

Landestheater
Niederösterreich

MATERIALMAPPE

DER GUTE MENSCH VON SEZUAN

von Bertolt Brecht
Musik von Paul Dessau



Ansprechperson für weitere Informationen

Mag.^a Julia Perschon | Theatervermittlung

T +43 2742 90 80 60 694 | M +43 664 604 99 694

julia.perschon@landestheater.net | www.landestheater.net

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT

1. ZUR PRODUKTION	4
2. ZUM STÜCK	5
2.1. INHALT	5
2.2. PERSONENKONSTELLATIONEN	6
2.3. TEAM	8
2.4. AUFBAU UND EBENEN	14
2.5. EPISCHE ELEMENTE	14
3. ZUM AUTOR	16
3.1. BIOGRAFIE BERTOLT BRECHT	16
3.2. BRECHT: VERGNÜGUNGSTHEATER ODER LEHRTHEATER?	18
3.3. BRECHT ÜBER DIE STRASSENSZENE ALS MODELL FÜR EPISCHES THEATER	23
3.4. BRECHT ÜBER EXPERIMENTELLES THEATER	24
3.5. BRECHT ÜBER VERFREMDUNG	25
4. THEMATISCHE ERGÄNZUNGEN	26
4.1. HARALD WELZER: MENTALE INFRASTRUKTUREN	26
4.2. UTE EBERLE: DER MENSCH UND DIE MORAL	28
5. VOR- UND NACHBEREITUNG	29

VORWORT

Liebe Pädagoginnen und Pädagogen, liebe Besucherinnen und Besucher,

kann der Mensch in einer Welt, die nach den Maximen des Kapitalismus und des Konsums funktioniert, das Gute bewahren? Bedeutet ein Leben in Wohlstand immer ein Leben auf Kosten anderer? Peter Wittenberg, der u.a. am Burgtheater, am Landestheater Linz und am Theater in der Josefstadt inszenierte, wird Brechts 1940 im Exil fertig gestelltes Stück auf seine Gültigkeit hin überprüfen. DER GUTE MENSCH VON SEZUAN ist märchenhaft und heiter, aber auch schonungslos.

Mit dem Auftrag einen guten Menschen zu finden, damit die Welt so bleiben kann wie sie ist, reisen drei Götter auf die Erde und finden – Shen Te. Sie ist eine warmherzige Prostituierte und schon bald wird von den Göttern entschieden, dass sie der gesuchte Mensch ist. Sie bekommt einen Tabakladen und soll fortan Gutes tun. Leichter gesagt als getan, denn schnell findet Shen Te heraus, dass die Menschen ihre Gütherzigkeit ausnutzen. Hier kann nur noch einer helfen – Shui Ta ihr kapitalistischer Vetter! Eine Parabel mit Live-Musik und dem beliebten TV- und Theaterschauspieler Stefano Bernadin.

In der vorliegenden Materialmappe finden Sie Informationen zum Stück und zum Autor, thematisch passende Texte sowie kreative Impulse für die Vor- und Nachbereitung.

Ich stehe Ihnen jederzeit gerne für Fragen, Anregungen und Feedback zur Verfügung. Wünschen Sie sich abseits der Materialmappe eine persönliche Vor- oder Nachbereitung, komme ich gerne zu Ihnen an die Schule. In Verbindung mit der Buchung einer Vorstellung ist dieses Angebot kostenlos.

Ich wünsche Ihnen und Ihren Schülerinnen und Schülern wertvolle Stunden im Landestheater Niederösterreich!

Mit herzlichen Grüßen,



Julia Perschon

Theatervermittlung Landestheater Niederösterreich

1. ZUR PRODUKTION

Der gute Mensch von Sezuan

von Bertolt Brecht

Musik von Paul Dessau

Premiere: Sa 15.09.2018

Dauer: ca. 2 Stunden (Probenstand 21.08.2018, die genaue Zeit wird nach der Premiere bekannt gegeben)

Besetzung

Wang, ein Wasserverkäufer	Tim Breyvogel
Shen Te / Shui Ta	Lili Epply
Erster Gott, Der Neffe, Der Polizist, Der Aufseher	Tobias Artner
Zweiter Gott, Die Witwe Shin, Die Schwägerin u.a.	Bettina Kerl
Dritter Gott, Großvater, Der Schreiner Lin To,	
Der Barbier Shu Fu, Der Arbeitslose	Tobias Voigt
Yang Sun, Der hinkende Bruder, Der Junge	Stefano Bernardin
Frau Yang, Die Frau, Schwägerin, Die Tabakhändlerin	Josephine Bloéb
Der Mann, einer der Götter in der Gerichtsverhandlung	Bernhard Moshammer

Inszenierung	Peter Wittenberg
Bühne	Sascha Gross
Kostüme	Cedric Mpaka
Kostüm- und Bühnenbildassistenz	Katharina Kielmann
Musik	Bernhard Moshammer

Kartenbestellung

niederösterreich kultur karten

Rathausplatz 19

3100 St. Pölten

T 02742 90 80 80 600

karten@landestheater.net

2. ZUM STÜCK

2.1. INHALT

Seit zweitausend Jahren klagen die Menschen über die schlimme Welt, in der sie leben müssen. Sie beschwerten sich bei den Göttern und bitten sie, die Umstände besser zu machen. Zweitausend Jahre lang haben sich die Götter das angehört, ohne einen großen Handlungsbedarf zu verspüren. Aber jetzt fühlen sich *drei Götter* verpflichtet, auf der Erde nach dem Rechten zu sehen. In Menschengestalt kommen sie nach China mit dem Ziel, einen Menschen zu finden, der nicht nur moralisch gut ist, sondern auch menschenwürdig leben kann. In Sezuan beginnen sie mit ihrer Suche und treffen auf als erstes auf den *Wasserverkäufer Wang*, der versucht, ihnen einen Schlafplatz zu organisieren. Aber er wird überall abgewiesen, denn die wohlhabenden Bürger wollen keinen Fremden in ihr Haus lassen.

In seiner Not wendet er sich an seine Freundin, die *Prostituierte Shen Te*, doch auch diese weist die göttliche Anfrage zunächst zurück, weil sie einen Freier erwartet. Doch dann lässt sie sich doch erweichen. Am nächsten Morgen danken es ihr die Götter mit einem großzügigen Geldgeschenk. Sie wollen ihr damit ermöglichen, noch mehr Gutes zu tun. Für Shen Te bietet sich die einmalige Gelegenheit, endlich aus der Prostitution auszubrechen. Sie kauft sich einen Tabakladen und hofft auf gute Umsätze. Doch sie hat die Rechnung ohne die Verschlagenheit ihrer MitbürgerInnen gemacht. Die *Witwe Shin*, die ihr den Laden verkauft hat, wirft ihr vor, sie um ihren Lebensunterhalt gebracht zu haben und bittet bei ihr fortan um Reis. Der *Schreiner Lin To* will die Regale bezahlt bekommen, die ihm die Witwe Shin noch schuldet, Shen Te gegenüber beim Verkauf noch verschwiegen hat.

Die *Hausbesitzerin Mi Tzü*, in deren Gebäude sich der Tabakladen befindet, will eine unverschämte hohe Miete im Voraus und eine Referenz haben, weil sie der ehemaligen Prostituierten nicht über den Weg traut. Außerdem nistet sich eine *obdachlose, vielköpfige Familie* bei Shen Te im Laden ein und schmarotzt an allen Ecken und Enden. So weit so schlecht: Noch ehe das Tabakgeschäft in Schwung kommt, ist es auch schon ruiniert.

In ihrer Verzweiflung und auf Anraten der Schmarotzerfamilie erfindet sich Shen Te einen Verwandten, dem das Geschäft angeblich eigentlich gehört und der demnach die Entscheidungsgewalt besitzt. Verkleidet als *Vetter Shui Ta* spielt Shen Te ihren eigenen erfundenen Cousin, den alle Eigenschaften auszeichnen, die Shen Te fehlen, die aber eine Geschäftsfrau zur Durchsetzung ihrer Interessen bräuchte. Ein Polizist bringt sie auf die Idee, sich mit dem reichen Barbier Shu Fu zu verheiraten, der sehr an ihr interessiert ist und sowohl ihren kleinen Laden als auch ihr soziales Engagement finanzieren würde. Doch kaum scheint die Rettung des Geschäfts in Sicht, verliebt sich Shen Te in den arbeitslosen *Piloten Sun*, den sie vor dem Suizid rettet. Auch er nützt sie nur aus (er braucht Geld für einen heißersehnten Job als Pilot, in den er sich einkaufen muss), doch durch ihre rosarote Brille will Shen Te das nicht wahrhaben, bis sie es an ihrer Hochzeit kurz vor dem Eheversprechen einsehen muss und sich endlich trennt.

Als sie – erschüttert von der Niedertracht der Menschen und dem Verrat durch Sun – denkt, am Boden angekommen zu sein, stellt sie fest, dass sie schwanger ist. Entgegen aller Vernunft freut sie sich darüber sehr, bis sie realisiert, dass ihr Kind es im Leben sehr schwer

haben wird. Sie nimmt sich vor, es nicht so weit kommen zu lassen und alles zu tun, damit ihr Kind ein menschenwürdiges Leben leben kann.

Shen Te kämpft sich zurück ins Geschäftsleben und schlüpft dafür erneut in die Rolle Shui Tas. Mithilfe der Grundeigentümer Shu Fu und Mi Tzü macht sie aus dem kleinen Tabakhandel eine florierende Tabakfabrik. Der soziale Preis dafür ist hoch, denn sie stellt alle ihre früheren Schützlinge (die Armen, Obdachlosen und sogar ihren einstigen Verlobten) ein und lässt sie unter menschenunwürdigen Arbeitsbedingungen für sich schuften, damit Shu Tas Fabrik einen maximalen Profit erwirtschaften kann und Shen Tes Kind keinen Hunger leiden muss.

Doch die Stadtbevölkerung Sezuan wird misstrauisch. Die Menschen vermissen ihren „Guten Engel der Vorstadt“, die hilfsbereite und mitfühlende Shen Te, die verschwunden ist, seit Shui Ta das letzte Mal aufgetaucht ist. So gerät Shui Ta unter Verdacht, Shen Te ermordet zu haben. Als Shui Ta der Prozess gemacht wird, tauchen die Götter wieder auf und schlüpfen in die Rolle der Richter. Die Götter sind erschöpft und frustriert, weil sie auf ihrer ganzen langen Reise keinen einzigen weiteren guten Menschen finden konnten, der menschenwürdig leben kann. Nur noch Shen Te bleibt ihnen zum Erhalt der Hoffnung, dass sie die sozialen und ökonomischen Umstände so belassen können, wie sie sind. Sie wollen nämlich eigentlich an der bisherigen Welt nichts ändern müssen.

Als sich Shui Ta als die vermisste Shen Te zu erkennen gibt, flüchten sich die Götter auf eine rosa Wolke und schweben gen Himmel davon. Das Elend der Welt und das Dilemma Shen Tes, das Gute opfern zu müssen, um nicht selbst in den Strudel von Armut und Entwürdigung zu geraten, ignorieren die Götter. Das Schicksal Shen Tes sowie der Gesellschaft von Sezuan bleibt offen. Diesem offenen Schluss hat Brecht seinen berühmten Epilog beigelegt, in dem das Publikum aufgefordert wird, selbst eine Lösung für die drängenden sozialen, ökonomischen und moralischen Probleme zu finden.

2.2. PERSONENKONSTELLATIONEN

Im Gegensatz zum aristotelischen Theater ging es Brecht bei den Figuren der Handlung nicht darum, deren Verhalten aus ihrem Charakter heraus erkennbar zu machen. Brecht wollte vielmehr das Verhalten der Figuren als ein Resultat der gesellschaftlichen Verhältnisse verstanden wissen. Da die Handlungsweisen gesellschaftlich bestimmt sein sollen, bietet es sich an, die Figuren nach einer sozialen Gruppenzugehörigkeit einzuordnen.

Die *Gruppe der Besitzenden* wird vom Barbier Shu Fu und der Hausbesitzerin Mi Tzü vertreten. Beide verhalten sich egoistisch und berechnend. Um sich finanzielle Vorteile zu verschaffen, sind ihnen alle Mittel recht. Die verlogene und hinterhältige Art der beiden wird schnell deutlich. So kauft Frau Mi Tsü Shen Te deren Tabakladen zu einem Spottpreis zurück und verhält sich dabei so, als wäre dies eine besonders gute Tat. Auch der Barbier spielt sich als uneigennütziger Wohltäter auf, indem er Shen Te seine Häuser zur Verfügung stellt. In Wirklichkeit nutzt er seine Notlage doch nur aus, um sich in ein besseres Licht zu stellen.

Die *Gruppe der Besitzlosen* ist im ärmlichen Sezuan stärker vertreten. Hierzu zählen u.a. der Wasserverkäufer Wang sowie alle Mitglieder der Großfamilie, der Arbeitslose und die Witwe Shin. Sie gehören zum Proletariat und denken ähnlich wie die Besitzenden zuerst an sich. Sie versuchen Shen Te von guten Taten gegenüber anderen abzuraten. Ihr antisolidarisches

Verhalten wird vor allem in der Szene offenkundig, als Wang vom Barbier Shu Fu seine Hand zerschlagen bekommt. Da alle fürchten, dass eine Zeugenaussage negative Folgen für sie selbst haben könnte, leisten sie Wang keine Hilfe.

