ Runde . . . . .	127
Bienenschwarm . . . . .	129
Künstlerfeedback . . . . .	130
Bodenzeitungen . . . . .	131
<b>Spiele für zwischendurch / Übungen zu bestimmten Themen</b> . . . . .	133
<b>Zu zweit</b> . . . . .	133
Beobachten und verändern / Darstellung einer Figur . . . . .	133
Ich liebe dich – Ich weiß / Subtext . . . . .	135
<b>In der Gruppe</b> . . . . .	136
Zählen in der Gruppe / Zusammenarbeit . . . . .	136
Drei-Minuten-Übung / Zusammenarbeit . . . . .	137
Kreuz und Gerade / Zeichensystem . . . . .	138
Klangbild – Namensspiel / Komposition . . . . .	139
Assoziationskreis / Improvisation . . . . .	140
Sich blind finden / Intuition . . . . .	141
Gärtnerspiel / Dialog . . . . .	143
Rote Rosen regnen / Alliteration . . . . .	144
Metaphern-Chor . . . . .	145
Reim-Impro . . . . .	146
Geschichten erfinden im Kreis / Aristotelische Dramaturgie . . . . .	147

<b>Die dritte Runde TEXTE WEITERSCHREIBEN</b> . . . . .	149
<b>Zusammenarbeit zwischen Intuition und Bewertung</b> . . . . .	149
<b>Transformation und Bearbeitung</b> . . . . .	150
Die „Wie man einen Theatertext bearbeiten kann“-Liste . . . . .	150
<b>Transformation – wie aus einem oder mehreren Texten ein neuer Text wird</b> . . . . .	150
<b>Geschlossene Verfahren</b> . . . . .	151
Szene davor – Szene danach . . . . .	151
Plot-Sammlung . . . . .	152
In einfache Handlungsschritte zerlegen . . . . .	153
Mit eigenen Worten – Etüde . . . . .	155
<b>Figuren</b> . . . . .	156
Minute davor – Minute danach . . . . .	156
Figuren-Steckbrief . . . . .	157
Figuren-Talkshow . . . . .	160
Figuren-Check . . . . .	161
<b>Offene Verfahren</b> . . . . .	162
Sätze aufgreifen . . . . .	163
Dialog aus Monologen . . . . .	163
Monolog aus Dialog . . . . .	165
Lieblingssätze . . . . .	166
Handlungsliste . . . . .	169
Bildbeschreibung . . . . .	170
Klangbild . . . . .	172
Verfremdung . . . . .	173
<b>Transformation einer Erzählung</b> . . . . .	175
Dialog-Impro . . . . .	176
Monolog aus Element . . . . .	176
Song . . . . .	177
Ballade . . . . .	178
Soundtrack-Tonspur . . . . .	179
Metamorphose . . . . .	180
Wortcollage . . . . .	181
Mandala malen . . . . .	182
Fotografieren . . . . .	184
<b>Bearbeitung</b> . . . . .	185

<b>Kürzen</b> . . . . .	185
<b>Geschlossenes Kürzen</b> . . . . .	186
Füllworte . . . . .	186
Adjektive, Adverbien, Konjunktionen . . . . .	187
Kommentare und Wiederholungen . . . . .	188
Schriftsprache auf gesprochene Sprache . . . . .	190
Ein Vorgang . . . . .	191
Figuren streichen . . . . .	191
Konkrete Angaben über Ort und Zeit . . . . .	192
Nur das Wesentliche stehen lassen . . . . .	192
<b>Offenes Kürzen</b> . . . . .	193
Alles Wichtige weglassen . . . . .	193
Auf Klang. . . . .	194
Fokus extern. . . . .	194
Zufall . . . . .	195
<b>Hinzufügen</b> . . . . .	196
Wiederholungen einfügen . . . . .	196
Fragen stellen . . . . .	197
Sinneseindrücke . . . . .	198
Erinnerung / Vision / Zitat. . . . .	199
Emotional Sounds . . . . .	200
Figuren hinzufügen . . . . .	200
<b>Verändern</b> . . . . .	202
Umstellen der Reihenfolge . . . . .	202
Vereinfachen . . . . .	203
Folgerichtigkeit. . . . .	203
Verknüpfung . . . . .	204
Sprach- und Satzstruktur . . . . .	204
<b>Partizipation – Wie kann man eine Gruppe am künstlerischen Prozess beteiligen?</b> . . . . .	205
Die Vereinbarung mit sich selbst . . . . .	205
Die Vereinbarung mit der Gruppe . . . . .	206
Freie Methodenwahl . . . . .	208
Laptop-Baustelle . . . . .	209
Die Kleingruppe . . . . .	209
Szenen-Wahl . . . . .	211
Stück-Konferenz . . . . .	212

<b>Die vierte Runde STÜCKE ENTWERFEN</b> . . . . .	214
<b>Crashkurs Dramaturgie.</b> . . . . .	214
Aristoteles und die Folgen . . . . .	215
Die Wiederentdeckung der Antike – die Renaissance. . . . .	217
Das 20. Jahrhundert. . . . .	218
Zu Beginn des 21. Jahrhunderts. . . . .	218
Geschlossene und offene Dramaturgie . . . . .	219
Modelle für die Praxis: Drei Grundformen. . . . .	220
Vier Wege zum Stückentwurf. . . . .	222
Allein oder in der Gruppe? . . . . .	223
<b>Stückebaustelle</b> . . . . .	224
<b>Zusammenhängendes Drama (nach Aristoteles)</b> . . . . .	224
Wer ist der Held? . . . . .	224
Was ist der Plot? . . . . .	224
Das Umfeld des Helden – das soziale Atom. . . . .	225
Die Suche nach den Antagonisten. . . . .	226
Die Handlung . . . . .	226
Wie der Stückentwurf für das zusammenhängende Drama entsteht . . . . .	227
Die interne Präsentation . . . . .	227
Arbeitsblatt Zusammenhängendes Drama (nach Aristoteles) . . . . .	228
<b>Szenische Collage</b> . . . . .	229
Was ist eine szenische Collage? . . . . .	229
Die Auswahl der Teile und das Gestaltungsprinzip . . . . .	230
Die Reihenfolge der Teile. . . . .	230
Die interne Präsentation . . . . .	231
Wie arbeitet man weiter? . . . . .	231
Arbeitsblatt Szenische Collage . . . . .	232
<b>Collage-Variante: Live-Performance</b> . . . . .	232
<b>Szenische Collage mit Rahmenhandlung</b> . . . . .	235
Was gehört zu einer Rahmenhandlung? . . . . .	235
Wie findet man die Rahmenhandlung? . . . . .	235
Szenen auswählen und mit der Rahmenhandlung verbinden . . . . .	235
Arbeitsblatt Szenische Collage mit Rahmenhandlung. . . . .	236

<b>Die fünfte Runde VOM STÜCKENTWURF ZUM STÜCK</b> . . . . .	238
<b>Crashkurs Qualität</b> . . . . .	238
Was ist Qualität? . . . . .	238
Wie sich die Beurteilung auf das Werk auswirkt. . . . .	239
Was ist Bildung? . . . . .	240
Kulturelle Schichten. . . . .	241
Die Beschreibung der ästhetischen Wirkung. . . . .	243
Szenisches Schreiben in der Schule: eine Herausforderung. . . . .	246
Wie erhält man Qualitätskriterien für die eigene künstlerische Arbeit?. . . . .	247
Beispiellisten: Qualitätskriterien für die drei dramaturgischen Modelle . . . . .	247
<b>Besser machen – Konstruktiver Umgang mit Kritik</b> . . . . .	249
Dialog mit der IKS . . . . .	250
Das nehme ich mit – Hier stimmt was nicht – Damit bin ich vorläufig zufrieden. . . . .	250
Der Kritik Raum geben . . . . .	251
Gedankenstopp. . . . .	252
Schurken schrumpfen . . . . .	252
Farbige Hüte. . . . .	253
Liebesbrief an die eigene Idee . . . . .	254
Die Phasen der Kreativität. . . . .	255
<b>Textbearbeitung durch Improvisation</b> . . . . .	256
Vom Text zur Improvisation zum Text . . . . .	256
Vom improvisierten Durchlauf zum Stück. . . . .	257
Mit einem Stückentwurf improvisieren . . . . .	257
Live-Improvisation mit eigenen Worten innerhalb eines Stückes. . . . .	257
<b>Vom Umgang mit dem Text</b> . . . . .	258
Sich selbst eine Rückmeldung geben . . . . .	258
Laut lesen und als ein anderer hören . . . . .	258
Fragen stellen . . . . .	258
Die Frage nach dem Gegenteil . . . . .	259
Anliegen und Thema überprüfen . . . . .	260
Geschichtenbrett . . . . .	260
Recherche . . . . .	261
Korrektur lesen . . . . .	263
<b>Die Bestandteile eines Stücks</b> . . . . .	263
<b>Der Dialog</b> . . . . .	263
Textbeispiel Liste nützlicher Fragen an einen Dialog. . . . .	265

Textbeispiel Liste der Gesprächsarten . . . . .	266
<b>Der Monolog</b> . . . . .	266
Textbeispiel Verschiedene Arten eines Ich-Textes. . . . .	267
<b>Die Regieanweisung</b> . . . . .	267
Textbeispiele Regieanweisung . . . . .	268
<b>Die Handlung</b> . . . . .	268
<b>Dramatische Techniken zur Entfaltung und Vermittlung von Handlung</b> . . . . .	269
Spiegelszene. . . . .	269
Klammer . . . . .	269
Leitmotive . . . . .	270
Vorschau . . . . .	270
Parallelhandlung / Montage . . . . .	270
<b>Die Gattungen</b> . . . . .	271
<b>Vom Umgang mit dem Publikum vor der Premiere</b> . . . . .	272
Proben-Publikum. . . . .	272
Testleser . . . . .	273
Zeitplan der Einstudierung . . . . .	273
<b>Spiele und Übungen vor einer Aufführung</b> . . . . .	275
<b>Zu zweit</b> . . . . .	275
Sprechen auf Distanz. . . . .	275
Mikrofon sprechen. . . . .	276
<b>In der Gruppe</b> . . . . .	276
Atemräume spüren . . . . .	276
Kleiner Atemkreis – großer Atemkreis . . . . .	277
Applauskreis. . . . .	278
Vulkan. . . . .	279
<b>Vom Umgang mit dem Publikum nach einer Aufführung</b> . . . . .	280
Publikumsgespräch . . . . .	280
Der fremde Freund . . . . .	281
Fragebogen nach der Aufführung . . . . .	281
Vorbereitungsworkshop und theaterpädagogische Nachbereitung . . . . .	282
Programmheft und Materialmappe. . . . .	282

Matinee . . . . .	283
Ausstellung . . . . .	283
Dokumentation und Nachtreffen . . . . .	284
<b>Nachwort und Ausblick</b> . . . . .	285
Danke! . . . . .	286
<b>Quellenangaben</b> . . . . .	287
<b>Spiele und Methoden, alphabetisch sortiert nach Alters- und Zielgruppen</b> . .	292
Spiele und Methoden für Kinder ab 4 . . . . .	292
Spiele und Methoden für Kinder ab 7 . . . . .	292
Spiele und Methoden für Kinder ab 9 . . . . .	293
Spiele und Methoden für Kinder und Jugendliche von 11 bis 13 . . . . .	294
Spiele und Methoden für den Haupt- und Realschulbereich (ab Klasse 8) . . . . .	296
Spiele und Methoden in Verbindung mit Musik . . . . .	297
Spiele und Methoden in Verbindung mit bildender Kunst . . . . .	298
Spiele und Methoden in Verbindung mit Improvisation . . . . .	299
Spiele und Methoden in Verbindung mit Tanz und Bewegung . . . . .	300
Spiele und Methoden mit therapeutischem Hintergrund . . . . .	300
Spiele und Methoden zum Erlernen einer Fremdsprache (je nach Kenntnisstand) . . . .	301
<b>Kommentiertes Literaturverzeichnis</b> . . . . .	303
Sachbücher und Aufsätze . . . . .	303
Stücke, Filme, Kompositionen. . . . .	308
Sonstige . . . . .	309
Internetseiten . . . . .	309
Bildnachweis . . . . .	310

## Vorwort

### Worum geht es?

Als ich in der vierten Klasse war, führte unsere Lehrerin einen neuen Brauch ein: Immer mittwochs in der dritten Stunde konnte jeder, der wollte, allein oder mit anderen selbst ausgedachte und vorher vorbereitete kurze Szenen aufführen. Das löste eine Art Boom aus. Bald trafen wir uns auch nachmittags, um zu proben und Ideen auszutauschen. Nach einigen Monaten waren so viele kurze Stücke entstanden, dass wir die besten zu einem über zweistündigen Abend zusammenstellten und den Eltern in der Aula vorspielten. Ich glaube nicht, dass unsere Lehrerin damals theaterpädagogische Erfahrung hatte. Was sie tat, war vor allem, uns den Raum zur Verfügung zu stellen und uns mit einer Aufgabe herauszufordern.

