

Wen glaubst du zu kennen?

Warum stehst du  
morgens auf?

Wer sind die 99%?

Wo wärst du gern,  
wenn nicht hier?

Wo bist du verwundbar?

Wozu ist Freude gut?

Willst du so weitermachen?



# Die Bürgerbühne

Das Dresdner Modell

Herausgegeben von Hajo Kurzenberger  
und Miriam Tscholl



Alexander Verlag Berlin

Dieses Buch wurde von Sinje Kuhn und Christin Heinrichs-Lauer umsichtig lektoriert. Sybille Enders und Henrike Feist haben viele Manuskripte getippt und korrigiert. Die Herausgeber danken ihnen für ihre gründliche und engagierte Mitarbeit.

Dank gilt außerdem den Autoren und Autorinnen für ihre Beiträge und dem Staatsschauspiel Dresden für seine Unterstützung.



Die Aufführungsrechte für das Stück *Die Zärtlichkeit der Russen* von Dagrun Hintze vertritt der Verlag Jussenhoven & Fischer, Köln.

Originalausgabe

© by Alexander Verlag Berlin 2014

Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, D-14050 Berlin

[www.alexander-verlag.com](http://www.alexander-verlag.com) | [info@alexander-verlag.com](mailto:info@alexander-verlag.com)

Redaktion/Lektorat Verlag: Christin Heinrichs-Lauer

Satz und Layout: Antje Wewerka

Umschlag: Antje Wewerka unter Verwendung einer Abbildung aus

*FKK. Eine Frauenkörperkomödie*. Foto © David Baltzer

Alle Rechte vorbehalten.

Druck und Bindung: Interpress, Budapest

ISBN 978-3-89581-332-0

Printed in Hungary (April) 2014

# Inhalt

- 7     **Vorwort**
- Miriam Tscholl
- 11    **Die Bürgerbühne**  
Beschreibung eines Modells
- Hajo Kurzenberger
- 23    **Die Bürgerbühne**  
Zur Geschichte und Entwicklung einer partizipatorischen  
Theaterform
- Martin Heckmanns und David Benjamin Brückel
- 39    **Hin- und Rückspiel**  
Über Autoren und Schauspieler im biographisch-  
dokumentarischen Theater
- Dagrun Hintze und Beret Evensen
- 49    **Leben erzählen**  
Über die Entstehung und Inszenierung von  
*Die Zärtlichkeit der Russen*
- Lissa Lehmenkühler
- 59    **»Wenn die Weißkopfseeadler heiraten«**  
Zum Prozess der Stückentwicklung von *Ja, ich will! – Ein Spiel  
mit Verheirateten und solchen, die es mal waren*
- Hajo Kurzenberger
- 71    **Goethe hilft!**  
Zur Text- und Stückentwicklung von *»Ich armer Tor« nach  
Goethes »Faust« mit Dresdner Männern in der Midlife-Crisis*

- Barbara Behrendt und Miriam Tscholl
- 85 **Wenn die Bürgerbühne aufs Land fährt –  
Wunsch und Wirklichkeit**  
- Diagnose: Medientrauma (Barbara Behrendt)  
- Die Bürgerbühne Dresden stößt an Grenzen (Miriam Tscholl)
- Melanie Hinz
- 99 **Situative Regie**  
Am Beispiel von *FKK. Eine Frauenkörperkomödie* und  
*Cash. Das Geldstück*
- Miriam Tscholl
- 113 **Spielen und Küssen erlaubt**  
Inszenierungsstrategien zwischen Authentizität und Spiel am  
Beispiel der Inszenierung *Diesen Kuss der ganzen Welt*
- Hajo Kurzenberger
- 129 **Mehr Kunst und mehr Pädagogik!**
- Ulrich Khuon und Wilfried Schulz  
(im Gespräch mit Hajo Kurzenberger und Miriam Tscholl)
- 141 **»Da ist zunächst einmal eine neue Energie«**
- Viola Hasselberg
- 159 **Das Gegenmodell zur Dresdner Bürgerbühne: Theater als  
künstlerische Forschung am Theater Freiburg (2006–2013)**
- Achim Müller
- 171 **Die Bürgerbühne als Beziehungstifter**
- Karl-Siegbert Rehberg
- 187 **Darstellendes Verhalten als Selbst- und Zeiterfahrung**
- Anhang**
- 205 Dokumentation der Inszenierungen der Bürgerbühne Dresden
- 218 Autoren
- 221 Fotografen

# Vorwort

Mit Beginn der ersten Spielzeit der Intendanz von Wilfried Schulz im Jahre 2009 wurde am Staatsschauspiel Dresden die Bürgerbühne eingerichtet. Schnell war sie ein neues Markenzeichen des Dresdner Theaters. Die Vielfalt ihrer Produktionen, die Attraktivität ihrer Angebote, vor allem aber die große Teilnehmer- und Publikumsresonanz in der Stadt machten sie zu einem Erfolgsmodell, das in der deutschen und europäischen Theaterlandschaft Nachahmer fand.