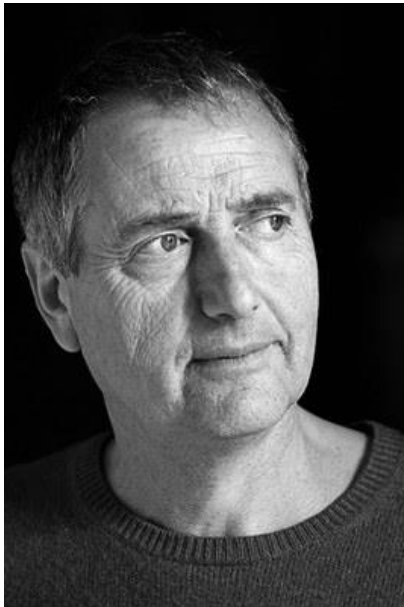
Wang selbst nimmt unter den Mittellosen eine Sonderstellung ein. Er ist derjenige, an den sich die Götter wenden, um einen guten Menschen zu finden. Da er im Verlaufe des Dramas durch Traumbilder weiterhin in Kontakt mit den Göttern bleibt, ist er sozusagen das Bindeglied zwischen der Ebene der Götter und der Ebene der dramatischen Handlung. Auf beide wird noch näher eingegangen. Wang handelt im Unterschied zu den anderen Besitzlosen nicht nur aus purem Eigennutz, sondern er hat auch für andere Menschen Mitgefühl. Wang möchte gut handeln, doch mit seiner beruflichen Tätigkeit und in der Suche nach einem guten Menschen ist er erfolglos und resigniert. Er nimmt jeden Schicksalsschlag ergeben hin und passt sich den gesellschaftlichen Verhältnissen an.

Die Hauptfigur *Shen Te* erlebt im Laufe des Dramas einen sozialen Aufstieg. Zu Beginn des Stücks steht sie als Prostituierte in der sozialen Hierarchie ganz unten. Trotz ihrer großen Armut hat sie ihre Hilfsbereitschaft nicht verloren. Mit ihrer selbstlosen Art hebt sie sich von der durch Selbstsucht charakterisierten Gesellschaft Sezuans ab und wird folgerichtig von den Göttern als guter Mensch titulierte. Zweimal wird ihr ihre natürliche Hilfsbereitschaft jedoch zum Verhängnis. Beim ersten Mal wird ihre Freigiebigkeit (Reisspende, Obdach) und beim zweiten Mal ihre Gutgläubigkeit (Geldverleih) missbraucht. Als sie sich schließlich nicht mehr anders zu helfen weiß, schlüpft sie in die Rolle des fiktiven Vetters *Shui Ta*. Dieser verkörpert genau die Eigenschaften, an denen es Shen Te mangelt, die aber in einer kapitalistischen Marktwirtschaft unumgänglich sind. Er ist durchsetzungsfähig, strategisch denkend, rücksichtslos und ausbeuterisch. Shui Ta ist sogar noch geschickter als die anderen Besitzenden, zu deren Gruppe er nach dem sozialen Aufstieg gehört.

Eine letzte Gruppe bilden die *drei Götter*, die sich einer sozialen Einordnung weitestgehend entziehen. Dies ist jedoch kein Widerspruch in Brechts Idee des epischen Theaters, da sie ohnehin keine echten „Mitspieler“ des Stücks sind, sondern mehr die Rolle von außen Betrachtenden einnehmen. Die Götter sind schwache Persönlichkeiten und werden als naiv dargestellt. Die Suche nach dem guten Menschen liegt in ihrem eigenen Interesse, da sie mit dem erbrachten Nachweis, auf der Welt als guter Mensch leben zu können, ihre Daseinsberechtigung erhalten. Das Verhalten der Götter wird im Verlaufe des Stücks zunehmend der Lächerlichkeit preisgegeben. Ihrem Anspruch, göttlich zu sein, werden sie in keiner Weise gerecht. Letztlich tendieren die Götter „zur farcenhafte Auflösung ihrer selbst“.

2.3. TEAM

Inszenierung / Regie: Peter Wittenberg



Peter Wittenberg ist 1960 in Hamburg geboren. Er arbeitete zunächst als Möbelrestaurator in Italien, bevor er sich dem Theater zuwendete. Er assistierte am Theater Lübeck, am Schillertheater in Berlin und am Wiener Burgtheater. Seit 1992 ist er als freier Regisseur tätig und inszenierte u.a. am Burgtheater Wien (1992 bis 1996 u.a. „Das Spiel von Liebe und Zufall“ von Marivaux, „Buben und Mädels“ von Molnár, „Die Präsidentinnen“ von Werner Schwab, „Vinny“ von Klaus Pohl), an der Schaubühne und am Deutschen Theater in Berlin, an den Kammerspielen München, am Theater in der Josefstadt („Mein Kampf“ von Tabori, „Moser“ von Franzobel, „Sein oder Nichtsein“ nach Ernst Lubitsch) und in den letzten Jahren vorwiegend am Landestheater Linz (u.a. „Quartett“ von Heiner Müller, „Der Streit“ von Marivaux, „Nathan der Weise“ von Lessing, „Wer hat Angst vor Virginia Woolf“ von Albee, „Die Jüdin von Toledo“ von Grillparzer, „Komödie im Dunkeln“ von Peter Shaffer und zuletzt „Hiob“ von Joseph Roth). Seit 2016 ist er hier Leiter des neugegründeten Schauspielstudios.

2016 inszenierte er für das Burgtheater Joël Pommerats „Die Wiedervereinigung der beiden Koreas“; 2017 das Familienstück „Willkommen bei den Hartmanns“ von Simon Verhoeven.

Bühne: Sascha Gross



Sascha Gross ist 1968 in München geboren. Er war zunächst Assistent für Fotografie bevor er bei Jürgen Rose im Bereich Bühnen- und Kostümbild assistierte. Seit 1993 arbeitet er als freier Bühnen- und Kostümbildner an den Münchner Kammerspielen, Schauspielhaus Zürich, Maxim Gorki Theater Berlin, Schaubühne am Lehniner Platz, Düsseldorfer Schauspielhaus, Schauspiel Frankfurt, Deutsches Theater Berlin, Bayerisches Staatsschauspiel, Schauspielhaus Bochum (u. a. „Der elfte Gesang“ von Roland Schimmelpfennig, Regie: Lisa Nielebock) und Theater Bremen.

Zu seinen wichtigsten Regiebegegnungen gehören Dieter Dorn, Armin Petras, Roland Schimmelpfennig, Robert Schuster und Lisa Nielebock. Sascha Gross unterrichtet junge Regisseure im Bereich Bühnenbild. Derzeit ist er an der Folkwang Universität der Künste und an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ in Berlin beschäftigt.

Kostüme: Cedric Mpaka



Cedric Mpaka, geboren 1990 in der Republik Kongo, begeisterte sich bereits in seiner frühen Jugend für Schneiderkunst und Kostümbild.

Nach einer Schneiderlehre im Kongo arbeitete er als Kostümassistent an verschiedenen Theatern, wie u. a. dem Landestheater Kaiserslautern und dem Landestheater Niederösterreich. Darüber hinaus war er auch als Assistent bei Vivienne Westwood tätig. Seine nächste Arbeit führt ihn ans Akademietheater Wien.

Cedric Mpaka Mafuta arbeitet auch regelmäßig als Stylist, vor allem für Schauspieler und diverse andere Persönlichkeiten aus den Bereichen Kunst und Kultur.

"Kleidung bedeutet für mich auch Identität." (Cedric Mpaka)

Musik, Schauspiel: Bernhard Moshammer



Bernhard Moshammer, geboren 1968 in St. Pölten, wollte als Kind erst Priester werden, dann Fußballprofi, dann Popstar. Er hat sich als Musiker durchgeschlagen, sieben Jahre als Verkäufer in einer Libro-Filiale gearbeitet, und ist seit 2000 als Theatermusiker vorrangig beim Burgtheater in Wien beschäftigt. Er lebt in Wien, schreibt Romane (Alles über Mr. Davis/Milena, 2014) und macht Musik. Auf seinem Label BM veröffentlicht er 2018 zwei Alben: Tommy Hojsa & Bernhard Moshammer / konrad bayer am elektrischen stuhl; Duo Gazelle (Bernhard Moshammer & Karsten Riedel) / Wir sterben.

Musik für Theater (Auswahl): Die Glasmenagerie (Regie: David Bösch / Akademietheater 2018); Hotel Strindberg (Regie: Simon Stone / Akademietheater 2018); Die Präsidentinnen (Regie: David Bösch / Akademietheater 2015); John Gabriel Borkman (Regie: Simon Stone / Akademietheater, Wiener Festwochen, Theater Basel 2015); Peer Gynt (Regie: David Bösch / Residenztheater München 2014); Mutter Courage und ihre Kinder (Regie: David Bösch / Burgtheater 2013).

www.bernhardmoshammer.com

Schauspiel / Wang, ein Wasserverkäufer: **Tim Breyvogel**



Geboren 1978 in Essen. Sein Schauspielstudium an der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Graz schloss Tim Breyvogel mit dem Würdigungspreis für besondere künstlerische Leistungen des Ministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur ab. Er war Ensemblemitglied bei den Vereinigten Städtischen Bühnen Krefeld/Mönchengladbach und am Staatstheater Mainz, und spielte als Gast u.a. am Volkstheater Wien, Schauspielhaus Graz sowie dem Werk X, wo er zuletzt in der Neuinszenierung der Proleten Passion 2015ff. von Christine Eder mit Musik von Gustav und Knarf Rellöm mitwirkte. 2013 wurde er im Rahmen des bosnisch-herzegowinischen Festivals BH. Drame Zenica für die Produktion Potocary – Erscheinungen aus dem silbernen Zeitalter als bester Schauspieler ausgezeichnet.

Ab der Spielzeit 2016/17 ist Tim Breyvogel Ensemblemitglied am Landestheater Niederösterreich.

Schauspiel / Shen Te, Shui Ta: **Lili Epply**



Lili Epply, 1995 in Wien geboren, sammelte während ihrer Schulzeit erste Bühnenerfahrungen im Rahmen ihrer Tanzausbildung an der Ballettschule der Wiener Staatsoper, sowie als Teil der Jungen Burg am Burgtheater (Regie: Renate Aichinger).

2014 begann Lili Epply ihre Schauspielausbildung an der Universität Mozarteum Salzburg, wo sie unter anderem mit David Bösch, Sarah Viktoria Frick, Amélie Niermeyer und Alia Luque gearbeitet hat.

Sie gastierte am Residenztheater München, am Düsseldorfer Schauspielhaus und zuletzt am Schauspielhaus Wien in der Uraufführung „Mitwisser“.

Im Sommer 2017 war sie Teil der Salzburger Festspiele.

2015 übernahm Lili Epply ihre erste Hauptrolle in dem Kinofilm Mein Fleisch und Blut (Regie: Michael Ramsauer).

Weitere Engagements für Film und Fernsehen folgten, u. a.

der von Andreas Prochaska verfilmte Historien-Dreiteiler Maximilian, Robert Dornhelms Das Sacher und Rick Ostermanns Romanverfilmung Krieg.

Schauspiel / Erster Gott, Der Neffe, Der Polizist, Der Aufseher: **Tobias Artner**



Tobias Artner wurde 1988 in Berlin geboren. Er studierte von 2012 bis 2016 am „Thomas-Bernhard-Institut“ des Mozarteum in Salzburg. Hier arbeitete er u.a. mit Volker Lösch, Niklaus Helbling, Karin Drechsel und Kai Ohrem zusammen. 2015 gewann Tobias Artner mit seinem Jahrgang einen Ensemblepreis beim Schauspielschultreffen. Im gleichen Jahr war er für eine deutsch-israelische Co-Produktion unter der Regie von Christine Umpfenbach in Tel Aviv. 2016 gastierte er am KosmosTheater in Wien und er ist Mitglied der Gruppe „KollektivEINS“, die in den letzten Jahren Theaterstücke und Filme in Berlin, Potsdam und Ludwigsburg realisierten.

Ab der Spielzeit 2016/17 ist Tobias Artner Ensemblemitglied des Landestheaters Niederösterreich.

Schauspiel / Zweiter Gott, Die Witwe Shin, Die Schwägerin u.a: **Bettina Kerl**



Geboren 1979 in Nürnberg. Sie studierte zunächst Musikwissenschaften und Neuere deutsche Literatur an der Humboldt-Universität Berlin (M. A. 2004) und dann Schauspiel an der HfS „Ernst Busch“ in Berlin. Während des Studiums gastierte sie u.a. am Deutschen Theater Berlin, am Thalia Theater Hamburg und am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg. Von 2007 bis 2011 war sie Ensemblemitglied am Schauspielhaus Wien und spielte u. a. in Inszenierungen von Felicitas Brucker, Jette Steckel, Alexander Charim und Sebastian Schug. Von 2011 bis 2016 gehörte Bettina Kerl zum Ensemble des Düsseldorfer Schauspielhauses und arbeitete dort u. a. mit Stéphane Braunschweig, Oliver Reese, Roberto Ciulli, Oliver Frljic, Nora Schlocker und Alia Luque zusammen. Am Tanzhaus NRW gastierte sie in der Düsseldorfer Version von Jérôme Bels „Gala“. Neben ihrer Tätigkeit am Theater wirkte sie in

Kinoproduktionen sowie in Hörspielen des WDR mit.