Szenisches Schreiben, also das Schreiben von eigenen Texten und Stücken für das Theater, hat inzwischen an Bedeutung gewonnen. Betrachtete man in der Anfangszeit der Theaterpädagogik die Teilnehmer zunächst als Schauspieler, die anhand von - aus der klassischen Schauspielausbildung entlehnten - Methoden zu lebendigen Darstellern einer Rolle werden, so führt die heutige Praxis zunehmend auch an die anderen kreativen Tätigkeiten des Theaters heran: Regie, Bühnenbild, Musik und eben auch szenisches Schreiben. Spätestens wenn es darum geht, dass Laien einen eigenen künstlerischen Ausdruck suchen und ihre Gedanken und Gefühle in einem eigenen Stück, einer Stückentwicklung umsetzen wollen, beginnen Gruppen mit der Textproduktion. Theaterpädagogen sind hier mehrfach gefragt: Als Anleiter von Prozessen, bei denen die Teilnehmer selbst Autoren szenischer Texte werden, als Dramaturgen literarischer oder improvisierter Vorlagen oder sogar als Autor eines neuen Stückes als Spielvorlage für die Gruppe.

### An wen wendet sich dieses Buch?

Dieses Buch wendet sich an alle, die mit Gruppen arbeiten, an Lehrer, Theaterpädagogen, Regisseure, Dramaturgen, Therapeuten, Trainer, Sozialarbeiter oder Pädagogen, die nach Möglichkeiten suchen, für ihre Gruppen oder mit ihnen Theaterstücke und Theaterstücke zu schreiben. Sie alle finden in diesem Buch Übungen, Spiele und Arbeitsansätze, die sich in der Praxis bewährt haben, insgesamt über 200 verschiedene Bausteine des Szenischen Schreibens vom ersten Textfragment über gemeinsame Stückentwürfe bis hin zum spielbaren Stück. Auch wenn das Schreiben für ein Theaterstück hier im Mittelpunkt steht, lassen sich viele der Methoden auch für verwandte szenische Vorlagen, etwa für Drehbücher und Hörspiele, bei Texten für eine Performance oder ein Tanztheater einsetzen.

### Warum heißt es „Und was kommt jetzt“?

Dass Menschen allen Alters und jeder Herkunft szenisches Schreiben für sich entdecken und anwenden können, ohne zu denken: „Ich kann das nicht!“ ist mein wichtigstes Anliegen. „Und was kommt jetzt?“, der Titel eines Improvisationsspiels von Keith Johnstone (siehe S. 85) bedeutet, sich bewusst zu machen, dass ein kreativer Prozess in verschiedenen Phasen verläuft. Kernpunkt meines Ansatzes ist es daher, im Verlauf des Stückeschreibens

Erfindung und Bewertung voneinander zu trennen. Wenn wir einen neuen Text schreiben, können wir nicht gleichzeitig bewerten, ob er gut ist und wozu wir ihn brauchen. Sondern erst hinterher. Ist der neue Text entstanden, können Analyse und Bewertung eine Richtung für die nächste schöpferische Phase vorgeben. Wenn uns bewusst ist, an welchem Punkt der gemeinsamen Reise, in welcher Arbeitsphase wir uns gerade befinden, können wir entscheiden, welchen Schritt wir als nächstes tun wollen.

### **Kunst oder Selbstverwirklichung?**

Szenisches Schreiben kann viele Ziele haben. Künstlerische Produktion, Selbsterkenntnis, Entwicklung von Teamfähigkeit, Kreativitätstraining, Auseinandersetzung mit persönlich oder gesellschaftlich relevanten Themen sind nur ein paar davon. Eine Trennlinie zwischen prozessbezogenen („sozialpädagogischen, therapeutischen“) oder ergebnisorientierten („künstlerischen“) Verfahren besteht in der theaterpädagogischen Praxis nicht. Wer sie zieht, verkennt, dass eine – sich durch „Selbsterfahrung“ entwickelnde Persönlichkeit sich möglicherweise gerade dadurch wirksam künstlerisch betätigen und ausdrücken kann.

Andersherum kann die Teilnahme an der Gestaltung eines Kunstwerks als positiv empfundene persönliche Veränderungen zur Folge haben. Teilnehmer einer Schreib- und Theaterwerkstatt beschreiben oft gerade das Zusammenwirken von künstlerischer und persönlicher Erfahrung als die Stärke dieser Arbeit. Sollte aus dem geschriebenen Text öffentlich aufgeführtes Theater werden, liegt der Ball ohnehin im Spielfeld der Zuschauer. Und die werden dann entscheiden, was sie wahrnehmen, ob und was sie damit anfangen und wie sie ihre Wahrnehmung bewerten. Was eben auch von Sehgewohnheiten, Erwartungen und kulturellen Vorlieben abhängt. Und unter anderem davon, ob sie in die Lücken der aufgeführten Texte ihre eigene Geschichte, ihre eigenen Bilder legen können. Anders als bei manchen Praxisbüchern für professionelle Autoren soll hier daher kein bestimmter, durch festgelegte „Qualitätsmerkmale“ erkennbarer Theaterstil entstehen. Gerade die unterschiedlichen Methoden sollen Anleitern und Teilnehmern einer Schreib- und Theaterwerkstatt helfen, ihre eigenen Texte zu schreiben, eigene Qualitätskriterien zu finden und anzuwenden.

### **Wie ist das Buch aufgebaut?**

Jedes Spiel, jede Methode ist ein Baustein, ein Modul, das mit den anderen kombinierbar ist, je nachdem, wie es Situation und (Ziel-)Gruppe fordern und erfordern. Entstanden ist ein Handbuch in fünf Runden:

#### Die erste Runde **ANFANGEN**

Welche innere Haltung ermöglicht uns, zu eigenen Texten zu kommen?

#### Die zweite Runde **TEXTE SCHREIBEN**

Mit welchen Spielen und Methoden wird es Einzelnen, Paaren und Gruppen ermöglicht, eigene Theatertexte zu schreiben?

### Die dritte Runde **TEXTE WEITERSCHREIBEN**

Wie kann man mit den Texten weiterarbeiten? Wie kann ein Leiter Gruppen und Einzelne am künstlerischen Prozess beteiligen?

### Die vierte Runde **STÜCKE ENTWERFEN**

Wie schreibt und montiert man aus den Ergebnissen allein, zu zweit oder in der Gruppe ein eigenes Stück?

### Die fünfte Runde **VOM STÜCKENTWURF ZUM STÜCK**

Nach welchen Kriterien wird ein Stück „besser“ und welche Arbeitsschritte führen zu einer Spielvorlage und schließlich zu einer Aufführung?

Alle Bausteine sind in der Praxis erprobt, entweder in eigenen Projekten oder von Kollegen, die zahlreiche Ansätze beigesteuert haben. Die Beschreibung eines Spiels oder einer Methode erfolgt jeweils mit der Gliederung in einzelne Arbeitsschritte, einem Absatz für den konzeptionellen Hintergrund und Tipps für die Praxis. Einige Übungen sind in einer „Karteikarte“ mit einer Altersempfehlung, der geschätzten Dauer und dem benötigten Material noch einmal kurz und übersichtlich zusammengefasst. Unter „Quelle“ steht - falls es möglich war, dies herauszufinden - woher oder von wem ich die Übung kenne, um unterschiedliche Einflüsse und Konzepte sichtbar zu machen. Die Textbeispiele stammen aus Workshops mit Ausbildungsgruppen der Theaterwerkstatt Heidelberg und mit Studierenden der Theaterpädagogik an der Fachhochschule Osnabrück/Lingen. Empfehlungen für bestimmte Bereiche, Alters- und Zielgruppen, sowie ein kommentiertes Literaturverzeichnis geben Hilfen für die weitere Orientierung.

#### **Eine Bemerkung zur Schreibweise**

Obwohl die meisten Teilnehmer an Schreib- und Theaterwerkstätten weiblich sind und ich in der Praxis meistens die passende Anrede verwende, habe ich hier die allgemein übliche männliche Bezeichnung beibehalten. Es sind natürlich immer Männer und Frauen, Jungen und Mädchen damit gemeint.

## **Aufbau einer Schreib- und Theaterwerkstatt**

Der in der Theaterpädagogik angewandte Begriff Werkstatt rückt in Abgrenzung zur Wissensvermittlung oder zur Inszenierung eines festgelegten ästhetischen Konzeptes die Möglichkeit der praktischen Veränderung in den Mittelpunkt. Die Teilnehmer einer solchen Werkstatt sind nicht mehr nur Ausführende, sondern auch Produzenten eines künstlerischen Vorgangs. Auch die Rolle des Spielleiters verschiebt sich von der eines Lehrers mit einem definierten Lernziel hin zu der eines begleitenden Forschers, der Experimente mit offenem Ausgang initiiert und die Gruppe als Trainer und Mentor begleitet. Das erfordert eine Flexibilität der Versuchsanordnung, die nur gelingen kann, wenn die Gruppenmitglieder aktiv und mit eigener innerer Motivation in die praktische Arbeit einbezogen sind.

Die Reihenfolge der in diesem Buch beschriebenen Bausteine kann frei gewählt werden. Für den Aufbau einer Übungseinheit hat sich in der theaterpädagogischen Praxis aber eine Grundstruktur entwickelt, auf die sich die beschriebenen Methoden beziehen und die ich hier kurz skizzieren möchte.

Eine Übungseinheit ist ein zusammenhängender, für das theaterpädagogische Angebot zur Verfügung stehender Zeitraum, etwa eine Schulstunde, eine Probe oder ein Wochenendworkshop. Die Grundstruktur kann sich im Ablauf des gesamten Projektes, wie auch in seinen Teilen - zum Beispiel innerhalb eines Tages - widerspiegeln. Das Modell geht davon aus, dass bei der Übungseinheit ein künstlerisches Ergebnis, eine Präsentation, eine Aufführung oder die Auseinandersetzung mit einem Thema angestrebt wird. Im Unterschied zu professioneller künstlerischer Arbeit liegt hier beim Leiter auch eine soziale Verantwortung. Die Teilnehmer sollen in ihrem Alltag „abgeholt“ und wieder dorthin „zurückgebracht werden.“ Damit dies möglich ist, enthält die Übungseinheit neben dem Hauptteil „Arbeit am Thema“ weitere Elemente, die diesen Hauptteil einrahmen. Gruppengespräche am Anfang und Ende geben dem Leiter die Möglichkeit, den Verlauf des Prozesses mit der Gruppe abzustimmen. Spiele und Übungen zum „Aufwärmen“ zu Beginn (Warm up), zum Auflockern zwischendurch oder zum Abschluss erleichtern der Gruppe und dem einzelnen, sich auf das Thema einzustimmen, sich zu entspannen und die Aufmerksamkeit auf den Augenblick zu richten. Manche Gruppen führen anfangs und am Ende gleich bleibende oder variierende Begrüßungs- und Verabschiedungsrituale ein. Im Mittelpunkt der Übungseinheit steht die Arbeit am Thema. Im Unterschied zu Einleitung und Schluss soll hier etwas entstehen, etwas produziert und geprobt -, in unserem Fall geschrieben, improvisiert und bearbeitet werden. Die Ergebnisse müssen abschließend für den weiteren Verlauf gesichert werden. Der Schlusssteil sorgt auch dafür, dass alle wieder „Boden unter den Füßen“ bekommen, sich über die gemachte Erfahrung und die entstandenen Ergebnisse austauschen und gemeinsam den weiteren Verlauf planen können. Um den Schwerpunkt auf die „Arbeit am Thema“ zu setzen, sollten Anfang und Schluss zusammen genommen nicht länger sein als die Textproduktion selbst. Je flexibler der Spielleiter die Grundstruktur in der Praxis einsetzen kann, je mehr sich die Teilnehmer mit ihren Wünschen und Ideen beteiligen können und je mehr die einzelnen Teile miteinander verknüpft sind, etwa durch ein Warm-Up Spiel, das ein Thema des Hauptteiles vorbereitet, umso motivierter und produktiver wird die Gruppe insgesamt sein. Steht eine Gruppe noch am Anfang, braucht es vielleicht mehr Zeit zum Kennen lernen, Reflektieren und Ausprobieren. Kurz vor einer Präsentation oder Aufführung können Anfang und Schluss verkürzt werden, um mehr Zeit zum Proben zu haben. Spiele für Beginn und Schluss finden Sie in diesem Buch in der ersten Runde ANFANGEN, sowie in zwei weiteren Spielteilen, den Spielen zwischendurch (ab S. 133) und den ÜBUNGEN VOR EINER AUFFÜHRUNG (ab S. 275). Methoden zur Reflexion und Beteiligung stehen jeweils zum Ende der zweiten und dritten Runde sowie im fünften Kapitel VOM STÜCKENTWURF ZUM STÜCK. Alle übrigen Arbeitsschritte und Methoden beziehen sich auf den Hauptteil, die „Arbeit am Thema“. In seinem Aufbau ähnelt dieses Modell der aristotelischen Grundstruktur eines klassischen Dramas in drei Akten, die jeweiligen dramaturgischen Bezeichnungen sind daher in der Übersicht kursiv gesetzt („Aufteilung eines aristotelischen Dramas“, siehe S. 217).