Die Dresdner Tagung »Was kann eine gute stehende Bürgerbühne eigentlich wirken?« im Januar 2013 versuchte eine erste Bestandsaufnahme: Szenische Ergebnisse, bestehende Bürgerbühnenkonzepte, organisatorische Probleme standen hier zur Debatte, aber auch über die Zukunft und Entwicklung der Bürgerbühnen wurde nachgedacht (die beiden ersten Beiträge dieses Buches waren dort Impulsreferate: *Die Bürgerbühne. Beschreibung eines Modells* und *Die Bürgerbühne. Zur Geschichte und Entwicklung einer partizipatorischen Theaterform*). Das »1. Bürgerbühnenfestival. Ein deutsch-europäisches Theatertreffen« im Mai 2014 in Dresden – maßgeblich gefördert von der Bundeskulturstiftung – ist ein weiteres Indiz dafür, welche Dynamik die Bürgerbühnenbewegung inzwischen erreicht hat.

Umso mehr gilt es sich Gedanken zu machen, was in Bewegung geraten ist und wohin der Weg der Bürgerbühnen gehen könnte. Signalisiert die rasante Entwicklung ein neues Theaterbedürfnis, die Sehnsucht nach anderen Theaterformen? Oder ist die Bürgerbühne vor allem eine erfolgreiche PR-Strategie, ihre schnelle Vervielfachung eine Theatermode? Dieses Buch versucht darauf Antworten zu geben – in der Hoffnung vor allem zur Nachhaltigkeit und positiven Entwicklung der Bürgerbühne beizutragen.

Für eine erste Standortbestimmung wird die Struktur der Dresdner Bürgerbühne vorgestellt. Kaum weniger wichtig für ihre genaue Einschätzung ist, auf welche Traditionen sie zurückgreifen kann und woher sie ihre aktuellen Impulse empfängt – Stichwort Partizipation. Vieles, wenn nicht gar alles, hängt von der Besonderheit und Qualität der Bürgerbühnenproduktionen ab. Deshalb bilden verschiedene Typen von Stückentwicklungen, die durchaus modellhaft gemeint sind und die Le-

ser und Theatermacher anregen wollen, einen wichtigen Schwerpunkt. Ebenso wie die Überlegung von Regisseurinnen und Dramaturgen, was denn spezifisch und beachtenswert sei bei der Probenarbeit mit den bürgerlichen »Experten des Alltags«.

Übereinstimmung besteht offenbar darin, dass ein naiver Authentizitätsbegriff, der behauptet, mit den Laiendarstellern käme Wirklichkeit pur und direkt auf die Bühne, szenisch hinterfragt und reflektiert wird: durch ungewöhnliche Arbeits- und Darstellungskonstellationen, etwa wenn Laien- und Profidarsteller, szenische Schreiber und biographische Erzähler im Doppelpack eine Figur herstellen oder ihre möglichen Variationen erzählen (*Hin- und Rückspiel*). Oder durch komplexe Konstruktionen des Erinnerns, die auf Fremdinterviews und eigenen Erzählungen der Darsteller beruhen (*Leben erzählen*). Oder durch die metaphorische Verschiebung der Realität in ein Vogelbiotop, die zungenlösend und spielerisch zugleich ist (*»Wenn die Weißkopfsseeadler heiraten«*). Oder durch die biographische Neufigurierung eines alten Klassikers, der sich dabei als erstaunlich aktuell entpuppt (*Goethe hilft!*).

Wie stark die räumlichen, mentalen und personellen Ausgangsbedingungen – kreativ und/oder verhindernd – mitspielen und mitgestalten, wird verschärft dort sichtbar, wo man eher misstrauisch gegenüber Theateraktivitäten ist, die ›von außerhalb‹ kommen (*Wenn die Bürgerbühne aufs Land fährt*). Aber auch da, wo Regie weniger direktive Anweisung, eher eine Entdeckungsfahrt ist, man als Theatermacherin den Mut haben muss, sich ›seinen‹ Laiendarstellern einfühlend auszuliefern, um sie inszenatorisch neu zu entdecken (*Situative Regie und Spielen und Küssen erlaubt*). Die Frage, wie viel Kunst und wie viel Pädagogik dafür vonnöten ist, sollte im Bürgerbühnendiskurs kein Tabu sein. Bürgerbühnen wollen auch zur Selbsttätigkeit und Selbstaufklärung der Spieler anstiften (*Mehr Kunst und mehr Pädagogik!*). Möglicherweise gelingt dies gerade dort, wo es ganz spielerisch und ganz anarchisch zugeht.