Mit der Spielzeit 2016/17 kehrt sie als Ensemblemitglied des Landestheaters nach Österreich zurück.

Schauspiel / Dritter Gott, Großvater, Der Schreiner Lin To, Der Barbier Shu Fu, Der Arbeitslose: Tobias Voigt



Tobias Voigt, gebürtiger Berliner, hat auf der HFS „Ernst Busch“ Schauspiel studiert und danach u.a. am Berliner Ensemble, Theater Magdeburg, Schauspiel Essen, bei den Freilichtspielen Schwäbisch Hall, den Festspielen Reichenau und beim Aktionstheater Ensemble gespielt. 2012-2016 war er außerdem festes Ensemblemitglied am Landestheater Niederösterreich.

Schauspiel / Yang Sun, Der hinkende Bruder, Der Junge: Stefano Bernardin



Stefano Bernardin wurde 1977 als Sohn italienischer Eltern in Wien geboren. Während des Wirtschaftsstudiums, an dem er gnadenlos scheiterte, versuchte er sich in mehreren Musikformationen als Schalgtzeuger. 1999 bestand er die Aufnahmeprüfung am Konservatorium der Stadt Wien, wo er 2003 das Schauspielstudium absolvierte.

2002 erhielt Bernardin für mehrere TV-Produktionen den TV-Preis ROMY als "männlicher Shootingstar". 2005 gewann er den NESTROY-Theaterpreis als "bester Nachwuchs".

Stefano Bernardin arbeitete immer als "freier" Schauspieler in verschiedenen Theater-, Film-, TV- und Radioproduktionen außer 2013 bis 2015, als er erstmals als Conferencier im Kabarett Simpl auftrat.

Seine letzten Theaterarbeiten waren "Bunbury" im Theater Akzent (Regie: Hubsli Kramar), "Ti Amo 3" im Wiener Metropol und "Sonny boys" im Waldviertler Hoftheater (Regie: Vicki Schubert), Oliver 2.0 im Theater Akzent (Regie: Hakon Hirzenberger) und "Dance Me to the End of Love" die Leonard Cohen/Hubsli Kramar Show im Rabenhof.

Im Juni stand er für den Kinofilm "Ein wilder Sommer" und für den TV-Thriller "Der Auftrag" vor der Kamera.

"Der gute Mensch von Sezuan" ist seine erste Produktion im Landestheater Niederösterreich. Mit Regisseur Peter Wittenberg arbeitete Bernardin bereits 2012 in den Wiener Kammerspielen in der Produktion "Sein Oder Nicht Sein".

www.stefanobernardin.com

Schauspiel / Frau Yang, Die Frau, Schwägerin, Die Tabakhändlerin: Josephine Bloéb



Josephine Bloéb wurde 1992 in Innsbruck geboren. 2016 absolvierte sie ihr Schauspielstudium am Max Reinhardt-Seminar in Wien.

Sie sammelte schon an mehreren Theatern Erfahrung. Unter anderem in Der Sturm von William Shakespeare, unter der Regie von Michael Sturminger, bei den Sommerspielen Perchtoldsdorf, 2015.

In der Spielzeit 2016/17 war sie festes Ensemblemitglied im Theater in der Josefstadt in Wien, wo sie in der Uraufführung von Ödön von Horvath's ‚Niemand‘ und in ‚Anatol‘ von Arthur Schnitzler mitwirkte (Regie: Herbert Föttinger), im ‚Mädl aus der Vorstadt‘ von Johann Nepomuk Nestroy (Regie: Michael Schottenberg), sowie in Romeo & Rosalinde, frei nach William Shakespeare, Regie: Meo Wulf.

Auch im Film und TV ist sie zu sehen. In dem ORF-Spielfilm Die Heilerin, unter der Regie von Holger Barthel, 2004. Weiters spielte sie im Tatort Vergeltung unter der Regie von Wolfgang Murnberger, 2011. Zuletzt war sie in dem Kinofilm Vals unter der Regie von Anita Lackenberger, 2014 zu sehen.

Ab der Spielzeit 2017/18 ist Josephine Bloéb Ensemblemitglied des Landestheaters Niederösterreich.

2.4. AUFBAU UND EBENEN

DER GUTE MENSCH VON SEZUAN besteht aus insgesamt 19 Teilen: zehn nummerierten Szenen, einem Vorspiel, einem Epilog und sieben Zwischenspielen. Die zehn Szenen sind voneinander getrennt zu betrachten und in der Form eines Bilderbogens konstruiert. Damit wird die „Zeigemethode des epischen Theaters künstlerisch unterstützt“. Das Drama spielt sich auf drei verschiedenen Ebenen ab. Zum einen gibt es die Ebene der Götter, die das Geschehen in Gang bringen und die Suche nach einem guten Menschen zu einer Art Untersuchung machen. Sie nehmen auch am Ende des Dramas die Rolle der Richter ein. In den Zwischenspielen werden sie vom Wasserverkäufer Wang über die aktuellen Vorgänge unterrichtet.

Zum anderen ist die Ebene der dramatischen Handlung zu nennen. Auf ihr wird in Bildern chronologisch dargestellt, wie die Protagonistin Shen Te versucht, trotz ihrer finanziellen Schwierigkeiten ein guter Mensch zu sein, und später dazu gezwungen ist, sich ein Alter Ego zu erschaffen. Die Charaktere der Doppelrolle Shen Te und Shui Ta sind dabei komplementär aufeinander bezogen. Die zügig aufeinander folgenden Bilder zeigen den ZuschauerInnen menschliche Handlungen auf verschiedenen Ebenen; der persönlichen (Liebe), gesellschaftlichen (Arbeit), institutionellen (Polizei, Gericht) und wirtschaftlichen (An- und Verkauf).

Eine entscheidende dritte Ebene nimmt bei diesem Drama das Publikum ein. Die ZuschauerInnen haben Brechts Idee des epischen Theaters entsprechend nicht bloß die Rolle der Beobachtenden inne, sondern sie beurteilen das Geschehen auf der Bühne auch. Die Interaktion zwischen Dem Stück und den Zuschauenden wird dadurch intensiviert, dass die Figuren auf der Bühne zu ihnen sprechen. In keinem anderen Stück von Brecht wird das Publikum so unmittelbar einbezogen wie hier: An insgesamt 26 Stellen unterbrechen die SpielerInnen die Handlung, um diese zu kommentieren. Das Publikum ist somit ein entscheidender Bezugspunkt des Dramas. Im Epilog erfährt die mitwirkende Rolle des Publikums ihren Höhepunkt.

Quelle: Andreas Posch, „Der gute Mensch von Sezuan“. Brechts Idee vom epischen Theater, 2014

2.5. EPISCHE ELEMENTE

Das Drama enthält typische verfremdende Effekte des epischen Theaters, mit deren Hilfe Brecht seine beabsichtigte Wirkung auf das Publikum verstärken wollte. Einige dieser Verfremdungseffekte sind szenenübergreifend. Dazu gehört die Verlegung des Dramas in die fiktive chinesische Provinz Sezuan mit den ungewöhnlichen chinesischen Namen der Figuren. Dies erzeugt gleich zu Beginn des Dramas eine gewisse Distanz, ob wohl das Stück ansonsten mit dem frühkapitalistischen System überwiegend europäisch geprägt ist.

Der wichtigste szenenübergreifende V-Effekt in DER GUTE MENSCH VON SEZUAN ist die Doppelrolle von Shen Te und Shui Ta. Shen Te entfremdet sich in radikalster Art und Weise von ihrem eigentlichen guten Wesen, um eine an die Gesellschaft angepasste Rolle zu übernehmen, bei der sie nicht mal ihr weibliches Geschlecht behalten kann. Im Zwischenspiel der Szenen 4 und 5, in denen Shen Te sich in Shui Ta verwandelt, wird den Zuschauenden die Entstehung einer fiktiven Figur offenbart.

Auch die Sprache der Figuren ist an vielen Stellen verfremdend. Neben der Prosa der Redetexte sind im Drama viele lyrische Abschnitte eingebaut. Mit der Sprache wird teilweise auch die Zugehörigkeit der jeweiligen sozialen Klasse dargestellt. So spricht der zur Gruppe der Besitzenden gehörende Barbier Shu Fu in einer überhöhten gestelzten Sprache, die ihn entlarvt. Shen Te und Wang greifen darüber hinaus öfters zu bekannten Zitaten und Anspielungen auf die Bibel, ohne jedoch stets die ursprüngliche Bedeutung zu übernehmen.

Im gesamten Verlauf des Dramas werden thematische Diskrepanzen versinnbildlicht. Der Nächstenliebe, der Freundlichkeit und dem Wunsch, Gutes zu tun, stehen u.a. der Kampf ums Überleben, das Konkurrenzdenken, die Rücksichtslosigkeit und die Ausbeutung gegenüber. Das Sinnbild wird dabei bewusst eingegrenzt und wirkt somit künstlich.

Die moralische Frage, ob es unter diesen Umständen überhaupt einen guten Menschen geben kann, wird mithilfe des dialektischen Denkschemas ironisiert.

Verfremdungseffekte sind auch die insgesamt 26 Stellen im Stück, an denen die Figuren aus ihrer Rolle heraustreten und direkt zum Publikum sprechen. Dabei erläutern sie ihre Situation und ihre Überlegungen. 18 der 26 Zuschaueransprachen entfallen allein auf die Protagonistin Shen Te. Die nachdrückliche Wirkung auf die Zuschauenden wird dadurch verstärkt, dass die Publikumsansprachen in einer „reimlosen Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen“ verfasst sind. Hierbei werden die Zuschauenden immer wieder zur eigenen Urteilsbildung aufgefordert.

Denselben Effekt beabsichtigen auch die sieben Lieder, die in der Handlungsebene montiert sind. Sie unterbrechen das Geschehen auf der Bühne, kommentieren die Handlung oft sarkastisch und bieten den Zuschauenden somit einen Perspektivenwechsel. Mit Ausnahme des „Lied[es] vom achten Elefanten“ sind die Lieder nicht direkt in die Handlung eingeschmolzen und befinden sich auf einer „symbolischen Ebene“, die dem Publikum eine bessere Sicht auf die Realität zeigen soll.

Quelle: Andreas Posch, „Der gute Mensch von Sezuan“. Brechts Idee vom epischen Theater, 2014

3. ZUM AUTOR

3.1. BIOGRAFIE BERTOLT BRECHT



Der Schriftsteller und Regisseur Bertolt Brecht gilt als einer der einflussreichsten deutschen Dramatiker und Lyriker des 20. Jahrhunderts. Er schuf ein umfangreiches und vielseitiges Werk, das unter anderem 30 Dramen, 150 Prosatexte und 1300 Gedichte umfasst. Auch im Bereich der Theatertheorie hinterließ er zahlreiche Schriften. Mit seinem Begriff vom epischen Theater entwickelte Brecht neue Darstellungskonzepte, die an das kritisch-reflektierende Bewusstsein des Publikums appellieren. Viele seiner Werke sind geprägt von den Wirtschafts- und Gesellschaftstheorien des Marxismus und verbinden so lehrhafte und künstlerische Aspekte miteinander.

Eugen Bertolt Friedrich Brecht wurde am 10. Februar 1898 in Augsburg geboren. Nach seinem Notabitur 1917 (Abitur unter erleichterten Voraussetzungen, um sich danach als Kriegsfreiwilliger melden zu können) studierte er formal Medizin und Philosophie. Er besuchte jedoch kaum Vorlesungen an der medizinischen Fakultät sondern konzentrierte sich auf das Studium der Gegenwartsliteratur. 1918 wurde er zum Kriegsdienst eingezogen und arbeitete drei Monate lang als Mediziner in einem Seuchenlazarett in Augsburg. Nach dem Krieg setzte er sein Medizinstudium fort, nahm aber weiterhin mit Vorzug an theaterwissenschaftlichen Vorlesungen teil und verfasste erste Theaterstücke, unter anderem «Baal». 1922 wurde sein Drama «Trommeln in der Nacht» uraufgeführt. Damit hatte Brecht großen Erfolg. Im selben Jahr erhielt er nicht nur den Kleist-Preis, sondern auch eine Stelle als Dramaturg an den Münchner Kammerspielen. Er heiratete die Sängerin Marianne Zoff und zog zwei Jahre später nach Berlin. Dort war er als Dramaturg am Deutschen Theater unter der Leitung von Max Reinhardt beschäftigt.