## Aufbau einer Übungseinheit für eine Schreib- und Theaterwerkstatt

### **VORBEREITUNG Prolog**

Vorbereitung der Stunde: Rahmenbedingungen, Ablauf, Material  
 Spielleiter ohne Gruppe

### **EINSTIMMUNG Akt I**

BEGRÜßUNG Bild 1

Begrüßung, Einführung, zeitlicher und organisatorischer Rahmen, Anliegen  
 Ganze Gruppe

WARM UP GRUPPE Bild 2

Vorstellungsrunde, Namensspiel, Begrüßungsritual  
 Ganze Gruppe

WARM UP THEMA Bild 3

Spiel oder Übung zum späteren Thema

Ganze Gruppe, zu zweit oder in Kleingruppen 1/4

### **ARBEIT AM THEMA Akt II**

METHODE Bild 4

Übung / Probe / Text- und Szenenproduktion

Ganze Gruppe, allein, zu zweit, in Kleingruppen

PRÄSENTATION

Gruppeninterne Präsentation und Sicherung der Ergebnisse Bild 5

Ganze Gruppe 2/4

### **AUSKLANG Akt III**

REFLEXION, z.B. Gesprächsrunde zur Auswertung Bild 6

Ausblick, z.B. Verabredungen für das nächste Mal Bild 7

Verabschiedung, z.B. Close Up, Verabschiedungsritual Bild 8

Ganze Gruppe 1/4

### **NACHBEREITUNG Epilog**

Reflexion der Reflexion

Auswertung und Sicherung der Ergebnisse

Organisation, Materialbeschaffung und Recherche

Vorbereitung der nächsten Einheit

Spielleiter ohne Gruppe

## **Die Haltung des Gruppenleiters**

Für Spielleiter gibt es verschiedene Haltungen, eine Gruppe anzuleiten, die oft mit der eigenen Persönlichkeit verbunden sind. „Atmosphärische Anleitung“ erzeugt durch persönliche Ausstrahlung eine lebendige Atmosphäre („Charismatisch“). „Horizontales Anleiten“ von „gleich zu gleich“ fragt nach den Interessen der Gruppe und hält sich persönlich stark zurück („Understatement“). „Didaktisches Arbeiten“ entwickelt einen aufeinander folgenden Weg von aufbauenden Arbeitsschritten: Abfragen von Erfahrung, Einführung von technischen Fertigkeiten, die man später einsetzen will, etc. In der theaterpädagogischen Praxis führen alle diese Haltungen und auch eine Mischung davon zum Ziel. Gruppenleiter, die die Besonderheiten des eigenen Leitungsstils bewusst wahrnehmen, sind wahrscheinlich eher in der Lage, ihren Handlungsspielraum zu erweitern.

## Legende der Signets



Altersempfehlung



Methode für eine Person



Methode für zwei Personen



Methode für Kleingruppen (3–8 Teilnehmer)



Methode für größere Gruppen (ab 10 Teilnehmer)



Tipp



So geht's



Hintergrund



Textbeispiele



Hier wird, wie auf einem „Steckbrief“ oder einer Pinnwand, das Wesentliche einer Methode zusammengefasst.

## ANFANGEN

### Kurze Übungen und Gespräche

#### Wer bin ich, woher komme ich und warum bin ich hier?



Wenn sich eine neue Gruppe zusammenfindet, ist es höflich und sinnvoll, sich in einer kurzen Gesprächsrunde vorzustellen. Aber auch bei Teilnehmern, die sich schon länger kennen, kann es wichtig sein, herauszufinden, was ihr Anliegen, ihre Vorstellungen und Wünsche zum Thema sind. Ich verwende für eine solche Vorstellungsrunde - angelehnt an Stanislawski - drei Fragen: „Wer bin ich, woher komme ich und warum bin ich hier?“<sup>1</sup>



**SO GEHT'S** | Falls nötig, kleben wir uns Klebestreifen mit dem Namen gut lesbar an die Kleidung. Die Vorstellungsrunde geht reihum. Ein interessanter, nicht zerbrechlicher Gegenstand, zum Beispiel ein Kuscheltier oder eine große Muschel, wird weitergereicht. Wer den Gegenstand in der Hand hält, hat das Wort. Kommentare und Diskussion sind nicht erlaubt, nur Sachfragen und Nachfragen zur Erklärung. Jeder stellt sich den anderen vor und beantwortet die drei Fragen. „Woher komme ich“ fragt auch nach der beruflichen Herkunft, besonderen Vorlieben und Vorerfahrung mit dem Schreiben eigener Texte. „Warum bin ich hier“ kann sich auf einen größeren Rahmen, aber auch direkt auf das Seminar oder das heutige Treffen beziehen und sowohl auf Gefühle als auch auf konkrete Wünsche und Vorschläge zielen. Der Leiter notiert die Anliegen und Wünsche, um später wieder darauf zurückzukommen und – falls er will - sein Programm den genannten Wünschen anzupassen. Je nach Bedarf kann eine solche Runde kurz sein oder auch länger dauern (bei Erwachsenen dauert sie meistens länger).



**TIPP** | Manchen Gruppen macht es Spaß, eine Sonderregel einzuführen. Dabei beantwortet jeder die drei Fragen, baut aber in die Antworten eine (wahlweise auch mehrere) Lügen ein, die er sich vor der Runde ausdenkt oder notiert. Im Anschluss an die jeweilige Vorstellung versuchen die anderen zu erraten, was gelogen war. Das schafft enorme Aufmerksamkeit. Für den jeweiligen „Lügner“ ist das manchmal gar nicht so einfach. Deshalb kann es helfen, sich die Lüge kurz vorher zu notieren, um sie dann besser in die Wahrheit einzufügen (siehe auch „Lügendeschichten zum Raum“, Seite 29 und „Lügeninterview“, Seite 73). Die einzeln auf Karteikarten notierten Lügen ergeben zusammengenommen bereits Material für mindestens ein neues gemeinsames Textfragment und werden zur späteren Verwendung in die Sammlung aufgenommen. Alternativ dazu können die Teilnehmer bei der dritten Frage ein „Idealbild“ äußern: „Was wäre für dich das Schönste, was heute während des Treffens passieren könnte und das du auch in dieser Runde erzählen würdest?“



**HINTERGRUND** | Die Form der Runde stammt aus der „Themenzentrierten Interaktion“ von Ruth Cohn. Sie gehört in vielen Verfahren der Gruppentherapie zum Standard und hat sich auch in der pädagogischen Gruppenarbeit in Schule und Freizeitpädagogik weitgehend durchgesetzt. Sie soll ermöglichen, dass zunächst jeder seine persönliche Sicht der Dinge unkommentiert äußern kann. Durch die Runde kommen alle, die wollen, zu Wort und das Gespräch wird nicht von einigen wenigen dominiert, an die sich die anderen anpassen müssen. Verständnisfragen durch den Leiter oder die Gruppe sind erlaubt. Es hilft, wenn die Teilnehmer dabei von sich und von ihren momentanen Gedanken und Gefühlen sprechen und nicht verallgemeinern oder über die Motive anderer spekulieren. Die Verwendung eines Gegenstands als „Talking Stick“, also als „Redestab“, kommt ursprünglich aus einer indianischen Tradition.<sup>2</sup>



**Name: Wer bin ich, woher komme ich und warum bin ich hier?**

Art der Übung: Warm Up / Vorbereitung

Quelle: K. S. Stanislawski, Ruth Cohn

Alter: Ab sieben Jahren

Wie? Sitzkreis ganze Gruppe

Dauer: Ca. zwei bis drei Minuten pro Person

Was? Wir stellen uns reihum vor und beantworten die drei Fragen „Wer bin ich – woher komme ich und warum bin ich hier? Die letzte Frage beinhaltet auch konkrete Wünsche und Ziele für die Übungseinheit.

Wozu? Die Gruppenmitglieder erfahren etwas übereinander und haben Anknüpfungspunkte für persönliche Gespräche. Der Leiter erfährt etwas über die Teilnehmer und kann so besser auf ihre Anliegen eingehen.

Varianten:

Einmal lügen: In die Vorstellung jeweils eine (oder mehrere) Lügen einbauen und die anderen anschließend raten lassen.

Zusatzfrage bei „Woher komme ich“: „Welche Erfahrungen hast du mit (szenischem) Schreiben?“

Idealbild: Bei „Und warum bin ich hier?“ sagt jeder, was das Tollste wäre, was heute passieren könnte, egal, ob es realistisch wäre oder nicht.

## Kreuz und Kreis, Hand und Fuß

8



Diese erste Warm Up-Übung stammt aus dem Buch „Übungen für Schauspieler und Nicht-Schauspieler“ aus dem Umfeld Augusto Boals.



**SO GEHT'S** | „Wir beginnen mit einer scheinbar leichten Übung, die sich dann doch als recht schwierig herausstellt. Man kann sie im Stehen wie im Sitzen, auf einem Stuhl oder auf dem Boden sitzend ausführen. (...) Man fordert die Teilnehmer auf, mit der rechten Hand einen Kreis zu beschreiben, einen großen oder kleinen Kreis, ganz nach Belieben. Das ist einfach, das kann jeder. Dann sollen sie mit der linken Hand ein Kreuz schlagen. Auch das ist einfach. Jeder schafft es. Und nun beides zugleich. Das wird fast keinem gelingen. Vielleicht gibt es unter dreißig Teilnehmern einen, der es schafft, ausnahmsweise zwei, ganz selten drei.“<sup>3</sup>



Dass man die Bewegungen nicht gleichzeitig machen kann, erstaunt und erheitert die Gruppe. Manche versuchen es noch eine Weile. Manche hören sofort auf. Andere schaffen es fast. Mit einer Fortsetzung des Spiels lässt sich unsere „Unfähigkeit“ noch steigern. Wir stehen auf, schieben die Stühle nach hinten und stellen uns auf das Bein, auf dem wir am besten stehen können. Dann schreiben wir mit dem freien Fuß unseren Vornamen in Schreibschrift auf die Stelle in die Luft. Das ist ein bisschen anstrengend, kann aber jeder. Dann nehmen wir den Zeigefinger der Hand, die sich auf der gleichen Seite befindet und schreiben den aus der Übung von vorher bekannten Kreis in die Luft. Unten schreibt der Fuß den Vornamen in Schreibschrift auf die Stelle in die Luft. Und oben malt der Zeigefinger einen Kreis. Bei diesem Versuch passiert Erstaunliches. Scheinbar ferngesteuert schreibt der Zeigefinger oben beharrlich mit. Wird er vom Kopf gezwungen, den Kreis weiterzuführen, fliegt plötzlich unten der Fuß aus der Bahn und kann nicht weiterschreiben. Etwas besser wird es, wenn man zum rechten Fuß die linke Hand nimmt (oder umgekehrt). Aber auch hier wird die Verbindung deutlich. Diese Übung korrekt auszuführen, gelingt niemand.



**TIPP** | Was es noch verblüffender macht, ist die Tatsache, dass man diesen scheinbar einfachen Vorgang auch durch intensives Training nicht lernen kann.\* Um die Erfahrung einer Übung in die eigene Handlung zu integrieren, kann es helfen, gemeinsam darüber zu sprechen. Ich frage also: „Wenn das eine Vorübung zum szenischen Schreiben war, welche Sätze und Regeln lassen sich daraus ableiten?“ Aus einer solchen Liste lassen sich jetzt gemeinsam Regeln für das szenische Schreiben ableiten. Jede Regel, die jemand nennt, wird aufgeschrieben. Eine Diskussion oder Einigung ist nicht nötig. Die Erkenntnis, dass wir nicht gleichzeitig verschiedene Dinge mit Hand und Fuß schreiben können, ist für sich genommen vielleicht nicht besonders nützlich. Übertragen auf unsere Schreib- und Theater-

werkstatt lässt sich aber folgende These ableiten: Man kann nicht gleichzeitig etwas Neues erfinden, also beispielsweise einen neuen Text schreiben, den man noch nicht kennt und zugleich bewerten, ob er etwas taugt und wozu man ihn verwenden kann. Dass das so ist, liegt an unserem Gehirn. Denn die Bereiche, die für die Intuition zuständig sind, sind andere, als die, mit denen wir logisch einordnen und bewerten. Versucht man es trotzdem, kann es passieren, dass sich das Gehirn „verknottet“ und wir aus der Bahn geworfen werden.



Regeln, die wir aus dem Spiel „Kreis-Kreuz“ ableiten

Liste einer berufsbegleitenden Fortbildungsgruppe zum Theaterpädagogen an der Theaterwerkstatt Heidelberg

- Teile des Organismus sind miteinander verbunden
- Manche Gedanken/Vorhaben sind manchmal körperlich nicht umsetzbar
- Manche Dinge kann man nicht gleichzeitig tun, sondern nur nacheinander
- In bestimmten Phasen geht es nicht um Leistung, sondern um Erfahrung
- Manchmal muss man etwas versuchen, um zu sehen, dass es nicht funktioniert
- Scheinbar einfache Dinge funktionieren nicht
- Etwas nicht zu können kann verärgern
- Man muss nicht alles können
- Gemeinsames Nicht-Können kann auch Spaß machen und die Gruppe verbinden
- Intensive Beschäftigung im Gehirn kann entspannend wirken



**HINTERGRUND** | Entwicklungsgeschichtlich ist es sinnvoll, dass die Bewegungen von Händen und Füßen miteinander verknüpft sind. Ein Mensch auf der Jagd oder im Kampf hatte keine Zeit, lange über seine Körperteile nachzudenken. Das Denken in Zusammenhängen und seine Auswirkung auf den Körper ist eine wichtige Überlebensstrategie des Gehirns, wie Thorsten Havener in Bezug auf eine ähnliche Übung schreibt: „Sie haben soeben Ihrem Gehirn simultan zwei gegensätzliche Impulse gesendet und es somit überlastet (...) Eine Konzentration auf eine zweite Richtung hat zur Folge, dass unser Fuß plötzlich in der anderen und nicht mehr in der ersten Richtung kreist. Die Energie folgt der Aufmerksamkeit. Die Grenzen zwischen unseren Gedanken und unserem Körper verschwinden.“<sup>4</sup>

\*Wer mir das Gegenteil beweisen kann, bitte sofort melden!



### Name: Kreuz und Kreis, Hand und Fuß

Art der Übung: Warm Up / Vorbereitung

Quelle: Augusto Boal, Marina Spinu, Henry Thorau

Alter: Ab acht Jahren

Wie? Sitzkreis ganze Gruppe

Dauer: Fünf Minuten (mit Gespräch)

Was? Kreuz und Kreis: Erst mit dem einen Zeigefinger einen Kreis in die Luft malen. Dann mit dem Zeigefinger der anderen Hand ein Kreuz in die Luft schreiben. Dann versuchen, beides gleichzeitig zu tun. Hand und Fuß: Auf einem Bein stehen. Mit dem Fuß den eigenen Vornamen in Schreibschrift auf die Stelle in die Luft schreiben. Dann den Zeigefinger der Hand der gleichen Seite dazu nehmen und gleichzeitig einen Kreis in die Luft malen. Wozu? Einüben, etwas mal nicht zu können. Leistungsdruck und Leistungsvergleich abmildern. Bemerkten, dass es in bestimmten Phasen einer Schreib- und Theaterwerkstatt nicht um Leistung geht, sondern um Erfahrung.

## Hände falten



**SO GEHT'S** | Auch diese Anfangsübung lässt sich im Sitzen machen. „Bitte faltet die Hände. Wie fühlt sich das an?“ Ich lasse mir Adjektive zurufen, zum Beispiel: „Normal, warm, knochig, wie in der Kirche ...“ Dann bitte ich alle, auf ihre Daumen zu schauen. Damit wir die Hände falten können, muss ein Daumen über dem anderen liegen. Bei den einen ist das der rechte, bei anderen der linke Daumen. Wir stellen auch schnell fest, dass das weder mit Links- und Rechtshändern noch mit männlich und weiblich zu tun hat. Es ist einfach eine Gewohnheit. Für die Hände selbst ist es nicht besonders anstrengend, auch die andere Position einzunehmen. Dazu lösen wir die Hände, bis sie flach aufeinander liegen und schieben die Handflächen ein Stück weiter, bis der jeweils andere Daumen oben liegt. Dann werden die Hände wieder gefaltet. Wie fühlt sich das jetzt an? Die meisten rufen jetzt: „Komisch, seltsam, fremd, als ob ein Finger fehlt.“ Einige sagen: „Genauso wie vorher.“ Wie kommt das? Auch hier kann man nach der Übung im Gespräch wieder Regeln ableiten. Auch diese Regeln schreiben wir auf eine Liste.



Regeln, die wir aus dem Spiel „Hände falten“ ableiten

Liste einer berufbegleitenden Fortbildungsgruppe zum Theaterpädagogen an der Theaterwerkstatt Heidelberg

- Jeder bringt seine eigenen Gewohnheiten mit.
- Sich fremd zu fühlen, heißt nicht, dass etwas auch schlecht oder gefährlich ist.
- Wenn man jemand bittet, etwas zu tun, was man noch nie getan hat, ist es wahrscheinlich, dass sich das für ihn ungewohnt anfühlt.

Auf das Schreiben übertragen kann das heißen:

- Mit Fremdheitsgefühlen rechnen.
- Nicht (immer) zur alten Gewohnheit zurückkehren.
- Nichts tun, was sich auf Dauer unangenehm anfühlt.



**HINTERGRUND** | Das „Händefalten“ stammt aus der Feldenkrais-Methode.<sup>5</sup> Es soll zeigen, dass dem Körper unterschiedliche Bewegungsmuster zur Verfügung stehen, man also wählen kann. Bei der vertrauten Position stellen sich vertraute Gefühle ein. Das können auch unangenehme sein, sind aber meistens angenehme oder eben gar keine besonderen. Schieben wir unsere Hände in die unvertraute Position (die ja für andere die vertraute ist), meldet unser Gehirn: „Achtung, etwas Neues passiert. Könnte gefährlich sein oder wehtun.“



**Name: Hände falten**

Art der Übung: Warm Up / Vorbereitung

Quelle: Feldenkrais-Methode, Anna Triebel-Thome

Altersgruppen: Ab zehn Jahren

Wie? Sitzkreis ganze Gruppe

Dauer: Drei Minuten (mit Gespräch)

Was? Hände falten und benennen, wie sich das anfühlt. Welcher Daumen liegt oben?

Dann Hände lösen, Handflächen weiter schieben und den anderen Daumen nach oben bringen.

Wieder spüren und beschreiben.

Wozu? Eigene Gewohnheiten und die Wirkung der inneren Bewertung sichtbar machen.



**TIPP** | Erst wenn man ein paar Tage lang die Positionen wechselt („trainiert“), lässt das Fremdheitsgefühl nach. Diese Art von Gefühl stellt sich meistens zu Beginn von etwas Neuem ein. Ist es zu unangenehm, kann es dazu führen, dass man den Vorgang abbricht. Einige haben dieses Training bereits hinter sich (weil sie zum Beispiel früher Linkshänder waren oder Schlagzeuger) - für sie fühlt sich beides gleich an. Für einige ist die neue Position die interessantere und angenehmere. Sie sind gespannt auf alles Neue und eher gelangweilt von ihren alten Gewohnheiten. Wie sich die Position der Hände anfühlt, ist also abhängig von unserer Bewertung der Situation. Ändert sich die Bewertung, ändern sich auch unsere Möglichkeiten.



## Warm Up durch Bewegung: Ich, der Raum und die anderen



### Raumlauf

Als Alternative oder Ergänzung zu den kleinen Übungen im Sitzen kann man bei der Erwärmung den Schwerpunkt auch auf die eigene Wahrnehmung legen und sich dabei bewegen.



**SO GEHT'S** | Das Grundprinzip der folgenden Übungsteile ist der Raumlauf: „Der so genannte Raumlauf ist eine Gruppenübung, die sich hervorragend als Aufwärmenspiel eignet und auch als wiederkehrende Übung zum Ankommen genutzt werden kann. (...) Der Raumlauf beginnt immer gleich: Die Spieler/innen werden aufgefordert, einfach gelassen und entspannt im Übungsraum herumzuwandern, ein schlichtes „Wir gehen durch den Raum“. Dann kommen präzisere Anweisungen.“<sup>6</sup>



### Ich



**SO GEHT'S** | Wir gehen durch den Raum und konzentrieren uns ganz auf uns selbst. Wir versuchen, alle äußeren Eindrücke auszublenden und die Konzentration jeweils nur auf einen Körperteil zu richten. Die „Reise durch den Körper“ beginnt bei den Füßen. Wie berühren sie den Boden? Welche Teile des Fußes fühlen sich warm an? Welche eher kühl? Wie fühlen sich die Zehen an? Die Fußsohle? Die Ferse? Das Fußgelenk? Wenn wir einen Eindruck von unseren Füßen bekommen haben, lenken wir die Aufmerksamkeit immer höher, gehen zu den Unterschenkeln, den Knien, den Oberschenkeln, den Hüften, dem Bauch,

dem Brustbereich, von den Schultern zu den Oberarmen, Unterarmen, Handgelenken, Händen, Fingerspitzen, dann zum Hals und weiter höher zum Kopf, dem Unterkiefer, Oberkiefer, den Wangen, Augen, Stirn und schließlich der Schädeldecke. Während wir immer weiter durch den Raum gehen, verändern wir keinen Körperteil bewusst. Wenn uns aber danach ist, etwas zu bewegen, tun wir es. Jeder führt die Übung in seinem eigenen Tempo aus. Wenn wir bei der Schädeldecke angelangt sind, fühlen wir mit einer Hand den Punkt, an dem bei einer Marionette der Zentralfaden angebracht wäre, ziehen dort leicht an Haaren und Kopfhaut und bringen uns so zum Stehen. Dabei richtet sich der Rücken auf und die Wirbelsäule wird gerade.



**HINTERGRUND** | Die Übung dient zum Aufbau einer konzentrierten und entspannten Atmosphäre und lenkt die Aufmerksamkeit auf die eigene Körperwahrnehmung. Die Wahrnehmung des „Ich“ ist eine Fähigkeit, die wir beim Schreiben gut gebrauchen können. Wie geht es mir gerade? Wie fühlt sich mein Körper, fühlen sich meine einzelne Körperteile, mein Atem an. Wenn der Autor (lat: augere = hervorbringen) jemand ist, der etwas aus sich selbst hervorbringt, kann es helfen, die Wahrnehmung zunächst nicht auf den Gegenstand (den Text) zu richten, sondern auf sich selbst.

## Der Raum

### Gegenstände raten



Nachdem wir uns mit uns selbst beschäftigt haben, geht es jetzt um die Wahrnehmung des Raumes, in dem wir uns befinden. Ein Spiel zur Konzentration auf die Wahrnehmung einzelner Details im Raum, zur Stärkung des visuellen Gedächtnisses und zum Spaß.