Im Jahr 1928 führte er seine «Dreigroschenoper» erfolgreich im Theater am Schifferbauerdamm auf, in dem er bis 1933 weitere Arbeiten realisieren konnte. 1927 ließ er sich von Marianne Zoff scheiden und heiratete zwei Jahre später die Schauspielerin Helene Weigel. Ab 1930 begannen die Nationalsozialisten, Brechts Aufführungen vehement zu stören. Am 28. Februar 1933, einen Tag nach dem Reichstagsbrand, flüchtete Bertolt Brecht mit seiner Familie über Prag, Wien, Zürich und Frankreich nach Dänemark. Kurz darauf wurde er auf die „Schwarze Liste“ gesetzt, daraufhin wurden seine Bücher von den Nationalsozialisten verbrannt und seine gesamten Werke verboten. Von Dänemark ging es 1939 weiter nach Schweden und 1940 nach Finnland. Nach einer Reise über Moskau und Wladiwostok zog es ihn in das US-amerikanische Santa Monica in Kalifornien. Die Exilzeit war geprägt von einer intensiven literarischen Produktion, in der sich Brecht immer wieder mit den politischen Ereignissen in Deutschland und den Entwicklungen im 2. Weltkrieg auseinandersetzte. In dieser Zeit entstanden Werke wie «Mutter Courage und ihre Kinder» (uraufgeführt 1941), «Der gute Mensch von Sezuan» (uraufgeführt 1943 in Zürich), «Leben

des Galilei» (ur aufgeführt 1943) oder «Der kaukasische Kreidekreis» (ur aufgeführt 1948). Nach Kriegseintritt der USA musste sich Brecht 1942 als «Enemy Alien», als feindlicher Ausländer, registrieren lassen und wurde vom FBI überwacht.. Nachdem er 1947 unter dem Verdacht, Mitglied einer kommunistischen Partei zu sein, vom Ausschuss für unamerikanische Umtriebe befragt wurde, reiste er über Paris nach Zürich. Dort hielt er sich ein Jahr auf, da die Schweiz das einzige Land war, für das er eine Aufenthaltserlaubnis erhielt; die Einreise nach Westdeutschland, in die amerikanische Besatzungszone, wurde ihm untersagt.

1948 zog er nach Ostberlin und gründete dort gemeinsam mit Helene Weigel das heutige Berliner Ensemble, das ab 1954 im Theater am Schiffbauerdamm auftrat. Dort konnte Brecht seine Theorie des epischen Theaters in der Inszenierung eigener und fremder Stücke praktisch umsetzen.

Im Jahr 1950 nahm Brecht die österreichische Staatsbürgerschaft an und kaufte ein Haus in Buckow in der Märkischen Schweiz. Zwischen Brecht und der DDR-Staats- und Parteiführung entwickelte sich kein problemfreies Verhältnis, dennoch wurde er mit wichtigen Preisen, wie 1951 dem Nationalpreis 1. Klasse der DDR oder 1954 dem Stalin-Friedenspreis, geehrt.

Am 14. August 1956 starb Bertolt Brecht in Ostberlin.

Quelle: https://de.wikipedia.org/wiki/Bertolt_Brecht

3.2. BRECHT: VERGNÜGUNGSTHEATER ODER LEHRTHEATER? (1954)

Wenn man vor einigen Jahren über modernes Theater sprach, dann nannte man das Moskauer, das New Yorker und das Berliner Theater. Vielleicht sprach man noch von einer oder der andern Aufführung Jouvets in Paris oder Cochrans in London oder der Dybuk-Darstellung der Habima, die eigentlich auch dem russischen Theater angehört, denn ihr Regisseur war Wachtangow; aber im großen ganzen gab es nur drei Theaterhauptstädte, was die Moderne betrifft.

Die russischen, amerikanischen und deutschen Theater unterschieden sich sehr stark voneinander, glichen sich aber darin, daß sie modern waren, das heißt technische und artistische Neuerungen einführten. In einem bestimmten Sinn kamen sie sogar zu Ähnlichkeiten im Stilistischen, und zwar wohl deshalb, weil die Technik international ist (nicht nur das von der Technik, was für die Bühne unmittelbar benötigt wird, sondern auch das, was auf sie Einfluß ausübt, wie zum Beispiel der Film) und weil es sich um große fortschrittliche Städte in großen Industrieländern handelte. In allerletzter Zeit schien in den frühkapitalistischen Ländern das Berliner Theater führend zu sein. In ihm kam das dem modernen Theater Gemeinsame eine Zeitlang zu stärkstem und vorläufig reifstem Ausdruck. Die letzte Phase des Berliner Theaters, das damit, wie gesagt, nur die Entwicklungstendenz des modernen Theaters am reinsten aufzeigte, war das sogenannte epische Theater. Alles, was man Zeitstück oder Piscatorbühne oder Lehrstück nannte, gehört zum epischen Theater.

Das epische Theater

Das Wort „episches Theater“ schien vielen als in sich widerspruchsvoll, da man nach dem Beispiel des Aristoteles die epische und die dramatische Form des Vortrags einer Fabel für grundverschieden voneinander hielt. Der Unterschied zwischen den beiden Formen wurde keinesfalls nur darin erblickt, daß die eine von lebenden Menschen vorgeführt wurde und die andere sich des Buches bediente - Werke der Epik wie diejenigen Homers und der mittelalterlichen Sänger waren ebenfalls theatralische Veranstaltungen; und Dramen wie der Goethesche „Faust“ oder wie „Manfred“ von Byron erreichten ihre höchste Wirkung zugestandenermaßen als Bücher -, der Unterschied zwischen der dramatischen und der epischen Form wurde schon nach Aristoteles in der verschiedenen Bauart erblickt, deren Gesetze in zwei verschiedenen Zweigen der Ästhetik behandelt wurden. Diese Bauart hing von der verschiedenen Art ab, in der die Werke dem Publikum geboten wurden, einmal durch die Bühne, einmal durch das Buch, aber es gab dann doch unabhängig davon „das Dramatische“ auch in epischen Werken und „das Epische“ in dramatischen. Der bürgerliche Roman entwickelt im vorigen Jahrhundert ziemlich viel „Dramatisches“, und man verstand darunter die starke Zentralisation einer Fabel, ein Moment des Aufeinanderangewiesenseins der einzelnen Teile. Eine gewisse Leidenschaftlichkeit des Vortrags, ein Herausarbeiten des Aufeinanderprallens der Kräfte kennzeichnete das „Dramatische“. Der Epiker Döblin gab ein vorzügliches Kennzeichen, als er sagte, „Epik könne man im Gegensatz zu Dramatik sozusagen mit der Schere in einzelne Stücke schneiden, welche durchaus lebensfähig bleiben“. Es soll hier nicht auseinandergesetzt werden, wodurch die lange für unüberbrückbar angesehenen Gegensätze zwischen Epik und Dramatik ihre Starre verloren, es soll genügen, wenn darauf hingewiesen wird, daß schon durch technische Errungenschaften die Bühne instand gesetzt wurde, erzählende Elemente den dramatischen

Darbietungen einzugliedern. Die Möglichkeit der Projektion, der größeren Verwandlungsfähigkeit der Bühne durch die Motorisierung, der Film vervollständigte die Ausrüstung der Bühne, und sie taten dies in einem Zeitpunkt, wo die wichtigsten Vorgänge unter Menschen nicht mehr so einfach dargestellt werden konnten, indem man die bewegenden Kräfte personifizierte oder die Personen unter unsichtbare metaphysische Kräfte stellte. Zum Verständnis der Vorgänge war es nötig geworden, die Umwelt, in der die Menschen lebten, groß und „bedeutend“ zur Geltung zu bringen. Diese Umwelt war natürlich auch im bisherigen Drama gezeigt worden, jedoch nicht als selbständiges Element, sondern nur von der Mittelpunktfigur des Dramas aus. Sie erstand aus der Reaktion des Helden auf sie. Sie wurde gesehen, wie der Sturm gesehen werden kann, wenn man auf einer Wasserfläche die Schiffe ihre Segel entfalten und die Segel sich biegen sieht. Im epischen Theater sollte sie aber nun selbständig in Erscheinung treten. Die Bühne begann zu erzählen. Nicht mehr fehlte mit der vierten Wand zugleich der Erzähler. Nicht nur der Hintergrund nahm Stellung zu den Vorgängen auf der Bühne, indem er auf großen Tafeln gleichzeitige andere Vorgänge an andern Orten in die Erinnerung rief, Aussprüche von Personen durch projizierte Dokumente belegte oder widerlegte, zu abstrakten Gesprächen sinnlich faßbare, konkrete Zahlen lieferte, zu plastischen, aber in ihrem Sinn undeutlichen Vorgängen Zahlen und Sätze zur Verfügung stellte - auch die Schauspieler vollzogen die Verwandlung nicht vollständig, sondern hielten Abstand zu der von ihnen dargestellten Figur, ja forderten deutlich zur Kritik auf. Von keiner Seite wurde es dem Zuschauer weiterhin ermöglicht, durch einfache Einfühlung in dramatische Personen sich kritiklos (und praktisch folgenlos) Erlebnissen hinzugeben. Die Darstellung setzte die Stoffe und Vorgänge einem Entfremdungsprozeß aus. Es war die Entfremdung, welche nötig ist, damit verstanden werden kann. Bei allem „Selbstverständlichen“ wird auf das Verstehen einfach verzichtet. Das „Natürliche“ mußte das Moment des Auffälligen bekommen. Nur so konnten die Gesetze von Ursache und Wirkung zutage treten. Das Handeln der Menschen mußte zugleich so sein und mußte zugleich anders sein können. Das waren große Änderungen. Der Zuschauer des dramatischen Theaters sagt: Ja, das habe ich auch schon gefühlt. - So bin ich. - Das ist nur natürlich. - Das wird immer so sein. - Das Leid dieses Menschen erschüttert mich, weil es keinen Ausweg für ihn gibt. - Das ist große Kunst: da ist alles selbstverständlich. - Ich weine mit den Weinenden, ich lache mit den Lachenden. Der Zuschauer des epischen Theaters sagt: Das hätte ich nicht gedacht. - So darf man es nicht machen. - Das ist höchst auffällig, fast nicht zu glauben. - Das muß aufhören. - Das Leid dieses Menschen erschüttert mich, weil es doch einen Ausweg für ihn gäbe. - Das ist große Kunst: da ist nichts selbstverständlich. - Ich lache über den Weinenden, ich weine über den Lachenden.

Das Lehrtheater

Die Bühne begann, lehrhaft zu wirken. Das Öl, die Inflation, der Krieg, die sozialen Kämpfe, die Familie, die Religion, der Weizen, der Schlachtviehhandel wurden Gegenstände theatralischer Darstellung. Chöre klärten den Zuschauer über ihm unbekannte Sachverhalte auf. Filme zeigten montiert Vorgänge in aller Welt. Projektionen brachten statistisches Material. Indem die „Hintergründe“ nach vorn traten, wurde das Handeln der Menschen der Kritik ausgesetzt. Es zeigte sich falsches und richtiges Handeln. Es zeigten sich Menschen, die wußten, was sie taten, und Menschen, die das nicht wußten. Das Theater wurde eine Angelegenheit für Philosophen, allerdings solcher Philosophen, die die Welt nicht nur zu erklären, sondern auch zu ändern wünschten. Es wurde also philosophiert; es wurde also gelehrt. Und wo blieb das Amüsement? Wurde man wieder auf die Schulbank gesetzt, als Analphabet behandelt? Sollte man Examina bestehen, Zeugnisse erwerben? Nach

allgemeiner Ansicht besteht ein sehr starker Unterschied zwischen Lernen und sich Amüsieren. Das erstere mag nützlich sein, aber nur das letztere ist angenehm. Wir haben also das epische Theater gegen den Verdacht, es müsse eine höchst unangenehme, freudlose, ja anstrengende Angelegenheit sein, zu verteidigen. Nun, wir können eigentlich nur sagen, daß der Gegensatz zwischen Lernen und sich Amüsieren kein naturnotwendiger zu sein braucht, keiner, der immer bestanden hat und immer bestehen muß. Unzweifelhaft ist das Lernen, das wir aus der Schule, aus den Vorbereitungen zum Beruf und so weiterkennen, eine mühselige Sache. Aber man bedenke auch, unter was für Umständen und zu welchem Zweck es vorgeht. Es ist eigentlich ein Kauf. Das Wissen ist lediglich Ware. Sie wird erworben zum Zweck des Weiterverkaufs. Bei all denen, die der Schulbank entwachsen sind, muß das Lernen sozusagen in aller Heimlichkeit betrieben werden; denn der, welcher zugibt, noch zu lernen zu müssen, entwertet sich als einer, der eben zuwenig weiß. Außerdem ist der Nutzen des Lernens sehr begrenzt durch Faktoren außerhalb des Willensbereichs des Lernenden. Es gibt die Arbeitslosigkeit, gegen die kein Wissen schützt. Es gibt die Arbeitsteilung, die ein Gesamtwissen unnötig und unmöglich macht. Das Lernen gehört vielfach zu den Mühen derer, die durch keine Mühen mehr weiterkommen. Es gibt nicht viel Wissen, das Macht verschafft, aber es gibt viel Wissen, das nur durch Macht verschafft wird. Für die verschiedenen Volksschichten spielt das Lernen eine sehr verschiedene Rolle. Es gibt Schichten, die sich eine Verbesserung der Zustände nicht denken können; die Zustände scheinen ihnen gut genug für sie. Wie immer es mit dem Petroleum zugehen mag: sie gewinnen dadurch. Und: sie fühlen sich doch schon etwas bejahrt. Allzu viele Jahre können kaum mehr kommen. Wozu da noch viel lernen? Sie haben ihr letztes Wort schon gesprochen, hough. Aber es gibt auch Schichten, die „noch nicht dran waren“, die unzufrieden mit den Verhältnissen sind, ein ungeheures praktisches Interesse am Lernen haben, sich unbedingt orientieren wollen, wissen, daß sie ohne Lernen verloren sind – das sind die besten und begierigsten Lerner. Solche Unterschiede bestehen auch für Länder und Völker. Die Lust am Lernen hängt also von vielerlei ab; dennoch gibt es lustvolles Lernen, fröhliches und kämpferisches Lernen. Gäbe es nicht solch amüsantes Lernen, dann wäre das Theater seiner ganzen Struktur nach nicht imstande, zu lehren. Das Theater bleibt Theater, auch wenn es Lehrtheater ist, und soweit es gutes Theater ist, ist es amüsant.

Theater und Wissenschaft

Aber was hat Wissenschaft mit Kunst zu tun? Wir wissen ganz gut, daß Wissenschaft amüsant sein kann, aber nicht alles, was amüsant ist, gehört auf das Theater. Ich habe oft, wenn ich auf die unschätzbaren Dienste hinwies, die die moderne Wissenschaft, richtig verwendet, der Kunst, besonders dem Theater leisten kann, zu hören bekommen, daß Kunst und Wissenschaft zwei schätzenswerte, aber völlig verschiedene Gebiete menschlicher Tätigkeit seien. Das ist natürlich ein schrecklicher Gemeinplatz, und man tut gut, immer schnell zu versichern, daß das ganz richtig ist, wie die meisten Gemeinplätze. Kunst und Wissenschaft wirken in sehr verschiedener Weise, abgemacht. Dennoch muß ich gestehen, so schlimm es klingen mag, daß ich ohne Benutzung einiger Wissenschaften als Künstler nicht auskomme. Das mag vielen ernste Zweifel an meinen künstlerischen Fähigkeiten erregen. Sie sind es gewohnt, in Dichtern einzigartige, ziemlich unnatürliche Wesen zu sehen, die mit wahrhaft göttlicher Sicherheit Dinge erkennen, welche andere nur mit großer Mühe und viel Fleiß erkennen können. Es ist natürlich, unangenehm, zugeben zu müssen, daß man nicht zu diesen Begnadeten gehört. Aber man muß es zugeben. Man muß auch ablehnen, daß es sich bei den eingestandenen wissenschaftlichen Bemühungen um

verzeihliche Nebenbeschäftigungen handelt, vorgenommen am Feierabend, nachgetaner Arbeit. Man weiß ja, auch Goethe hat Naturkunde, Schiller Geschichte betrieben, man nimmt freundlicherweise an, als eine Art Marotte. Ich will diese beiden nicht ohne weiteres beschuldigen, sie hätten diese Wissenschaften für ihre dichterische Tätigkeit benötigt, ich will mich nicht mit ihnen entschuldigen, aber ich muß sagen, ich benötige die Wissenschaften. Und ich muß sogar zugeben, ich schaue allerhand Leute krumm an, von denen mir bekannt ist, daß sie nicht auf der Höhe der wissenschaftlichen Erkenntnis sind, das heißt daß sie singen, wie der Vogel singt, oder wie man sich vorstellt, daß der Vogel singt. Damit will ich nicht sagen, daß ich ein hübsches Gedicht über den Geschmack einer Flunder oder das Vergnügen einer Wasserpartie nur deshalb ablehne, weil sein Verfasser nicht Gastronomie oder Nautik studiert hat. Aber ich meine, daß die großen verwickelten Vorgänge in der Welt von Menschen, die nicht alle Hilfsmittel für ihr Verständnis herbeiziehen, nicht genügend erkannt werden können. Nehmen wir an, es seien große Leidenschaften darzustellen oder Vorgänge, welche die Schicksale der Völker beeinflussen. Für eine solche Leidenschaft wird heute etwa der Machttrieb gehalten. Angenommen, ein Dichter „fühlte“ diesen Trieb, er wollte einen Menschen zur Macht streben lassen - wie soll er nun den äußerst komplizierten Mechanismus in Erfahrung bringen, innerhalb dessen heute die Macht erkämpft wird? Ist sein Held ein Politiker, wie geht Politik, ist er ein Geschäftsmann, wie gehen Geschäfte vor sich? Und dann gibt es noch Dichter, die weit weniger als der Machttrieb der einzelnen gerade die Geschäfte und die Politik mit leidenschaftlichem Interesse erfüllen! Wie sollen sie sich die nötigen Kenntnisse verschaffen? Dadurch, daß sie herumgehen und die Augen offenhalten, werden sie kaum genug in Erfahrung bringen, und das wäre immerhin schon mehr, als wenn sie nur die Augen in holdem Wahnsinn rollten! Die Gründung einer Zeitung wie des „Völkischen Beobachters“ oder eines Geschäftes wie der Standard Oil ist eine ziemlich komplizierte Angelegenheit, und diese Dinge werden einem nicht ohne weiteres auf die Nase gebunden. Ein wichtiges Gebiet für die Dramatiker ist die Psychologie. Man nimmt an, daß, wenn nicht ein gewöhnlicher Mensch, so doch ein Dichter ohne weitere Belehrung imstande sein müßte, die Gründe ausfindig zu machen, die einen Menschen zu einem Mord veranlassen; er müßte „aus Eigenem“ ein Bild von dem seelischen Zustand eines Mörders geben können. Man nimmt an, es genüge in einem solchen Fall, in sich selbst hineinzuschauen, und dann gibt es ja auch die Phantasie... Aus einer Reihe von Gründen kann ich mich dieser angenehmen Hoffnung, ich könnte auf so bequeme Weise zurecht kommen, nicht mehr hingeben. Ich kann in mir selber nicht mehr alle Gründe finden, die, wie man aus Zeitungs- oder wissenschaftlichen Berichten ersieht, bei Menschen festgestellt werden. So wie der gewöhnliche Richter bei der Aburteilung kann auch ich mir nicht ohne weiteres ein ausreichendes Bild von dem seelischen Zustand eines Mörders machen. Die moderne Psychologie von der Psychoanalyse bis zum Behaviorismus verschafft mir Kenntnisse, die mir zu einer ganz anderen Beurteilung des Falles verhelfen, besonders wenn ich die Ergebnisse der Soziologie berücksichtige und die Ökonomie sowie die Geschichte nicht außer acht lasse. Man wird sagen: Das wird aber kompliziert. Ich muß antworten: Das ist kompliziert. Vielleicht wird man sich überzeugen lassen und mit mir darin übereinstimmen, daß ein ganzer Haufen Literatur reichlich primitiv ist, aber doch mit schwerer Sorge fragen: Wird da nicht solch ein Theaterabend eine ganz beängstigende Angelegenheit? Die Antwort darauf ist: nein. Was immer an Wissen in einer Dichtung stecken mag, es muß völlig umgesetzt sein in Dichtung. Seine Verwertung befriedigt eben gerade das Vergnügen, welches vom Dichterischen bereitet wird. Allerdings, wenn es auch nicht jenes Vergnügen befriedigt, das vom Wissenschaftlichen befriedigt wird, so ist doch eine gewisse Geneigtheit für ein tieferes Eindringen in die Dinge, ein Wunsch, die Welt

beherrschbar zu machen, vonnöten, um zu einer Zeit, die eben eine Zeit großer Entdeckungen und Erfindungen ist, sich des Genusses an ihren Dichtungen zu versichern.

Ist das epische Theater etwa eine „moralische Anstalt“?

Nach Friedrich Schiller soll das Theater eine moralische Anstalt sein. Als Schüler diese Forderung aufstellte, kam es ihm kaum in den Sinn, daß er dadurch, daß er von der Bühne herab moralisierte, das Publikum aus dem Theater treiben könnte. Zu seiner Zeit hatte das Publikum nichts gegen das Moralisieren einzuwenden. Erst später beschimpfte ihn Friedrich Nietzsche als den Moraltrumpeter von Säckingen. Nietzsche schien die Beschäftigung mit Moral eine trübselige Angelegenheit, Schiller erblickte darin eine durchaus vergnügliche. Er kannte nichts, was amüsanter und befriedigender sein konnte, als Ideale zu propagieren. Das Bürgertum ging daran, die Ideen der Nation zu konstituieren. Sein Haus einrichten, seinen eigenen Hut loben, seine Rechnungen präsentieren ist etwas sehr Vergnügliches. Dagegen ist vom Verfall seines Hauses reden, seinen alten Hut verkaufen müssen, seine Rechnungen bezahlen wirklich eine trübselige Angelegenheit, und so sah Friedrich Nietzsche ein Jahrhundert später die Sache. Er war schlecht zu sprechen auf Moral und also auch auf den ersten Friedrich. Auch gegen das epische Theater wandten sich viele mit der Behauptung, es sei zu moralisch. Dabei traten beim epischen Theater moralische Erörterungen erst an zweiter Stelle auf. Es wollte weniger moralisieren als studieren. Allerdings, es wurde studiert, und dann kam das dicke Ende nach: die Moral von der Geschichte. Wir können natürlich nicht behaupten, wir hätten uns aus lauter Lust zu studieren und ohne anderen, handgreiflicheren Anlaß ans Studium gemacht und seien dann durch die Resultate unseres Studiums völlig überrascht worden. Es gab da zweifellos einige schmerzliche Unstimmigkeiten in unserer Umwelt, schwer ertragbare Zustände, und zwar Zustände, die nicht nur aus moralischen Bedenken heraus schwer zu ertragen waren. Hunger, Kälte und Bedrückung erträgt man nicht nur aus moralischen Bedenken heraus schwer. Auch der Zweck unserer Untersuchungen war es nicht lediglich, moralische Bedenken gegen gewisse Zustände zu erregen (wenngleich solche Bedenken sich leicht einstellen konnten, wenn auch nicht bei allen Zuhörern solche Bedenken stellten sich zum Beispiel bei denjenigen Zuhörern selten ein, die von den betreffenden Zuständen profitierten!), Zweck unserer Untersuchungen war es, Mittel ausfindig zu machen, welche die betreffenden schwer ertragbaren Zustände beseitigen konnten. Wir sprachen nämlich nicht im Namen der Moral, sondern im Namen der Geschädigten. Das sind wirklich zweierlei Dinge, denn oft wird gerade mit moralischen Hinweisen den Geschädigten gesagt, sie müßten sich mit ihrer Lage abfinden. Die Menschen sind für solche Moralisten für die Moral da, nicht die Moral für die Menschen. Immerhin wird man aus dem Gesagten entnehmen können, wieweit und in welchem Sinn das epische Theater eine moralische Anstalt ist.

Kann man überall episches Theater machen?

In stilistischer Hinsicht ist das epische Theater nichts besonders Neues. Mit seinem Ausstellungscharakter und seiner Betonung des Artistischen ist es dem uralten asiatischen Theater verwandt. Lehrhafte Tendenzen zeigte sowohl das mittelalterliche Mysterienspiel als auch das klassische spanische und das Jesuitentheater. Diese Theaterformen entsprachen gewissen Tendenzen ihrer Zeit und vergingen mit diesen. Auch das moderne epische Theater ist an bestimmte Tendenzen gebunden. Es kann keineswegs überall gemacht werden. Die meisten großen Nationen neigen heute nicht dazu, ihre Probleme im Theater zu erörtern. London, Paris, Tokio und Rom halten ihre Theater zu gänzlich andern Zwecken. Nur an wenig Orten und nicht für lange Zeit waren bisher die Umstände einem epischen

lehrhaften Theater günstig. In Berlin hat der Faschismus der Entwicklung eines solchen Theaters energisch Einhalt geboten. Es setzt außer einem, bestimmten technischen Standard eine mächtige Bewegung im sozialen Leben voraus, die ein Interesse an der freien Erörterung der Lebensfragen zum Zwecke ihrer Lösung hat und dieses Interesse gegen alle gegensätzlichen Tendenzen verteidigen kann. Das epische Theater ist der breiteste und weitestgehende Versuch zu modernem großem Theater, und es hat alle die riesigen Schwierigkeiten zu überwinden, die alle lebendigen Kräfte auf dem Gebiet der Politik, Philosophie, Wissenschaft und Kunst zu überwinden haben. Aber der Gegensatz zwischen Vernunft und Gefühl besteht nur in ihren unvernünftigen Köpfen und nur infolge ihres höchst zweifelhaften Gefühlslebens. Sie verwechseln die schönen und mächtigen Gefühle, welche die Literaturen der großen Zeiten widerspiegeln, mit ihren eigenen, imitierten, verschmutzten und krampfigen, welche das Licht der Vernunft allerdings zu scheuen haben. Und Vernunft nennen sie etwas, was nicht wirkliche Vernunft ist, da es großen Gefühlen entgegensteht. Beide, Vernunft und Gefühl, sind im Zeitalter des Kapitalismus, als dieses seinem Ende zugeht, entartet und in einen schlechten, unproduktiven Widerspruch geraten. Die aufsteigende neue Klasse hingegen und jene, die mit ihr zusammen kämpfen, haben es mit Vernunft und Gefühl in großem produktivem Widerspruch zu tun. Uns drängen die Gefühle zur äußersten Anspannung der Vernunft und die Vernunft reinigt unsere Gefühle.