**SO GEHT'S** | Zunächst schwärmen alle drei Minuten lang aus, um den Raum und seine Umgebung zu erkunden. Alle Bereiche des Raumes und des Geländes, die nicht versperrt oder per Ansage von der Übung ausgeschlossen wurden, dürfen betreten und angeschaut werden. Alles wird wichtig, auch Dinge, die uns bisher nicht aufgefallen sind: Der Feuerlöscher, der Papierkorb, Jacken und Taschen der Gruppe, Zeichnungen an den Wänden... Dann gehen wir wieder durch den Raum. Wenn der Spielleiter klatscht, bleiben alle stehen und schließen die Augen. Der Spielleiter fragt nach einem Gegenstand im Raum: „Wo ist der Feuerlöscher?“ Jetzt zeigen alle mit geschlossenen Augen in die Richtung, in der sie den Feuerlöscher vermuten. Wenn der Spielleiter „Augen auf“ sagt, öffnen alle die Augen und überprüfen, ob sie in die richtige Richtung gezeigt haben.



**HINTERGRUND** | Auch bei diesem Spiel geht es nicht um Leistung, sondern um die Erfahrung, den Raum wahrzunehmen und sich auf seine Einzelheiten zu konzentrieren. Ob man in die richtige Richtung gezeigt hat, spielt keine Rolle. Weiß man gar nicht, wo der Feuerlöscher sein könnte, zeigt man kurz entschlossen in die erstbeste Richtung. Nicht selten befindet sich gerade da der Feuerlöscher. Tatsächlich speichert unser Gehirn viel mehr Informationen, als wir wissen. In einem Bruchteil von Sekunden ist es manchmal möglich, etwas mehr von diesen Informationen abzurufen, ohne es zu merken.



**TIPP** | In einer Variante kann der Spielleiter auch nach Personen fragen: „Wo ist Alisa?“ Auch hier wissen die meisten oft mehr, als sie glauben. Verpasst man den ersten Impuls und fängt an nachzudenken, wo Alisa sein könnte, tippt man meistens daneben.

### Gegenstände falsch benennen

10



Im Theater sind alle Dinge veränderbare Zeichen. So kann ein Stuhl in einer Szene ein Hocker, ein Sessel oder ein Klo sein, aber auch ein Berg, ein Haus, ein Auto oder sogar ein anderer Mensch, ein Geliebter, ein Freund, ein Gegner, ein Geist. Die Veränderung der Zeichen kann bewirken, dass sich unsere Wahrnehmung verändert und wir den Raum, die Dinge und uns selbst anders sehen als zuvor. Dieses kurze Spiel kann uns auf diese Veränderung einstellen.



**SO GEHT'S** | Wir gehen durch den Raum. Wenn der Spielleiter das Startzeichen gibt, zeigen wir eine Minute lang sehr entschlossen mit dem Finger auf Dinge im Raum und benennen sie falsch. Den Feuerlöscher nennen wir Fahrrad, den Papierkorb Hustenbonbon usw. Es spielt keine Rolle, welche Bezeichnungen wir verwenden. Hauptsache, wir lügen laut und entschieden. Nach einer Minute hören wir auf und betrachten den Raum. Hat er sich in unserer Wahrnehmung verändert? Ist er größer geworden? Kleiner? Gleich groß?



**TIPP** | Es kann der Gruppe helfen, die anfängliche Scheu zu überwinden, wenn der Spielleiter mitmacht und ein Beispiel für das schnelle Zeigen und Lügen gibt.



**HINTERGRUND** | Diese Übung des englischen Autors und Begründer der weltweit erfolgreichsten Formen des Improvisationstheaters, Keith Johnstone, dient dazu, sich auf die Möglichkeit der Veränderung vorzubereiten.<sup>7</sup> Denn der Autor ist in seinem Text derjenige, der den Dingen Namen gibt, der sie verändert, sie kleiner oder größer werden lässt. Das einzige, was er dazu tun muss, ist sich zu entscheiden, es auch zu tun.

## Lügendgeschichten zum Raum



Diese Übung fördert sowohl die räumliche Wahrnehmung als auch die sprachliche Kompetenz. Sie kann als Warm Up Übung oder zur Textproduktion eingesetzt werden.



**SO GEHT'S** | Die Teilnehmer haben die Aufgabe, sich bei der Drei-Minuten-Erkundung des Raumes Gegenstände oder Merkmale einzuprägen, von denen sie nachher in der Gruppe berichten sollen. Wenn die Gruppe wieder zusammenkommt, tritt jeweils einer vor und beschreibt die Gegenstände möglichst genau. Mindestens eine Beschreibung ist dabei aber frei erfunden. Wenn der Bericht beendet ist, raten die anderen, welche der Gegenstände erfunden waren und welche nicht. Wenn man will, kann man durch die Gruppe für die Erzählung auch eine Atmosphäre wählen lassen: „Begeistert, geheimnisvoll, ängstlich, verwundert, gelangweilt, verliebt ...“ Wie meistens beim Einsatz der Lügenteknik entstehen auch hier gesprochene Texte, die - wenn man sie mitschreibt oder per Aufzeichnung sichert und später notiert – Material für ein Stück sein können.



**TIPP** | Lügen ist gar nicht so einfach! Wer tatsächliche Gegenstände beschreibt, die sonst keinem aufgefallen sind, kann seine Lüge besser verstecken. Je genauer die Lüge konstruiert ist, desto glaubwürdiger wirkt sie. Nützlich ist es auch, die Beschreibung der erfundenen Gegenstände in Sprechweise und Formulierung den Beschreibungen der tatsächlich gesehenen Dinge anzupassen. Auch eine gute Übung, beim Lügen nicht zu lachen! Je genauer die Gegenstände beschrieben werden, desto eher eignen sich die Texte für die weitere Verwendung.

## Die anderen

Nachdem wir uns mit uns selbst und mit dem Raum beschäftigt haben, geht es jetzt um die Wahrnehmung der anderen. Grundlegende Übung für alle beschriebenen Teile ist wieder der Raumlauf (siehe S. 26).

## Wenn einer stehen bleibt, bleiben alle stehen



Diese Basisübung eignet sich für alles Mögliche: zum Aufwärmen, zur Schulung der Aufmerksamkeit für die anderen, zum Entstehen eines Ensemblegefühls, zur Verdeutlichung eines theatralen Zeichensystems und als Gestaltungsprinzip einer Präsentation.



**SO GEHT'S** | Hier gibt es nur eine einzige Spielregel. Alle gehen durch den Raum. Wenn einer stehen bleibt, bleiben alle stehen. Wir schauen uns kurz um, um die anderen zu

beobachten und gehen dann weiter. Während des Verlaufs der Übung kann der Spielleiter verschiedene Tempi eingeben: Langsames Gehen, schnelleres Gehen, sehr schnelles Gehen, rennen, wieder langsames Gehen, sehr langsames Gehen, superlangsames Gehen (Zeitlupe). Oder verschiedene Bewegungsarten: Hüpfen, auf einem Bein, schleichen, usw. Aber immer gilt: wenn einer stehen bleibt, bleiben alle stehen!



**HINTERGRUND** | Folgt man der - in der Theaterwissenschaft verbreiteten - Auffassung, dass eine Aufführung insgesamt ein Zeichensystem, also ein Netz von Verabredungen darstellt, von der der geschriebene Text nur ein Teil des Gesamttextes, des Gesamtgewebes der Aufführung ist, so kann man die - bei dieser Aufwärmübung entstehenden - Muster auch als einen Text ansehen. Das Muster (die Gruppe geht) verändert sich, wenn einer der beteiligten Zeichenträger den Rhythmus verändert (die Gruppe steht).



**TIPP** | Als Regel kann man fürs Schreiben und Inszenieren ableiten: Eine verbindliche Grundverabredung ist leichter umzusetzen als viele detaillierte Verabredungen. „Wenn einer stehen bleibt, bleiben alle stehen“ ist einfacher als: „Nach zehn Sekunden bleibst du stehen, hältst den Fuß in der Luft, drehst die Hüfte und schaust dein Gegenüber an ...“ Dieses Spiel lässt sich auch als Grundform für eine szenische Lesung anwenden („Offene Verfahren“ siehe S. 123).

### Körperteile zuordnen



Wer die anderen wahrnimmt, möchte vielleicht auch Kontakt aufnehmen. Eine besondere Form des Kontaktes ist die Berührung. Die nächste Übung soll trainieren, den anderen zu berühren und berührt zu werden.



**SO GEHT'S** | Wir gehen durch den Raum (Raumlauf). Auf ein Zeichen des Spielleiters bleiben alle stehen (oder wir spielen das Spiel: Wenn einer stehen bleibt, bleiben alle stehen). Der Spielleiter (oder die Person, die zuerst stehen geblieben ist) gibt ein Kommando, zum Beispiel: „Hand an Fuß.“ Dann müssen alle so schnell wie möglich mit mindestens einem in der Nähe das Kommando ausführen. Wie sie das tun, ist ihre Sache. Der Langsamste gibt das nächste Kommando.



**TIPP** | Je weiter die Körperteile voneinander entfernt sind (Ohr läppchen an Fußsohle), desto schwieriger ist es. Wenn Jugendliche selbst Kommandos geben, kann es notwendig sein, darauf hinzuweisen, dass bei der Berührung die Genitalzonen und der Brustbereich ausgeschlossen sind. Sich im Spiel zu berühren, ist manchmal gar nicht so einfach. Dieses Warm Up Spiel setzt die Hemmschwelle für die Berührung herab, ohne dass es peinlich wird. Als Vorbereitung zum Schreiben kann es dabei helfen, die Körperlichkeit der entstehenden Figuren und ihre Möglichkeiten der Berührung mitzudenken.



### Nach Kriterien ordnen



**SO GEHT'S** | Auch hier bleiben wir auf ein Zeichen hin stehen. Der Spielleiter oder ein Teilnehmer gibt als Kommando ein persönliches Merkmal an, nach dem sich alle zusammen finden sollen, zum Beispiel Geburtsmonat oder Augenfarbe.



**TIPP** | Beide „Kommando-Spiele“ eignen sich gut für große Gruppen.

### Schriftliches Warm Up

10



Die Textproduktion kann nicht nur durch Übungen am Platz oder im Raum, sondern auch durch Schreiben selbst vorbereitet, „erwärmt“ werden.

### Kleines Namensfragment – Akrostichon



**SO GEHT'S** | Bei diesem Spiel aus dem Umfeld des Kreativen Schreibens schreibt jeder seinen Vornamen senkrecht auf ein Blatt. Dann schreibt er ohne nachzudenken jeweils ein Wort mit dem jeweiligen Anfangsbuchstaben auf das Blatt und reicht die entstandene Wortsammlung an den rechten Nachbarn weiter. Dieser schreibt in einer Minute ohne Nachzudenken eine kurze Geschichte aus den vorgegebenen Worten und reicht das Blatt

an den nächsten weiter, der die Geschichte in der Runde vorliest. Die Texte werden gesammelt, abgetippt und für die Weiterarbeit zur Verfügung gestellt.



**HINTERGRUND** | Ein Akrostichon ist ein Gedicht oder Lied, bei dem die Anfangsbuchstaben der Strophen oder Verszeilen ein Wort bzw. einen Satz ergeben (griech. akros = spitz, stichos = Zeile, Vers). In dieser Form ist das „Kleine Namensfragment“ noch kein Gedicht, kann aber eins werden. Oder eben eine kleine Geschichte. Oder etwas ganz anderes. Das Kreative Schreiben zielt darauf, von literarischen Strickmustern abzulenken und Schreibblockaden zu vermeiden oder abzubauen. Das Weitergeben von Texten und der niedrigschwellige Einstieg über eine Wortsammlung sind typische Methoden dieses Ansatzes, der in der Regel dazu führt, dass auf spielerische Art geschrieben und so Texte entstehen können, ohne bewusst an literarischen Vorlagen orientiert zu sein.



**TIPP** | Diese Vorübung eignet sich auch für Gruppen, die noch nie einen eigenen Text geschrieben haben oder für die die Schwelle zum Alleinschreiben groß ist. Das Spiel bereitet auf einfache Art Grundprinzipien vor, die uns später bei der Arbeit wieder begegnen werden: Assoziation (siehe S. 48), Automatisches Schreiben („Drei-Minuten-Fragment, siehe S. 39) und Transformation (siehe ab S. 150).