Quelle: Bertolt Brecht, Schriften zum Theater, Frankfurt/M. 1957, S. 60 – 73

3.3. BRECHT ÜBER DIE STRASSENSZENE ALS MODELL FÜR EPISCHES THEATER (1938)

Es ist verhältnismäßig einfach, ein Grundmodell für episches Theater aufzustellen. Bei praktischen Versuchen wählte ich für gewöhnlich als Beispiel allereinfachsten, sozusagen „natürlichen“ epischen Theaters einen Vorgang, der sich an irgendeiner Straßenecke abspielen kann: Der Augenzeuge eines Verkehrsunfalls demonstriert einer Menschenansammlung, wie das Unglück passierte. Die Umstehenden können den Vorgang nicht gesehen haben oder nur nicht seiner Meinung sein, ihn „anders sehen“ – die Hauptsache ist, daß der Demonstrierende das Verhalten des Fahrers oder des Überfahrenen oder beider in einer solchen Weise vormacht, daß die Umstehenden sich über den Unfall ein Urteil bilden können. Dieses Beispiel epischen Theaters primitivster Art scheint leicht verstehbar. Jedoch bereitet es erfahrungsgemäß dem Hörer oder Leser erstaunliche Schwierigkeiten, sobald von ihm verlangt wird, die Tragweite des Entschlusses zu fassen, eine solche Demonstration an der Straßenecke als Grundform großen Theaters, Theater eines wissenschaftlichen Zeitalters, anzunehmen. Man bedenke: Der Vorgang ist offenbar keineswegs das, was wir unter einem Kunstvorgang verstehen. Der Demonstrierende braucht kein Künstler zu sein. Was er können muss, um seinen Zweck zu erreichen, kann praktisch jeder. Angenommen, er ist nicht imstande, eine so schnelle Bewegung auszuführen, wie der Verunglückte, den er nachahmt, so braucht er nur erläuternd zu sagen: er bewegte sich dreimal so schnell, und seine Demonstration ist nicht wesentlich geschädigt oder entwertet. Eher ist seiner Perfektion eine Grenze gesetzt. Seine Demonstration würde gestört, wenn den Umstehenden seine Verwandlungsfähigkeit auffiele. Er hat es zu vermeiden, sich so aufzuführen, dass jemand ausruft: „Wie lebenswahr stellt er doch einen

Chauffeur dar!“ Er hat niemanden „in seinen Bann zu ziehen“. Er soll niemanden aus dem Alltag in „eine höhere Sphäre“ locken. Er braucht nicht über besondere suggestiv Fähigkeiten zu verfügen. Völlig entscheidend ist es, dass ein Hauptmerkmal des gewöhnlichen Theaters in unserer Straßenszene ausfällt: die Bereitung der Illusion. Die Vorführung des Straßendemonstranten hat den Charakter der Wiederholung. Das Ereignis hat stattgefunden, hier findet die Wiederholung statt. Folgt die Theaterszene hier in der Straßenszene, dann verbirgt das Theater nicht mehr, dass es Theater ist, so wie die Demonstration an der Straßenecke nicht verbirgt, dass sie Demonstration (und nicht vorgibt, daß sie Ereignis) ist. Das Geprobte am Spiel tritt voll in Erscheinung, das auswendig Gelernte am Text, der ganze Apparat und die ganze Vorbereitung. Wo bleibt dann das Erlebnis, wird die dargestellte Wirklichkeit dann überhaupt noch erlebt? Die Straßenszene bestimmt, welcher Art das Erlebnis zu sein hat, das dem Zuschauer bereitet wird. Der Straßendemonstrant hat ohne Zweifel ein „Erlebnis“ hinter sich, aber er ist doch nicht darauf aus, seine Demonstration zu einem „Erlebnis“ der Zuschauer zu machen; selbst das Erlebnis des Fahrers und des Überfahrenen vermittelt er nur zum Teil, keinesfalls versucht er, es zu einem genussvollen Erlebnis des Zuschauers zu machen, wie lebendig er immer seine Demonstration gestalten mag. Seine Demonstration verliert zum Beispiel nicht an Wert, wenn er den Schrecken, den der Unfall erregte, nicht reproduziert; ja, sie verlöre eher an Wert. Er ist nicht auf Erzeugung purer Emotionen aus. Ein Theater, das ihm hierin folgt, vollzieht geradezu einen Funktionswechsel, wie man verstehen muss. Ein wesentliches Element der Straßenszene, das sich auch in der Theaterszene vorfinden muss, soll sie episch genannt werden, ist der Umstand, dass die Demonstration gesellschaftlich praktische Bedeutung hat. Ob unser Straßendemonstrant nun zeigen will, dass bei dem und dem Verhalten eines Passanten oder des Fahrers ein Unfall unvermeidlich, bei einem andern vermeidlich ist, oder ob er zur Klärung der Schuldfrage demonstriert – seine Demonstration verfolgt praktische Zwecke, greift gesellschaftlich ein.

3.4. BRECHT ÜBER EXPERIMENTELLES THEATER (1939)

[...] Die Einfühlung ist das große Kunstmittel einer Epoche, in der der Mensch die Variable, seine Umwelt die Konstante ist. Einfühlen kann man sich nur in den Menschen, der seines Schicksals Sterne in der eigenen Brust trägt, ungleich uns. Es ist nicht schwer, einzusehen, daß das Aufgeben der Einfühlung für das Theater eine riesige Entscheidung, vielleicht das größte aller denkbaren Experimente bedeuten würde. Die Menschen gehen ins Theater, um mitgerissen, gebannt, beeindruckt, erhoben, entsetzt, ergriffen, gespannt, befreit, zerstreut, erlöst, in Schwung gebracht, aus ihrer eigenen Zeit entführt, mit Illusionen versehen zu werden. All dies ist so selbstverständlich, daß die Kunst geradezu damit definiert wird, dass sie befreit, mitreißt, erhebt und so weiter. Sie ist gar keine Kunst, wenn sie das nicht tut. Die Frage lautete also: Ist Kunstgenuss überhaupt möglich ohne Einfühlung oder jedenfalls auf einer andern Basis als der Einfühlung? Was konnte eine solche neue Basis abgeben? Was konnte an die Stelle von Furcht und Mitleid gesetzt werden, des klassischen Zwiegespanns zur Herbeiführung der aristotelischen Katharsis? Wenn man auf die Hypnose verzichtete, an was konnte man appellieren? Welche Haltung sollte der Zuhörer einnehmen in den neuen Theatern, wenn ihm die traumbefangene, passive, in das Schicksal ergebene Haltung verwehrt wurde? Er sollte nicht mehr aus seiner Welt in die Welt der Kunst entführt, nicht mehr gekidnappt werden; im Gegenteil sollte er in seine reale Welt eingeführt werden, mit wachen Sinnen. War es möglich,

etwa anstelle der Furcht vor dem Schicksal die Wissensbegierde zu setzen, anstelle des Mitleids die Hilfsbereitschaft? Konnte man damit einen neuen Kontakt schaffen zwischen Bühne und Zuschauer, konnte das eine neue Basis für den Kunstgenuss abgeben? Ich kann die neue Technik des Dramenbaus, des Bühnenbaus und der Schauspielweise, mit der wir Versuche anstellten, hier nicht beschreiben. Das Prinzip besteht darin, anstelle der Einfühlung die Verfremdung herbeizuführen.

3.5. BRECHT ÜBER VERFREMDUNG (1939)

Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen. Nehmen wir wieder den Zorn des Lear über die Undankbarkeit seiner Töchter. Vermittels der Einfühlungstechnik kann der Schauspieler diesen Zorn so darstellen, daß der Zuschauer ihn für die natürlichste Sache der Welt ansieht, daß er sich gar nicht vorstellen kann, wie Lear nicht zornig werden könnte, daß er mit Lear völlig solidarisch ist, ganz und gar mit ihm mitfühlt, selber in Zorn verfällt. Vermittels der Verfremdungstechnik hingegen stellt der Schauspieler diesen Learschen Zorn so dar, daß der Zuschauer über ihn staunen kann, daß er sich noch andere Reaktionen des Lear vorstellen kann als gerade die des Zornes. Die Haltung des Lear wird verfremdet, das heißt, sie wird eigentümlich, auffallend, bemerkenswert dargestellt, als gesellschaftliches Phänomen, das nicht selbstverständlich ist. Dieser Zorn ist menschlich, aber nicht allgemein menschlich, es gibt Menschen, die ihn nicht empfinden. Nicht bei allen Menschen und nicht zu allen Zeiten müssen die Erfahrungen, die Lear macht, Zorn auslösen. Zorn mag eine ewig mögliche Reaktion der Menschen sein, aber dieser Zorn, der Zorn, der sich so äußert und eine solche Ursache hat, ist zeitgebunden. Verfremden heißt also historisieren, heißt Vorgänge und Personen als historisch, also als vergänglich darstellen. Dasselbe kann natürlich auch mit Zeitgenossen geschehen, auch ihre Haltung können als zeitgebunden, historisch, vergänglich dargestellt werden. Was ist damit gewonnen? Damit ist gewonnen, daß der Zuschauer die Menschen auf der Bühne nicht mehr als ganz unänderbare, unbeeinflussbare, ihrem Schicksal hilflos ausgelieferte dargestellt sieht. Er sieht: dieser Mensch ist so und so, weil die Verhältnisse so und so sind. Und die Verhältnisse sind so und so, weil der Mensch so und so ist. Er ist aber nicht nur so vorstellbar, wie er ist, sondern auch anders, so wie er sein könnte, und auch die Verhältnisse sind anders vorstellbar, als sie sind. Damit ist gewonnen, daß der Zuschauer im Theater eine neue Haltung bekommt. Er bekommt den Abbildern der Menschenwelt auf der Bühne gegenüber jetzt dieselbe Haltung, die er als Mensch dieses Jahrhunderts der Natur gegenüber hat. Er wird auch im Theater empfangen als der große Änderer, der in die Naturprozesse und die gesellschaftlichen Prozesse einzugreifen vermag, der die Welt nicht mehr nur hinnimmt, sondern sie meistert. Das Theater versucht nicht mehr, ihn besoffen zu machen, ihn mit Illusionen auszustatten, ihn die Welt vergessen zu machen, ihn mit seinem Schicksal auszusöhnen. Das Theater legt nun mehr die Welt vor zum Zugriff.

Quelle: Bertolt Brecht: Über experimentelles Theater (Erstdruck 1959, entstanden 1939), aus: Bertolt Brecht, Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Band 22, Schriften 2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1993

4. THEMATISCHE ERGÄNZUNGEN

4.1. HARALD WELZER: MENTALE INFRASTRUKTUREN

Kritik am alles dominierenden Paradigma des Wirtschaftswachstums ist mit der Finanz- und Wirtschaftskrise der letzten Jahre wieder gesellschaftsfähig geworden. Auch der Klimawandel und erst recht die japanische Nuklearkatastrophe lösen intensives Nachdenken aus. Kann unsere Wirtschaft tatsächlich ewig weiterwachsen? Ist unsere Konsumwelt eigentlich zukunftsfähig? Kann Wirtschaftswachstum in Industrieländern überhaupt ein legitimes Ziel sein, wenn die Weltwirtschaft jetzt schon an ihre ökologischen Grenzen stößt und weit mehr als eine Milliarde Menschen hungern? Werden wir so weitermachen können? Der Großteil der Wachstumskritik zielt auf die politische und ökonomische Sphäre des Wachstumszwangs. Die Apologeten dieser Sphären vertreten die Ansicht, die Existenz des Zinses und der internationale Standortwettbewerb bedingen den kapitalistischen Wachstumszwang. Ein weiteres Argument: Die hohen Staatsschulden und die Notwendigkeit, die sozialen Sicherungssysteme aufrecht zu erhalten und gesellschaftliche Umverteilung zu ermöglichen, zwingen zum stetigen Wirtschaftswachstum. Wirtschaft und Politik sind sicherlich Wachstumstreiber. Aber sie sind deshalb auch zentrale Akteure, wenn es ums Umsteuern geht. Wie die Menschen – als Individuen und in gesellschaftlichen Zusammenhängen – mit dem auf Wachstum ausgerichteten Gesellschafts- und Lebensmodell aufs Engste verwoben sind, das versucht Welzer auszuleuchten. Das Wachstum als Wille und Vorstellung herrsche nicht nur in Konzernzentralen, an Börsen oder in Ministerien, argumentiert der Autor, sondern auch in unseren Köpfen. Die materiellen Güter dienen längst nicht mehr alleine den elementaren Bedürfnissen wie Nahrung, Wohnen, Gesundheit, Bildung und Vitalität. Materielle Güter sagen auch etwas aus über den sozialen Status und über Beziehungen, über kulturelle Vorlieben. Tatsächlich prägen sie Zugehörigkeit und Identität, Wir kennen sie alle: die Lust nach etwas Neuem, nach steigendem Einkommen, nach Besitz, nach immer exotischeren Urlaubsreisen. Die Vorstellung vom „unendlichen Wachstum“ ist seit der industriellen Revolution gleichsam in unseren emotionalen und kognitiven Haushalt eingebettet, so Welzer. Das äußert sich etwa in Karrierewünschen und Aufstiegsplänen im Job, ebenso in der Selbstfindungssuche nach dem «wahren Ich» oder einer «höheren Erkenntnisstufe». Der moderne Mensch ist der Schmied seines eigenen Glückes, er will etwas aus seinem Leben machen, und zwar nicht nur einmal, sondern immer wieder aufs Neue, um stetig seine Zufriedenheit zu steigern. «Das Neue liefert Vielfalt und Aufregung und lässt uns träumen und hoffen. Mit seiner Hilfe können wir Träume und Sehnsüchte nach einem idealen Leben erforschen und der gelegentlich doch recht harten Lebensrealität entkommen». Diese Lust nach Neuem, nach Konsum und Wachstum ist, wie Harald Welzer in seinem Essay zeigt, als «mentale Infrastruktur» in den Wünschen, Hoffnungen und Werten jedes Einzelnen, in unseren Innenwelten verankert. So kommt es, dass das System nicht nur die «Lebenswelt» (Habermas) kolonialisiert, sondern dass wir durch unsere Lebenswelt auch das System konstruieren, das wir «verdienen». Die «große Transformation», die unsere Gesellschaft in eine nachhaltige Zukunft beamen und den Kollaps der Biosphäre verhindern soll, hat neben den technischen und politischen Lösungen, auch eine sozial-psychologische und kulturelle Dimension: Wir müssen die Mechanismen und Prinzipien durchschauen, auf denen unsere Ideale und Wünsche, unsere Vorstellungen und Empfindungen von Zufriedenheit fußen. Denn diese werden durch unsere mentalen Infrastrukturen ein gutes Stück vorgegeben. Welzer zeigt, wie wir uns als Gestalterinnen und Gestalter unserer eigenen Persönlichkeits