**Name: Kleines Namensfragment - Akrostichon**

Art der Übung: Namensspiel, Warm Up

Quelle: Claus Mischon, Lutz von Werder

Alter: Ab zehn Jahren

Wie? Im Sitzkreis oder an Tischen

Dauer: Drei bis fünf Minuten

Was? Jeder schreibt seinen Namen senkrecht auf ein Blatt. Nach einem Zeichen des Spielleiters schreiben alle Worte, die mit dem jeweiligen Buchstaben beginnen und die ihnen einfallen auf das Blatt und geben es an den nächsten weiter, der nach einem weiteren Zeichen des Spielleiters einen kurzen Text oder den Ausschnitt einer kurzen Geschichte schreibt.

Wozu? Eine spielerische Art, zu einem kurzen Text zu kommen und eine gute Vorübung für die weiteren Methoden.

Variante: Die Gruppe erstellt eine Liste von möglichen Textsorten, etwa Werbetext, Rede, Märchen, Gedicht, usw.

Der ursprünglich aus den Buchstaben des Namens assoziierte Text wird dann im nächsten Schritt in eine andere Textsorte umgewandelt.

**Textbeispiel kleines Namensfragment „Christiane“**

Lehrerworkshop am Theater Münster, Mai 2010  
von Lorenz Hippe

Chick	
Haus	Iris wohnt in einem roten Haus.
Rot	Die Sonne scheint.
Iris	Aber: etwas ist anders.
Sonne	Vor ihrem Haus ist eine Bühne aufgebaut, ein Theater.
Theater	Das Bühnenbild erinnert an Italien.
Italien	Ein Harlekin sitzt auf einem Elefanten.
Anders	Mit einer langen Nase und roten Bändern am Haar.
Nase	Auf seinem T-Shirt steht: „Chick“.
Elefant	

**Handzeichen**

Handzeichen können dazu benutzt werden, sich gegenseitig auf etwas aufmerksam zu machen, einen Übergang von einer zu nächsten Phase zu kennzeichnen oder um Zeit zu gewinnen. Sie dienen auch dazu, den Körper während eher bewegungsarmen Phasen wach zu halten. Je länger eine Gruppe zusammenarbeitet, desto mehr selbst erfundene Handzeichen können zum Einsatz kommen und so die hier beschriebene Auswahl bereichern. Entwickelt wurden die meisten „Diskussionshandzeichen“ für Gespräche in Großgruppen, insbesondere in politischen und mehrsprachigen Zusammenhängen gewaltfreier Aktionen.<sup>8</sup>

**Unterbrechung**

Unterbrechungen aller Art können den kreativen Prozess empfindlich stören, sind aber auch notwendig, um ihn zu gestalten. Das Handzeichen erleichtert und beschleunigt die Unterbrechung.



**SO GEHT'S** | Dieses Handzeichen wird bei jeder Art von Unterbrechung eingesetzt: Wenn jemand eine Frage hat, wenn jemand etwas außerhalb der Übung sagen will, der Spielleiter eine Kleingruppe oder einen Einzelnen während einer Arbeitsphase ansprechen will oder jemand eine Pause braucht. Dabei berühren die Fingerspitzen der ausgestreckten Hand die Mitte der Handinnenfläche der ausgestreckten anderen Hand, die im rechten Winkel wie ein Dach darüber liegt.



### Zustimmung

Dieses Zeichen - in der Gebärdensprache als Zeichen für „Applaus“ bekannt – bedeutet: „Finde ich auch“, „Geht mir auch so“ – „Stimme zu“.



**SO GEHT'S** | Äußert ein Teilnehmer in einer Gesprächsrunde eine Meinung oder einen Wunsch, dem wir zustimmen können oder beschreibt er eine Erfahrung, die wir auch gemacht haben, benutzen wir dieses Zeichen. Dabei strecken wir beide Hände mit ausgestreckten Fingern nach oben und drehen die Hände an den Handgelenken hin und her.



**TIPP** | Teilnehmer können ihre Zustimmung signalisieren ohne den Redner zu unterbrechen - das spart Zeit und macht Spaß!

### Startzeichen

Statt - wie beim professionellen Theater üblich - das Startzeichen für eine Szene oder Lesung durch den Regisseur geben zu lassen, zum Beispiel mit: „Und bitte!“ oder: „Licht!“, haben sich in der theaterpädagogischen Praxis verschiedene Möglichkeiten entwickelt, die Zuschauer - bei der internen Präsentation die Gruppe - bei dem Start einer Szene aktiv zu beteiligen.



**SO GEHT'S** | Neben dem, aus dem Theatersport bekannten gemeinsamen lauten Einzählen, bei dem der Spielleiter mit den Fingern der erhobenen ausgestreckten Hand von 5 runterzählt (5-4-3-2-1-los), ist auch der „Tusch“ beliebt. Dabei trommeln die beteiligten Zuschauer mit den Händen auf ihre Oberschenkel, nehmen Blickkontakt auf und klatschen gemeinsam dreimal in die Hände. Dann kann die Szene oder die Lesung beginnen.



**TIPP** | Das Zeichen garantiert, dass alle aufmerksam sind, sonst klappt es nicht und muss wiederholt werden. Es sorgt für einen klaren Anfang der Präsentation. Zuschauen und Zuhören ist eine aktive Handlung!

### Drei-Minuten-Fragment

10



### Die „Innere Kritische Stimme“

Als ich mit vierzehn anfang zu schreiben, war ich der Meinung, dass man am besten schreibt, was man sich vorher ausgedacht hat. Eine mühsame Methode! Immer wenn der Text eine Wendung nahm, mit der ich nicht gerechnet hatte, musste ich aufhören. Um nachzudenken, wie es weitergeht. Während ich nachdachte, las ich, was ich bereits geschrieben hatte und bildete mir dazu ein Urteil. Wenn ich - wie meistens - unzufrieden war, begann ich, den bisherigen Teil zu verbessern, zu streichen oder umzuformulieren, anstatt den Text weiterzuschreiben. Auf diese Weise entstanden halbfertige Gedichte und angefangene Geschichten, die mir nicht gefielen und die ich niemand zeigte. Erst als mein Drang, überhaupt zu schreiben, stärker wurde als der Wunsch, genau das zu schreiben, was ich mir vorher ausgedacht hatte, wurde es leichter. Und ich ging mehr und mehr dazu über, „leer“ anzufangen. Um mich selbst zu überraschen und meine Gedanken vom Schreiben leiten zu lassen. Stelle ich einer Gruppe eine Schreibaufgabe, beobachte ich oft Teilnehmer, die vor einem leeren Blatt sitzen und darüber nachdenken, was sie schreiben sollen. Manchmal kommt es auch vor, dass sie gar nichts schreiben. Dauert der Zeitraum des „Nicht-Schreiben-Könnens“ länger, kann es sein, dass sich bei ihnen ein Gefühl verstärkt, das sie „Schreibblockade“ nennen. Wenn ich sie dann frage, was gerade in ihrem Kopf vorgeht, fallen oft Sätze wie „Mir

fällt nichts Richtiges ein“ oder „Ich weiß nicht, wie ich anfangen soll.“ Tatsächlich fällt ihnen, während sie vor ihrem Blatt sitzen, eine Menge ein. Und sie fangen auch immer wieder an, formulieren im Kopf Sätze und Halbsätze, kreisen um ein Thema, konzentrieren sich auf bestimmte Worte, usw. Frage ich sie, was der erste Satz war, an den sie gedacht haben, können sie meistens sofort den Satz oder mindestens ein Wort nennen, fügen aber hinzu: „Aber das war so banal“ oder „Das gefiel mir nicht.“ Der Grund, warum sie nichts davon aufschreiben, liegt also darin, dass ein innerer Gedanke ihnen das nicht erlaubt. Eine Instanz, die den Einfall mit einer Bewertung verbindet, die dazu führt, nicht zu schreiben.



**HINTERGRUND** | Daniel Goleman nennt diese Instanz die „Stimme der Kritik“:

„Das größte Hindernis für ein kreatives Leben ist die innere Stimme der Skepsis und der Vorbehalte: die Stimme der Kritik oder einfacher: SDK. Ein erster Schritt im vernünftigen Umgang mit ihr ist das Eingeständnis, dass wir sie haben!“<sup>9</sup>

Angelehnt an das Modell des „Inneren Teams“ von Friedemann Schulz von Thun<sup>10</sup>, bei dem Anteile der eigenen Persönlichkeit mit einem Team verglichen werden, dessen Entscheidungen durch den Teamleiter, das „Ich“, moderiert und durchgeführt werden, spreche ich bei der Arbeit an Theatertexten von der „Inneren Kritischen Stimme“ (IKS). Die IKS ist ein wichtiger Bestandteil unseres „Inneren Teams“. Die IKS ist die Instanz, die Dinge bewertet, einordnet und vergleicht. Sie schützt uns vor Reizüberflutung, dient der Orientierung und Konzentration und ist außerordentlich wichtig und nützlich für den Alltag wie auch für fast jede Art von beruflicher Tätigkeit. Wenn auch eben nicht immer. Wenn es nämlich darum geht, etwas Neues zu erfinden, einen neuen Text, eine neue Figur, eine Szene für ein neues Stück, kann sie den Prozess des Schreibens verlangsamen oder sogar zum Stillstand bringen. Genau wie bei der Übung „Hand und Fuß“ (siehe S. 21) unser Fuß durch die Hand beim Schreiben gestört wurde, so kann die IKS unser intuitives Schreiben aus der Bahn werfen. Professionelle Autoren schaffen den Wechsel manchmal innerhalb von Sekunden. Aber auch sie kennen Schreibblockaden und die Einmischung von inneren kritischen Stimmen.

### Die „Was unsere Innere Kritische Stimme sagt“ - Liste

Um mit dem Schreiben anzufangen, ohne, dass die Innere Kritische Stimme uns dabei behindert, erstelle ich meistens als erstes mit der Gruppe eine Liste: „Was unsere Innere Kritische Stimme sagt.“



**SO GEHT'S** | Alles, was jemandem dazu einfällt, wird in die Liste aufgenommen, ohne bewertet oder diskutiert zu werden.



**TIPP** | Manchmal beginnt die Sammlung schleppend und zögernd. Erst wenn ich das Ende mit einem Countdown einleite (10-9-8 ...) sprudeln die Sätze so schnell, dass ich zum gleichzeitigen Aufschreiben Helfer aus der Gruppe brauche. Auch wenn das Konzept der IKS vielen neu ist, gibt es doch kaum jemand, der nicht solche inneren Sätze kennt oder denkt.



### **Textbeispiel Was unsere Innere Kritische Stimme sagt**

Liste einer berufsbegleitenden Fortbildungsgruppe zum Theaterpädagogen an der Theaterwerkstatt Heidelberg

Mir fällt nichts ein / du verzettelst dich / das klingt scheiße / das passt nicht zusammen / zu konstruiert / zu banal / zu langsam / langweilig / zu lange Sätze / das versteht keiner / das hat keinen Zusammenhang / wo soll das hinführen / lass das besser sein / das führt zu nichts / das kannst du nicht / nichts Neues / nicht originell / nicht schlüssig / nicht realistisch / macht überhaupt keinen Sinn / das gab's schon / das muss ich mir noch mal durchlesen / Komm wieder auf den Boden / furchtbare Klaue / Gymnasiastenpoesie



**HINTERGRUND** | Manche dieser inneren Sätze befinden sich in unserem Kopf, weil sie früher einmal zu uns gesagt wurden:

„Es ist eine besondere Ironie, dass die Phrasen, die dazu benutzt werden, Kinder bloßzustellen und zu beschämen, ausgerechnet die Essenz ihrer kreativen DNS der Lächerlichkeit preisgeben. (...) Oft sind die negativen Wörter, mit denen man uns beschreibt, in Wirklichkeit Versuche, uns dazu zu bewegen, unser Verhalten nach den Zielen der Eltern auszurichten. „Träum doch nicht so in den Tag hinein ... räum lieber dein Zimmer auf (...) Sei nicht so laut ... hör auf zu singen, ich will fernsehen. (...) Nicht allen dieser Kontrollversuchen liegt eine schlechte Absicht zugrunde. Das ist sogar eher selten der Fall. Trotzdem lohnt es sich, unsere Jugend hin und wieder lebendig werden zu lassen und einige der Phrasen wiederzuentdecken, die uns damals den Wünschen anderer gefügig machen sollten.“<sup>11</sup>

Was tun? Bei jeder bewertenden Aussage, also immer wenn wir beim Schreiben einen Satz denken, der so ähnlich klingt wie die auf der IKS-Liste, sollten wir uns klar machen, wer da gerade spricht. Und ob wir diesen Kommentar gerade brauchen können, oder ob es nicht sinnvoll wäre, sich später damit zu befassen. Es kann das Spiel der ganzen „Mannschaft“ voranbringen, als „Trainer“ oder Teamleiter unseres „Inneren Teams“ der IKS zu sagen: „Warte einen Moment. Jetzt nicht. Nimm kurz Platz. Du hast Pause. Wir sprechen gleich miteinander. Du bist gleich wieder dran.“ Die Pause der IKS verschafft anderen Stimmen des eigenen inneren Chors Raum. Der plötzliche Geistesblitz, ein Bauchgefühl, eine scheinbar zufällige Erinnerung, innere Bilder und der letzte geträumte Traum, diese und mehr Bestandteile der eigenen Intuition können beim Schreiben hilfreich und erfolgreich sein, wenn wir ihnen die Möglichkeit dazu geben. Für das Gehirn sind Intuition und Bewertung zwei sehr verschiedene Vorgänge, die - ähnlich wie bei der Übung „Kreuz-Kreis“ (siehe S. 21) - nicht gleichzeitig, sondern nur nacheinander ausge-

führt werden können:

„Eine wesentliche Voraussetzung für das natürliche Schreiben ist, dass beide Gehirnhälften beim Schreibvorgang mitwirken. Durch die linke Hemisphäre erhalten wir Zugang zu den erklärenden Bezeichnungsfunktionen (...) und zu der für das Schreiben unerlässlichen Fähigkeit, logisch zu gliedern. Die rechte Hemisphäre brauchen wir, um die anschaulicheren (...) die Vorstellungskraft anregenden bildlichen Qualitäten der Sprache – wie Wortbilder, Rhythmus, Metaphern und wiederkehrende Muster – wahrzunehmen und auszudrücken, also alle jenen Eigenschaften, die einen Text „emotional aufladen“. Darüber hinaus führt uns die (...) Denkstruktur der rechten Gehirnhälfte zu originellen Ideen, Einsichten und Entdeckungen. Sie ließe sich beschreiben als die Denkweise, die in der frühen Kindheit vorherrscht, wenn noch alles neu ist und alles eine Bedeutung hat. (...) Obwohl dies die natürliche Verfahrensweise der rechten Hemisphäre ist, wird sie häufig von den kritisch-logischen Prozessen des linken Hirns überrumpelt („Das ist doch kein springendes Reh, sondern bloß ein Stück Treibholz!“)<sup>12</sup>

Wenn sich beide Hirnhälften gegenseitig behindern, kann der Versuch, gleichzeitig etwas Neues zu erschaffen und zu bewerten zu einer Blockade führen. Setzt sich die bewertende Instanz der linken Hirnhälfte durch, entsteht möglicherweise ein Leistungsanspruch, der bewirkt, dass wir uns beim Schreiben an bereits bekannten und von Autoritäten als gut erkannten Mustern orientieren. Der so entstandene Text kann für den Moment vielleicht eigenen und fremden Qualitätskriterien standhalten. Möglicherweise fehlt ihm aber der Bezug zu wichtigen Teilen unserer persönlichen Erfahrung. Ob eine Szene, ein Dialog, ein Text gut und brauchbar ist, sollte man daher nicht während des Schreibens herausfinden, sondern erst danach. Viele der hier beschriebenen Spiele und Übungen aus der theaterpädagogischen Praxis zielen darauf, die IKS durch eine andere Aufgabe abzulenken, sie unter Zeitdruck zu setzen oder durch einen Bezug zum kindlichen Spiel unaufmerksam zu machen, um der intuitiven Erfindung, also dem, was sich unbewusst in unserer Vorstellung und unserem Erfahrungsschatz befindet, Raum zu geben. Erst wenn etwas Neues, Ungeplantes entstanden ist, entstehen durfte, können wir es auswerten, sortieren, bearbeiten und davon mitnehmen, was wir für unser Projekt und das angestrebte künstlerische Ergebnis brauchen.



**Name: Was unsere Innere Kritische Stimme sagt**

Art der Übung: Liste

Quelle: nach Daniel Goleman et.al. / Friedemann Schulz v. Thun / Julia Cameron

Alter: Ab zehn Jahren

Wie? Gruppengespräch im Kreis.

Dauer: Ca. fünf Minuten

Was? Wir sammeln Sätze unserer Inneren Kritischen Stimme (IKS), der inneren Instanz, die für Bewertung und Einordnung zuständig ist.

Wozu? Die Liste macht bewusst, wie wir uns selbst beeinflussen und gibt uns die Möglichkeit, diese Art von Beeinflussung zu verändern. Um während des Schreibens unsere Intuition am kreativen Prozess zu beteiligen, geben



wir der IKS eine Pause und schalten sie erst ein, wenn ein neuer Text entstanden ist. Auch die IKS-Liste ist ein Text, der im weiteren Verlauf benutzt werden kann und oft wirksame Sätze enthält, die vielen vertraut sind.

Variante:

Was die IKS macht: Aus den Sätzen lassen sich auch Handlungen ableiten und szenisch umsetzen. Besetzt man die IKS mit einem oder sogar mehreren Spielern, kann man so den inneren Vorgang sichtbar und auch im Spiel veränderbar machen - eine der grundlegenden Methoden aus Augusto Boals „Polizist im Kopf“<sup>13</sup>, ein Bild, das verdeutlicht, dass innere Instanzen nicht nur maßregeln, sondern auch tatkräftig verhindern und bestrafen können, aber auch für die innere Ruhe und Ordnung unverzichtbar sind, so lange sie nicht selbst die Macht übernehmen.

## Der erste Text – das drei Minuten Fragment

Wie man in drei Minuten einen Text schreibt, ohne zu wissen, wovon er handelt und ob er gut wird

Der Leiter hat die Gruppe begrüßt, sein Anliegen, das Thema und den ungefähren Ablauf der Übungseinheit skizziert. Alle haben sich einander vorgestellt und ihre Erfahrungen und Wünsche zum Thema in der Gruppe geäußert („Wer bin ich - Woher komme ich - Warum bin ich hier“, siehe S. 20). Um den Alltag hinter sich zu lassen und die Konzentration zu finden, die wir für das kreative Arbeiten brauchen, haben Leiter und Gruppe als Brücke zum Aufwärmen einige Spiele und Übungen gemacht und ausgewertet. Die Begrüßungs- und Warm-up-Phase ist vorbei. Stifte und lose Blätter oder Laptops liegen bereit. Das Schreiben beginnt!



**SO GEHT'S** | Jeder sitzt mit einem Blatt Papier und Stift oder dem Laptop an einem frei gewählten Ort. Die Arbeitsphase beginnt mit zehn Sekunden gemeinsamer Stille. Danach schreiben wir drei Minuten lang einen neuen eigenen Text: einen Ich-Text einer erfundenen Figur für das Theater ohne Anfang und ohne Ende. Während des Schreibens bewerten wir nicht, sondern schreiben einfach weiter. Die Übung ist eine Erlaubnis: wir erlauben uns, Worte und Sätze zu schreiben, ohne uns dafür rechtfertigen zu müssen. Dabei kann der erste Satz helfen. Er gibt uns die Richtung vor, ist ein Wegweiser in den Text, an dem wir uns orientieren können, wenn der Schreibfluss durch innere Gedanken oder äußere Störungen abgelenkt wird. Später werden wir entscheiden, ob wir den Text für die weitere Arbeit und die szenische Umsetzung freigeben („Persönlich / Privat“, siehe S. 42). Die Teilnehmer sollten das vorher wissen, damit sie nicht während des Schreibens grübeln: „Was werden die anderen denken?“ und vielleicht aus Angst vor der Reaktion der Gruppe bestimmte Inhalte oder Formulierungen weglassen. Nach drei Minuten beendet der Spielleiter die Übung und alle hören auf zu schreiben. Der so entstandene Text ist ein Fragment, ohne Anfang und Ende, ohne Zuordnung oder Zusammenhang. Nach Ablauf der Zeit legen wir das Blatt für einen Moment beiseite, um den Text „gären“ zu lassen, wie einen guten Hefeteig. Macht man diese Übung zum ersten Mal, kann es sinnvoll sein, sich anschließend zunächst über die gemachte Erfahrung auszutauschen. Wie hat sich das angefühlt? Hat sich die „IKS“ eingeschaltet? Was hat sie gesagt? Bei einigen war die Innere Kritische Stimme sehr hörbar.

Einige hatten Mühe, dem Tempo ihres inneren Schreibflusses nachzukommen. Manchen haben die zeitliche Begrenzung und die Vorgabe des „Ich-Textes für eine erfundene Figur“, sowie der erste Satz als Wegweiser geholfen. Andere hätten gerne weitergeschrieben. Neue Sätze und Handlungen der „IKS“ fügen wir der Liste hinzu.



**HINTERGRUND** | Die Technik des Schreibens ohne Wertung ist in der künstlerischen Praxis seit längerer Zeit bekannt. Über Novalis, den romantischen Dichter der „Blauen Blume“ schreibt Stephan Porombka:

„Er schreibt sie en masse. Mitschriften, Gedankenprotokolle anfertigen heißt: konzentriert unkontrolliert schreiben. Novalis bringt nur das aufs Blatt, was ihm (...) jetzt in den Sinn kommt. (...) Weil das so ist, darf beim Notieren keine Kontrollinstanz sagen: „Das widerspricht sich.“ „Spinn nicht rum.“ „Das ist Kitsch.“ Oder: „Stimmt nicht, denk doch mal nach. Wichtig ist (erst einmal) nicht, was geschrieben wird. (...) Es wäre deshalb völlig falsch, das Schreiben von Fragmenten als sinnlose Ausschussproduktion zu verstehen, die man sich eigentlich auch sparen könnte, wenn man sich nur gleich darauf konzentrieren würde, etwas Brauchbares aufs Papier zu bringen. Wer schreibend nach „Brauchbarem“ sucht, um gleich das „Unbrauchbare“ auszusortieren, schaltet Kontrollinstanzen ein, die beim Schreiben von Fragmenten ausgeschaltet werden sollten.“<sup>14</sup>

Berühmt ist das „Automatische Schreiben“ der Surrealisten, das sich am psychoanalytischen Modell des „Unbewussten“ orientiert und den Autor wie bei einer spiritistischen Sitzung als „Medium“ der unbewussten Impulse begreift:

„Wenn die Tiefen unseres Geistes seltsame Kräfte bergen, die imstande sind, die der Oberfläche zu mehren oder gar zu besiegen, so haben wir allen Grund, sie einzufangen,

sie zuerst einzufangen und danach, wenn nötig, der Kontrolle unserer Vernunft zu unterwerfen. (...) Der erste Satz wird ganz von allein kommen, denn es stimmt wirklich, dass in jedem Augenblick in unserem Bewusstsein ein Satz existiert, der nur darauf wartet, ausgesprochen zu werden. Ziemlich schwierig ist es, etwas darüber zu sagen, wie es mit dem folgenden Satz geht ...“<sup>15</sup>

Dass man seine Intuition trainieren kann wie die Bauchmuskeln beim Frühsport ermöglicht die bekannteste Übung der amerikanischen Autorin Julia Cameron, die „Morgenseiten“: „Morgenseiten schreiben, heißt drei Seiten zu füllen ohne abzusetzen und dabei streng dem Bewusstseinsstrom zu folgen. Auf diesen drei Seiten hat absolut alles Platz, was Ihnen in den Sinn kommt. Das Ergebnis kann hübsch, jämmerlich, langweilig und wütend sein oder fröhlich und aufschlussreich, verständnisvoll und von Selbsterkenntnis geprägt. Es gibt nichts, was man beim Schreiben von Morgenseiten falsch machen kann. Sie setzen einfach den Stift aufs Papier und schreiben drauflos, was Ihnen in den Sinn kommt: „Papas Husten wird schlimmer ... Ich habe vergessen, Katzenstreu zu besorgen ... Ich bin mit dem Verlauf der Konferenz gestern nicht zufrieden ...“<sup>16</sup>