Entwürfe und Biographien laufend selbst zum (Konsum-) Wachstum, zum Mehr antreiben. Dies zu erkennen, ist der erste Schritt in die richtige Richtung. Und dies wiederum ist die Grundlage, um den Wachstumszwang nicht nur vom System zu lösen, sondern «in uns drinnen», in unseren mentalen Infrastrukturen aufzulösen. Womöglich werden wir dann dem Wunsch nach «Weniger ist mehr» näher kommen oder die Frage «Wie viel ist genug für ein gutes Leben?» anders beantworten können. Um das «rastlose Begehren» in ein erfülltes Leben umdrehen, das nicht ständig nach Neuem schreit, brauchen wir eine Geschichte, die wir über uns selbst erzählen können – und zwar aus der Perspektive einer möglichen Zukunft: Wer möchte ich einmal gewesen sein? Wie möchte ich die Welt in 20 Jahren eingerichtet sehen, wie möchte ich sie meinen Kindern hinterlassen?

Die Frage zu beantworten, wie man im Jahr 2030 oder 2050 gelebt haben möchte, und darüber Visionen zu entwickeln, die Menschen bewegen und neue Identitäten stiften, kann nicht nur abstrakt gelingen. Sie muss das Ausprobieren von konkreten Lebensentwürfen einbeziehen. Denn das «business-as-usual» der uns allgegenwärtig umgebenden materiellen und institutionellen Infrastrukturen (Supermärkte, Autobahnen, Allverfügbarkeit und Leistungsdruck) haben eine ungeheure Macht, weil wir uns täglich in ihnen bewegen und sie deshalb zwangsläufig bejahen oder unterstützen. Erst wenn jede(r) für sich konkret lebt und erlebt, wie sie und er sich eigentlich wünschen zu leben, erst dann können sich die mentalen Infrastrukturen verändern. Deswegen ist es dann doch wichtig, einfach vom Auto häufiger auf den Zug umzusteigen, statt der exotischen Ferne die Region auszukundschaften, statt der Karriere mal die Familie oder mehr Zeit im Freundeskreis vorzuziehen. Nicht weil solches Handeln gleich die Welt verbessern würde; dazu bleibt es zu singulär und machtlos. Aber weil es jedem Einzelnen eine bessere Vorstellung und Gewissheit vermitteln kann, wie es sich nachhaltig gut leben lässt. Es geht also auch darum, Angst und Hemmschwellen abzulegen, Neues auszuprobieren, im sozialen Miteinander und im besseren Einklang mit den natürlichen Lebensgrundlagen. Erst wenn sich der Protest gegen das Fliegen und nicht gegen die Flughäfen wendet, bringt Welzer es auf den Punkt, bietet er eine handfeste Intervention gegen die materiellen, institutionellen und mentalen Infrastrukturen des Wachstumszeitalters. Auf Basis von wachstumsbefriedeten ökonomischen und gesellschaftlichen Leitbildern wird es dann vielleicht auch eher gelingen, gegen den Wachstumszwang anzugehen, der unser System bestimmt. Bei sich selbst anzufangen sitzt dann nicht nur der Vorstellung auf, die Gegenwart gleich verbessern zu können. Wenn wir im Kleinen Formen des Gemein-Wirtschaftens («commoning») praktizieren, die jenseits der Marktökonomie auf Reziprozität und Austausch und nicht auf Profitsteigerung ausgerichtet sind, dann können hieraus auch die Umrisse einer Postwachstumsökonomie entwickelt und eine Gesellschaft greifbarer gemacht werden, die die ökologischen Grenzen der Erde anerkennt.

Quelle: Vorwort zur Schriftenreihe Ökologie Band 14 der Heinrich-Böll-Stiftung:
http://www.boell.de/sites/default/files/Endf_Mentale_Infrastrukturen.pdf

Diskussionsanregung:

- Sprechen Sie mit Ihrer Klasse über den gelesenen Beitrag und fragen Sie die SchülerInnen, ob sie das heutige Wirtschaftssystem als Bedrohung einschätzen. Wenn ja, warum?
- Gibt es Ideen zur Schaffung einer „menschlicheren Gesellschaftsordnung“?

In Kleingruppen können die SchülerInnen ein kleines Konzept entwerfen. Nach einer kurzen Präsentation kann man das Konzept auf sein Potential überprüfen.

Mögliche weitere Fragen zum Thema:

- In welchem „business-as-usual“ der materiellen- und Institutionellen Infrastruktur bewegst du dich jeden Tag (der Bus zur Schule, der Kiosk nebenan usw.)?
- Was brauchen wir um ein gutes Leben zu führen?
- Wie will ich die Welt in 20 Jahren eingerichtet sehen?

4.2. UTE EBERLE: DER MENSCH UND DIE MORAL

Lange hieß es, der Mensch komme ohne moralische Sensibilität zur Welt. Doch neue Versuche zeigen: Schon Babys wissen, was richtig und falsch ist. Dieses angeborene Gespür für Gut und Böse wird durch die ersten Lebensjahre, das Vorbild der Eltern und das Verhalten von Freunden modifiziert. Auf diese Weise entwickelt jeder Heranwachsende einen Wertekatalog – und eine eigene Auffassung davon, was gut und böse ist. Gebannt blickt der zwölf Monate alte Junge auf das Puppenspiel, das ihm Entwicklungspsychologen von der Universität Yale vorführen. Die Handlung ist altersgemäß simpel, nur drei Charaktere treten auf. Der Kleine verfolgt aufmerksam, wie die erste Puppe einen Ball, zur zweiten spielt. Die rollt ihn wieder zurück. Dann spielt die erste Puppe den Ball zur dritten. Die jedoch rennt mit dem Spielzeug einfach davon. Anschließend setzen die Forscher des „Mind and Development Lab“ die Puppen neben den Jungen und legen zu jeder Spielfigur etwas Naschzeug. Als sie ihn auffordern, einer der Puppen eine Süßigkeit wegzunehmen, greift er zielstrebig nach dem Haufen der dritten. Dann beugt er sich vor und haut ihr auf den Kopf. Der Junge kann noch nicht sprechen, doch seine Taten zeigen, dass er bereits eine klare Meinung dazu hat, was auf der Bühne geschehen ist - und dass die dritte Puppe unfair gehandelt hat. Der Aufbau dieses Experiments mag trivial erscheinen, doch die Forscher sind nichts Geringerem auf der Spur als dem Ursprung dessen, was menschliche Gesellschaften zusammenhält: Sie wollen verstehen, wie der Mensch zur Moral kommt. Und die Ergebnisse, die sie aus Dutzenden von Experimenten und Versuchsreihen gewonnen haben, sind eine Sensation. Denn sie weichen ein jahrzehntealtes Dogma der Moralpsychologie auf, das Pioniere wie etwa der Psychoanalytiker Sigmund Freud verbreitet haben: Babys seien vollkommen amoralische Wesen. Der Mensch werde ohne jedes Gefühl dafür geboren, was gut und was böse sei, welche Handlung richtig oder falsch. Säuglinge seien Egomane, die es nicht interessieren, was um sie herum geschieht – solange es ihnen selbst gut gehe. Einzig und allein durch Erziehung würden Heranwachsende lernen, Gefühle wie Scham zu empfinden, Begriffe wie Fairness zu verstehen, Rücksicht auf andere zu nehmen. Diese Lehrmeinung beherrschte die Entwicklungspsychologie auch deshalb so lange, weil sie zunächst durchaus einleuchtend klingt: Schließlich ist Moral ein Konstrukt, das offenbar mit höheren kognitiven Prozessen zusammenhängt. Zum Beispiel mit der Einsicht, dass es für Menschen das Beste ist, wenn sie einander mitfühlend und gerecht behandeln. Und dass egoistisches und selbstgerechtes Verhalten moralisch verwerflich ist. Zudem handelt es sich bei Moral ja um einen umfangreichen Katalog gesellschaftlich geformter Werte, die von Kultur zu Kultur variieren können. Studien allerdings zeigen, dass solche Wertekataloge bei allen Unterschieden gewisse Parallelen aufweisen. So finden es

Menschen in allen Kulturen verwerflich, wenn ein Mitbürger betrogen oder bestohlen wird – gleichgültig, wo auf der Welt sie leben und welche Sitten dort herrschen. Heute wissen Entwicklungspsychologen, dass der Prozess, in dem sich unser moralischer Kompass kalibriert, unser Gespür für Gut und Böse, überraschend genormt abläuft. Forscher haben herausgefunden, dass sich das Moralempfinden bei fast allen Menschen entlang vorhersagbarer Stationen entwickelt und dass ein Kind keineswegs allein durch die Erziehung der Eltern erkennt, welches Wertesystem Menschen verbindet. Wir durchlaufen also alle eine Art moralische Karriere: Nur: Nicht jeder kommt dabei gleich weit.

Quelle: Auszug aus GEOkompakt Nr. 25, 11/2010. Warum wir Gut + Böse sind. Hamburg.

Gruppenarbeit:

- In Kleingruppen können die SchülerInnen Wertekataloge aufstellen. Nach einer kurzen Präsentation und Diskussion, könnten Sie gemeinsam mit Ihren SchülerInnen versuchen einen Wertekatalog für die ganze Klasse zu entwerfen.

5. VOR- UND NACHBEREITUNG

Im folgenden Abschnitt finden Sie Fragen und Übungen zur Vor- und Nachbereitung des Theaterstückes DER GUTE MENSCH VON SEZUAN. Es geht nicht darum, den SchülerInnen das Theaterstück vorher schon zu „erklären“ oder später etwas „abzufragen“. Die Theaterrezeption ist genau wie die Produktion von Theaterstücken ein kreativer Prozess. Jede/r ZuschauerIn nimmt Theater anders wahr, es gibt dabei kein Richtig und kein Falsch.

VOR DEM THEATERBESUCH

Etwas ist anders

Diese Übung kann helfen die Wahrnehmung und Konzentration zu schärfen und sich der Rolle des/der Zuschauenden zu nähern.

Gruppe sitzt als ZuschauerInnen vor einem markierten Bühnenraum. Vier SpielerInnen kommen auf die Bühne und drei von ihnen stellen, setzen oder legen sich in einer selbst gewählten Position als Standbild auf die Bühne (d.h. sie bewegen sich nicht). Die ZuschauerInnen schließen die Augen. Der/die vierte SpielerIn verändert drei kleine Details an dem Standbild. Die ZuschauerInnen öffnen die Augen und raten, was verändert wurde.

Theaterdetektive

Die SchülerInnen sind Theaterdetektive und sollen bei dem bevorstehenden Theaterbesuch eine ganz bestimmte Sache ganz genau unter die Lupe nehmen. Teilen Sie die SchülerInnen in Gruppen auf. Jede Detektiv-Gruppe bekommt einen Auftrag, auf was sie besonders achten soll:

- Auf die Herzklopfmomente
- Auf die Gänsehautmomente
- Auf die leisen Moment

- Auf die lauten Momente
- Auf die traurigen Momente
- Auf die lustigen Momente

Nach dem Theaterbesuch präsentiert jede/r den anderen als Experte oder Expertin, was er oder sie beobachtet hat. Alle waren in der gleichen Vorstellung und haben doch etwas anderes gesehen.