Die hier beschriebenen Spielregeln wären nicht sinnvoll, wenn man durch gründliche Überlegung zum gleichen Ergebnis kommen könnte. Aufgrund des größeren Speichervolumens im Gehirn verfügt die Intuition aber in sehr kurzer Zeit über deutlich mehr Eindrücke, Gedanken, Erinnerungen und Gefühle als das bewusste Denken, die während des automatischen Schreibens“ in den Text einfließen; eine Tatsache, die durch Ergebnisse der Hirnforschung belegt werden kann.<sup>17</sup> Fragmente sind im zeitgenössischen Theater besonders beliebt, nicht zuletzt weil sie sich für offene Dramaturgieformen eignen („Geschlossene und offene Dramaturgie“, siehe S. 219):

„Einen Vorgang fragmentieren heißt, ihn zu öffnen, ihn wiederzueröffnen, um ihn fortzuschreiben, zu verändern, heißt, über das gemeinsame Produzieren ungeahnte Beziehungen herzustellen zwischen Darstellern, dem Publikum und dessen Ideen, Bildern, Worten.“<sup>18</sup>



**TIPP** | Wie das Beispiel der Morgenseiten zeigt, kommt es nicht darauf an, wie lange oder wie kurz die Übung dauern soll. Oder wie viele Seiten man füllen darf. Wichtig ist, dass es überhaupt eine Begrenzung mit einem klaren Anfang und einem klaren Ende gibt, damit der Vorgang deutlich erkennbar und erlebbar wird und es wirklich gelingt, die IKS aus dem Schreibprozess weitgehend herauszuhalten. In einem theaterwissenschaftlichen Kontext wird der Begriff Monolog genauer definiert und von anderen Formen des Selbstgesprächs oder der direkten Ansprache abgegrenzt („Monolog“, siehe S. 266). Eine offene Bezeichnung, die jede der möglichen Formen mit einschließt und die ich hier verwende, ist der „Ich-Text“. Die Vorgabe „Ich-Text für eine erfundene Figur“ dient dazu, die Texte für das Theater brauchbarer zu machen und sie von persönlichen Tagebucheinträgen, Prosa oder Lyrik abzugrenzen. Wenn die Vorgaben unsere Intuition behindern, lassen wir sie weg. In der Regel gilt: Je länger die Zeit oder die Seitenzahl ist, desto schwieriger. Wem drei Minuten zu lang sind, der probiere es zunächst mit 60 Sekunden. Wem drei Minuten nicht reichen, der füge weitere hinzu. Dabei geht es nicht darum, seinen Verstand „auszuschalten“. Sondern

darum, eine andere Sorte des Verstands, die eigene Intuition, „einzuschalten“. Erstaunlicherweise entstehen gerade so oft literarisch strukturierte und berührende Texte, die sich bei der Auswahl gegen „bewusster geschriebene“ Texte durchsetzen können.



### Name: Drei-Minuten-Fragment

Art der Übung: Textproduktion

Quelle: Novalis / Surrealisten / Julia Cameron

Alter: Ab zehn Jahren

Wie? Verteilt im Raum

Dauer: Drei Minuten, zehn Sekunden

Material: Papier, Stift oder Laptop

Was? Nach zehn Sekunden gemeinsamer Stille schreiben wir drei Minuten lang möglichst ohne aufzuhören den „Ich-Text“ einer erfundenen Figur. Der erste Satz gibt die Grundrichtung vor. Nach Ablauf der Zeit beendet der Spielleiter die Übung und alle hören auf zu schreiben. Der Text wird zunächst weggelegt, um ihn später mit einem neuen Blick lesen und beurteilen zu können.

Wozu?

Mit diesem grundlegenden Schritt entsteht ein eigener Text, bei dem nicht eine logisch-kritische Überlegung, sondern der intuitive Gedankenfluss im Vordergrund steht.

Varianten

- Ende ansagen: Zwanzig Sekunden vorher das Ende ansagen.

- Kürzer oder Länger: Zeitdauer verlängern oder verkürzen (60 Sekunden, fünf Minuten etc.)

- Ohne Vorgabe: Will man nicht unbedingt einen Text für das Theater, kann das Fragment auch ohne Vorgabe geschrieben werden.

- Automatisches Sprechen. Als Vorübung zum Fragment oder als eigenständige Methode. Dabei reden die Teilnehmer nach einem Startzeichen gleichzeitig drei Minuten zu einem vorgegebenen Thema und/oder einem vorgegebenen Satz („Wenn ich an „Aufbruch“ denke, denke ich an ...“), während sie sich im Raum bewegen. Fällt einem gerade nichts ein, benutzt man den vorgegebenen Satz und wiederholt ihn so lange, bis wieder neues Material entsteht. Will man den Text später verwenden, spricht jeder in ein Diktiergerät oder ein Handy und schreibt die Aufnahme später wörtlich ab.

## Die erste Bewertung: Ist mein Text privat oder persönlich?



**SO GEHT'S** | Erst nach der Reflexion, einer Pause oder einem weiteren Spiel zur Textproduktion, zum Beispiel „Assoziationsfeld“ (siehe S. 48), schauen wir unser Text-Fragment wieder an, lesen es leise und aufmerksam, so, als würden wir diesen Text zum ersten Mal lesen - was ja meistens auch stimmt. Bevor wir ihn weiter einordnen und bewerten, bearbeiten und verknüpfen, müssen wir entscheiden, ob wir das wollen. Manche unserer Texte sind nämlich nicht dafür gemacht, dass andere sie lesen. Sie gehören nur uns und gehen keinen etwas an. Solche Texte nennen wir: privat. Texte, die zwar zu uns gehören, die wir aber gerne zur Bearbeitung für ein Theaterstück freigeben, nennen wir: persönlich.



**TIPP** | Wichtig: Diese Unterscheidung sollte keine Aussage über die Qualität des Textes, keine bewertende Einschätzung darüber sein, ob sich der Text für ein Publikum eignet - dafür ist es noch viel zu früh! Hier geht es darum, ob der Text zur „Veröffentlichung“ innerhalb des gegebenen Rahmens durch den Autor freigegeben wird. Selbstverständlich kann man auch später jederzeit einen Text für privat erklären und zurückziehen. Das kann sich auch auf einzelne Abschnitte, Worte oder Sätze beziehen, die dann gestrichen oder verändert

werden. Selten kommt es auch vor, dass durch das Thema oder einen bestimmten Satz eines Textes starke Gefühle ausgelöst werden, die ein Weiterschreiben unmöglich machen. Auch dann kann es sinnvoll sein, den Text zurückzuziehen oder den betreffenden Satz zu streichen. Ob ich einen Text als persönlich freigebe, hängt auch von einem respektvollen Umgang der Gruppe mit den Ergebnissen innerhalb der Gruppe ab. In dieser Phase der Texterarbeitung geht es nicht um Qualität oder Genialität. Es geht darum, dass überhaupt erst mal ein Text entstehen kann, den wir dann später bewerten und bearbeiten können. Oder eben wegwerfen. Nach dieser Methode einen neuen Text zu schreiben dauert genau drei Minuten!



**Name: Privat / Persönlich**

Art der Übung: Textreflexion

Quelle: Biografisches Theater

Alter: Ab zehn Jahren

Wie? Jeder für sich

Dauer: Ca. drei Minuten, je nach Textlänge

Material: Der eigene Text

Was? Wir lesen einen von uns geschriebenen Text und entscheiden, ob er zur Weiterbearbeitung freigegeben wird. Geben wir ihn frei, nennen wir den Text „persönlich“. Tun wir das nicht, ist er „privat“. Die Unterscheidung sollte sich nicht auf die Qualität des Textes beziehen, sondern darauf, ob wir die anderen am Text teilhaben lassen wollen.

Wozu? Die Unterscheidung dient dem Schutz der Teilnehmer. Nur wenn ich sicher bin, dass meine Texte nicht von anderen gelesen, bewertet oder kommentiert werden, kann ich es mir leisten, die „Er-satzbank“ zu setzen.

## Lese-Stuhl

### Welche Texte entstehen durch die Fragment-Übung?



**SO GEHT'S** | Texte für die Bühne sind Sprech-Texte. Deshalb lesen wir uns die Texte vor.

Wir verändern den Stuhlkreis zum Halbkreis und stellen einen Stuhl als „Lese-Stuhl“ in die freie Fläche. Wer seinen Text vortragen möchte, setzt sich auf den Stuhl und liest. Die Gruppe eröffnet jede Lesung mit einem Startzeichen (siehe S. 35) und verabschiedet jeden Autor mit Applaus, als Dank für den Mut, einen unkorrigierten Text vorzulesen. Wer nicht lesen möchte oder kann, gibt seinen Text einem anderen. Wer seinen Text für privat erklärt, bleibt sitzen. Anschließend tragen wir in einer gemeinsamen Auswertungsrunde die Reaktionen zusammen, zum Beispiel nach der „Plus, Minus, und außerdem- Regel“ (siehe S. 127).



**TIPP** | Fast immer, wenn ich diese Übung mache, ist das Erstaunen über die empfundene Qualität der Texte insgesamt groß. Anders als vielleicht befürchtet, führt die Abwesenheit der IKS nicht zu hilflosem Gestammel, sondern zu Texten, die manchmal

strukturiertes, berührender und damit literarischer sind, als wir das in kontrolliertem Zustand vielleicht geschafft hätten. Die Entscheidung eines Einzelnen, seinen Text für privat zu erklären, muss unbedingt akzeptiert werden. Will niemand aus der Gruppe vorlesen (was selten vorkommt), weiß der Spielleiter, dass der Widerstand insgesamt zu groß ist und kann darauf mit einem Gespräch oder einer anderen Übung reagieren.



**Name: Lesestuhl**

Art der Übung: Präsentation, Lesung

Quelle: Theaterpädagogische Praxis

Alter: Ab zehn Jahren

Wie? Stuhlhalbkreis mit einzelner Stuhl davor

Dauer: Ca. zwei Minuten pro Text

Material: Die eigenen Texte

Was? Die Gruppe sitzt im Halbkreis. Vor ihr steht ein leerer Stuhl - der „Lese-Stuhl“. Wer will, steht auf, geht zum Stuhl, setzt sich und liest den anderen seinen Text vor. Wenn niemand mehr aufsteht, ist die Lesung beendet. Erst dann gibt es eine Rückmeldung aus der Gruppe. Dabei darf sich der jeweilige Autor nicht erklären oder rechtfertigen, sondern nimmt die Rückmeldung als „Geschenk“ an.

Wozu? Der Lese-Stuhl gibt dem entstandenen Text die nötige Aufmerksamkeit und bereitet die Theatersituation vor.

Varianten:

- Reihenfolge festlegen
- Freigegebene Texte in die Mitte legen, ziehen lassen und dann den gezogenen Text vorlesen
- Kurze Rückmeldung nach jedem Text
- Auf die Rückmeldung ganz verzichten



### Textbeispiel Drei-Minuten-Fragment

von Sophie Eckerle, Teilnehmerin der Vollzeitausbildung zum Theaterpädagogen  
an der Theaterwerkstatt Heidelberg

Ich bin kein Streber.

Ich habe einfach nur Spaß.

Es drängt in mir, Dinge zu tun und zu begreifen.

Bestimmt geht das jedem so.

Klar, ich komme mir auch doof vor dabei, weil ich denke – ach jetzt habe ich den Gedanken-  
gang verloren – Mann, immer fehlt mir die Konzentration.

Ich habe Herzklopfen.

Ich mag dich.

Immer war ich höchstens mittelmäßig.

Aber ich werde oder wurde schon mal ein Schmetterling.

Früher war ich lediglich eine Raupe.

Aber ich raupe nicht mehr so rum.

Aber ein Streber bin ich nicht.

Was ist eigentlich so schlimm daran, wenn man ein Streber ist?

Klar, ich habe manchmal Druck.

Das lässt mich vielleicht als Streber erscheinen.

Früher war ich das Gegenteil.

Na ja.

Entwicklung.

Oder Phase.

Oder Lebensabschnitt.

Es gibt jetzt einen Begriff dafür: Die Quarterlife-Crisis- für die Twenties, die ein Problem  
haben.

Ich meine die Twenties, die Probleme haben, so wie die Fifties, die dann in der Midlife-Crisis  
Probleme haben.

Ich habe Freude.

Doch wie lässt der innere Drang von mir los?

Ich spanne an und ...

Loslassen!