Variante: Statt auf die „Gefühlsmomente“ kann man auch auf die verschiedenen Mittel der Inszenierung achten: Licht, Bühne, Kostüme, Musik ...

Es kann spannend sein, beide Varianten miteinander zu kombinieren: Wie war z.B. bei dem „Gänsehautmoment“ die Musik oder das Licht?

Sie können die folgenden Übungen selbstverständlich auch nach dem Theaterbesuch durchführen, aber vielleicht ist die Fantasie der SchülerInnen vor dem Besuch noch weniger beeinflusst.

Statusspiel – Hoch/Tief

Bei DER GUTE MENSCH VON SEZUAN kann man die Figuren in die *Gruppe der Besitzenden* und die *Gruppe der Besitzlosen* einteilen (siehe auch Abschnitt über Personenkonstellationen S. 6).

Die Besitzenden stehen über den Besitzlosen und haben daher einen höheren Status. Diese und die nächste Übung helfen dabei sich in die beiden Gruppen einzufühlen.

Hoch-Status spielen: respektiert, selbstsicher, dominant

Tief-Status spielen: ergeben, unsicher, unterwürfig

Zwei SpielerInnen gehen auf die Bühne und bekommen von den ZuschauerInnen zwei komplementäre Rollen zugeschrieben z.B. Herr und Knecht oder Arzt und Krankenschwester. Nun beginnen sie eine freie Improvisation, wobei die eine Person den Hoch-Status einnimmt und die andere den Tief-Status. Im Laufe der Szene wechseln beide fließend ihren Status aus.

Tipp:

Das Schwierige hier, den Rollenwechsel langsam und fließend zu gestalten. Der Statusunterschied sollte am Anfang und Ende extrem sein, aber glaubwürdig bleiben.

Variation:

Hoch-Tief kann man auch prima üben, indem sich zwei Reihen von SpielerInnen gegenüberstellen, die einen vertreten den Hoch-Status, die anderen den Tief-Status. Paarweise gehen sie aufeinander zu, in der Mitte gibt es eine kurze Szene und dann gehen sie weiter auf die andere Seite und in die andere Rolle.

Statusspiel - Kämpfe um deine Nummer

Die SchülerInnen gehen frei im Raum herum. Alle wählen für sich eine Nummer zwischen 1 und 3, ohne irgendjemandem die Wahl mitzuteilen.

SchülerInnen mit der Nummer 1 spielen einen hohen Status, SchülerInnen mit der 2 spielen etwas tiefer als SchülerInnen mit einer 1 und SchülerInnen mit der Nummer 3 spielen Tiefstatus.

Spielregeln:

- Einer müssen versuchen, jedermann zu dominieren, doch vorzugsweise dominieren sie einen Zweier.
- Zweier brauchen Dreier, um sie zu beherrschen, und Einser, um zu ihnen aufzublicken.
- Dreier blicken zu allen auf, aber sehnen sich nach einem Zweier, um einen Bezug zu haben.

Episches Theater – Die Straßenszene

Suchen Sie sich mit Ihrer Klasse einen Spielort aus (z.B. auf der Straße, in einem Café, am Bahnhof). Wählen Sie eine Situation, in der ein/e PassantIn eine Zeugenaussage machen soll (z.B. Verkehrsunfall, Raubüberfall etc.). Der/die ErzählerIn spricht in der dritten Person über den Vorfall, vor anderen PassantInnen, die keine AugenzeugInnen sind. Der/die SpielerIn soll den Umstehenden das Geschehene nacheinander auf zwei verschiedene Arten vermitteln.

Zunächst wird die Situation nüchtern und distanziert demonstriert, anschließend soll sich der/die AugenzeugIn in die am Vorfall beteiligten Personen hineinversetzen und die Situation möglichst lebendig, ggf auch mittels Einsatz von Requisiten und Kostümteilen (mit dem, was im Klassenzimmer zu finden ist), beschreiben. Die übrigen SchülerInnen sollen nun beide Arten der Demonstration vergleichen und beschreiben wie die verschiedenen Darstellungsversionen auf sie als ZuschauerInnen gewirkt haben.

Figuren entwickeln mittels Übertreibung

Diese Übung ermöglicht den SchülerInnen den Prozess einer Figurenentwicklung mittels Verfremdung. Übertreibung und Karikatur nachzuvollziehen und sich darin auszuprobieren. Sie können erleben, wie eine Figur nach und nach zum Leben erweckt wird, in dem man mittels Assoziationen zu ihrer Körperhaltung, ihrer besonderen Sprechweise und Stimme, bestimmte Charaktereigenschaften und eine eigene Geschichte (er)findet. Es soll auch hier vor allem der Spaßfaktor des Experimentierens in den Vordergrund gerückt und darauf hingewiesen werden, dass jede/r eine Verantwortung dafür trägt, seine MitspielerIn nicht absichtlich bloß zu stellen.

Die SchülerInnen bilden Paare. A beginnt frei durch den Raum zu laufen, in der für ihn typischen Gangart. B läuft hinter oder neben ihm und schaut ihm zu. Dann beginnt er Anweisungen zu geben, bestimmte Bewegungselemente zu übertreiben. Im Zentrum stehen typische Bewegungsmuster von A (z.B. ein besonderes Kopf nicken, ein leichtes Hinken, sehr enge oder sehr lange Schritte, eine schiefe Haltung der Schultern, besonders steife Knie etc.). B modelliert A solange, bis er glaubt eine fertige Bewegungskarikatur von B geschaffen zu haben. A achtete währenddessen darauf, wie er sich in seinem neu geformten Körper fühlt. Dann beginnt B A Fragen zu stellen, die A beim Laufen möglichst aus dem Bauch heraus beantwortet. Dabei sollten auch Stimmlage und Sprechtempo der neuen Körperhaltung entsprechen. Nach und nach entsteht so eine neue Figur mit einer eigenen Körperhaltung, eigenen Charakterzügen und einer eigenen Geschichte.

Beispiel:

A bewegt sich sehr zackig, läuft kurze abgehackte Schritte mit steifen Knien und steifem Oberkörper, die Arme sind angewinkelt und geben der Laufbewegung nur sehr hölzern nach. Er spricht sehr nüchtern und abgehackt, im zackigen Tempo.

B: Wie heißt du?

A: Klaus.

B Welchen Beruf hast du?

A: Soldat.

B: In welcher Einheit?

A: Luftwaffe.

B Hast du Kinder?

A: Nein.

B: Bist du verheiratet?

A: Nein.

B: Warum?

A: Mich will keine Frau.

B: Warum nicht?

A: Sie glauben ich hätte ein Herz aus Stein.

B: Macht dich das traurig?

A: Ja, sehr.

...

Als nächstes kommen alle Paare in der Gruppe zusammen. Die SpielerInnen stellen ihre entwickelten Figuren vor, indem sie in der ihr typischen Körperhaltungen auf und ab laufen und über sich erzählen.

Bsp.: „Mein Name ist Klaus, ich bin Soldat. Ich bin sehr einsam und das macht mich sehr traurig. Ich habe Schwierigkeiten eine Frau zu finden, sie glauben alle ich wäre kaltherzig.“

Wenn alle A-SpielerInnen ihre Figur vorgestellt haben, können die Paare die Rollen tauschen, d.h. A modelliert B.

Erweiterungsmöglichkeiten:

Im nächsten Schritt könnten sich die Figuren bei einem Raumlauf begegnen. Diese Begegnungen können auch unter einem vorgegebenen Thema stattfinden. Im Anschluss können Szenen in Kleingruppen improvisiert werden. Aus den entstandenen Charakteren könnte man theoretisch ein Stück entwickeln.

Teilen Sie die Klasse in Kleingruppen.

Die SchülerInnen bekommen nun die Aufgabe, in die Rolle der SchauspielerInnen / der Regie zu schlüpfen und anhand des Epilogtextes (Kopiervorlag siehe S. 33)) eine kleine Theaterszene zu inszenieren,

Der Text kann chorisch gesprochen oder auf einzelne SpielerInnen aufgeteilt werden.

Welche Aktionen lassen sich mit ihm verbinden?

Wie wird der Text auf die SpielerInnen aufgeteilt, bzw. was wird chorisch gesprochen?

Mit welcher Stimme und Körperlichkeit, in welchem Sprechtempo sollen die DarstellerInnen den Text präsentieren?

Am Ende werden alle Szenen nacheinander gezeigt. Tauschen Sie sich anschließend über die Wirkung der einzelnen Szenen aus.

Epilog DER GUTE MENSCH VON SEZUAN

„Verehrtes Publikum, jetzt kein Verdruss:

Wir wissen wohl, das ist kein rechter Schluss.

Vorschwebte uns: die goldene Legende.

Unter der Hand nahm sie ein bitteres Ende.

Wir stehen selbst enttäuscht und sehn betroffen

Den Vorhang zu und alle Fragen offen.

Dabei sind wir doch auf Sie angewiesen

Dass Sie bei uns zu Haus sind und genießen.

Wir können es uns leider nicht verhehlen:

Wir sind bankrott, wenn Sie uns nicht empfehlen!

Vielleicht fiel uns aus lauter Furcht nichts ein.

Das kam schon vor.

Was könnt die Lösung sein?

Wir konnten keine finden, nicht einmal für Geld.

Soll es ein anderer Mensch sein? Oder eine andre Welt?

Vielleicht nur andere Götter? Oder keine?

Wir sind zerschmettert und nicht nur zum Scheine!

Der einzige Ausweg wär aus diesem Ungemach:

Sie selber dächten auf der Stelle nach

Auf welche Weis dem guten Menschen man

Zu einem guten Ende helfen kann.

Verehrtes Publikum, los, such dir selbst den Schluss!

Es muss ein guter da sein, muss, muss, muss!“

NACH DEM THEATERBESUCH

Momentaufnahmen

Die Gruppe sitzt mit geschlossenen Augen im Kreis oder liegt im Raum. Sie können die Kinder durch gezielte offene Fragen und das Erwähnen von Details zu einem genauen Erinnern des Theaterstücks anregen: Was war am Anfang auf der Bühne? Welches Bild hast du noch im Kopf? Wie endete die Vorstellung? Was war lustig, traurig, seltsam, schön? Welche Geräusche gab es? (siehe auch oben Übung „Theaterdetektive“)

Nach einer Weile werden die individuellen Momentaufnahmen und Erinnerungsfetzen kurz beschrieben. Es geht nicht um das Nacherzählen des Stückes, sondern um einzelne Momente und Details. Diese Übung ruft die Erinnerung an das Theaterstück wach und bereitet das praktische Nachspielen von Szenen vor.

Gute Fragen!

Die Fragen sind als Anregung gedacht. Geben Sie die Fragen Ihren SchülerInnen in der Gruppe zurück und lassen Sie verschiedenen Interpretationen, Spekulationen und Fantasien zu. Durch die vielfältigen Gedanken und Überlegungen der Jugendlichen wird es möglich, eine eigene Haltung zu dem Gesehenen zu entwickeln.

Was ist in dem Theaterstück alles passiert?

Hast Du Fragen zur Geschichte?

Habt ihr etwas nicht verstanden?

Welches war der spannendste Moment?

Womit fing es an und wie setzte sich die Geschichte fort?

Gibt es eine Szene die Dir besonders in Erinnerung geblieben ist? Was ist da genau passiert?

Gibt es eine Szene, die Dir nicht gefallen hat? Woran könnte das liegen?

Welche Szenen gibt es in dem Stück noch?

Wie endete das Theaterstück?

Hättest Du Dir ein anderes Ende gewünscht?

Wie viele Schauspieler und Schauspielerinnen waren auf der Bühne?

Wie sind die Namen der Figuren, kannst Du Dich daran erinnern?

Welche Figur würdest Du am liebsten selbst spielen? Warum?

Wie haben sich die Figuren gefühlt?

Wie sind die Verhältnisse der Figuren untereinander?

An welchen Orten spielt das Theaterstück?

Konnte man die Orte im Bühnenbild erkennen?

Was gab es bei dem Bühnenbild Besonderes zu entdecken?

Ist Dir das Licht aufgefallen?

Wie sahen die Kostüme aus?

Kannst Du das Kostüm Deiner Lieblingsfigur beschreiben?

Haben die Figuren Requisiten (= bewegliche Gegenstände auf der Bühne) benutzt?

Was hat Dich beim Spiel der SchauspielerInnen besonders beeindruckt?

Was war schön? Was war traurig? Was war lustig?

Bewegtes Feedback

(als Abschluss der Übungseinheit oder als Feedbackmodell nach dem Stückbesuch geeignet)

Die Gruppe bildet einen Kreis. Wer mag, geht in die Mitte und sagt einen Satz darüber, wie ihm die Übungseinheit / der Stückbesuch etc. gefallen hat, und was er sonst noch zum Thema sagen möchte. Wer dem Gesagten ganz zustimmen kann, stellt sich ganz dicht zu der ersten Person in die Kreismitte. Wer nur halb zustimmen kann, bleibt auf halbem Wege zur Kreismitte stehen, wer anderer Meinung ist, bewegt sich gar nicht in Richtung Mitte.