Wie sich all das mit dem ›normalen‹ Theater verträgt, mit dem Theater der Schauspielkunst in einem Kleinen und Großen Haus, ist nicht nur ein organisatorisches Problem, sondern bedarf grundsätzlicher Überlegungen. Der Dresdner Intendant und sein Kollege vom Deutschen Theater Berlin erleben die Bürgerbühne als wichtigen ›Realitäts-Input‹ für ihr Theater und deshalb als »essentiell« (*»Da ist zunächst einmal eine neue Energie«*). Die Schauspielregisseurin vom Stadttheater Freiburg geht noch einen Schritt weiter: Sie macht die Bürgerbühne zu einem neuen Volks-



theater, das tief und verändernd in die Struktur des ganzen Theaters eingreift (*Das Gegenmodell zur Dresdner Bürgerbühne*).

Wie sich die Bürgerbühne von innen und von außen anfühlt, wie sie in größere gesellschaftliche Kontexte einzuordnen ist, wird im Beitrag zur Teilnehmer- und Publikumsforschung sichtbar beziehungsweise im Blick des Soziologen auf die neue Theaterform (*Die Bürgerbühne als Beziehungstifter und Darstellendes Verhalten als Selbst- und Zeiterfahrung*).

So bleibt zum offenen Schluss die Ermunterung, die am Anfang der Bürgerbühne ausgegeben wurde: »Führt Euch auf!«. Dieses Motto gilt nach wie vor für die Bürgerbühnendarsteller wie für die professionellen Macherinnen. Hinzuzufügen ist die Anregung: Schaut liebevoll, aufmerksam und genau hin, was ihr macht und wozu ihr die Bürgerbühne braucht!

Hajo Kurzenberger und Miriam Tscholl

Staatsschauspiel Dresden  
**Die Bürgerbühne**

VERSCHWENDE

D E I N E

FREIZEIT!

## Die Bürgerbühne

### Beschreibung eines Modells

#### Struktur und Inhalte der Bürgerbühne

Die Bürgerbühne Dresden ist seit der Spielzeit 2009/10 eine Sparte des Staatsschauspiels Dresden, in der Bürger aus Dresden und der Region auf der Bühne stehen. Dies geschieht generationsübergreifend und in zahlreichen und sehr unterschiedlichen Projekten.

Die Bürgerbühne hat ein eigenes Team, bestehend aus einer leitenden Regisseurin, einem Dramaturgen und Produktionsleiter sowie zwei Theaterpädagogen. Außerdem stehen eigene Prohebühnen zur Verfügung.

Pro Spielzeit werden fünf Inszenierungen erarbeitet, die fest im regulären Repertoire-Spielplan verankert sind. Für diese stellt das Theater seine Ressourcen zur Verfügung: eine enge Anbindung an die Dramaturgie, eine hervorragende Öffentlichkeitsarbeit, gute Technik, die Werkstätten, Requisite, Maske, reguläre Endprobenzeiten auf der Bühne und vieles mehr. Damit gar nicht erst in jeder Situation und mit jeder Abteilung Grundsatzdiskussionen entstehen, ist die Regel, die der Intendant Wilfried Schulz ausgibt, sehr einfach und besteht aus fünf Worten: »Wie jede andere Inszenierung auch.«

Für jede Inszenierung werden mit viel Sorgfalt ein Thema, eine Zielgruppe von Bürgern und eine Regie gesucht, zudem Bühnen- und Kostümbildner und – je nach Konzeption – zusätzlich Autoren, Musiker, Videokünstler oder Choreographen – wie für jede andere Inszenierung auch.

Ziel dabei ist, sowohl inhaltlich als auch ästhetisch vielfältig zu experimentieren und möglichst viele unterschiedliche Dresdner Zielgruppen



Kleines Haus



Moderatoren  
*Bürgerdinner*

einzu beziehen. Dies ist ein spannendes Vorhaben. Und hier ist noch viel Spielraum zum Experimentieren, steht doch die professionelle Arbeit mit Laiendarstellern an einem Stadttheater noch relativ am Anfang ihrer Entwicklung.

Die Textgrundlage der Inszenierung kann eine fertige Stückvorlage, Interviewmaterial oder beides in einer inhaltlichen Beziehung zueinander bilden. Regisseure suchen nach Spielweisen und Methoden, die sich nicht einfach aus dem Profitheater übertragen lassen, Autoren experimentieren mit der Bearbeitung von Interviewmaterial, und für Dramaturgen stellen sich neue Herausforderungen in Bezug auf Stückentwicklungen. Oft spielt Text eine große Rolle, aber auch im Bereich Musiktheater und Performance wurden erste Versuche gestartet.

Bei der Erarbeitung des Spielplans lautet die entscheidende Fragestellung: Warum soll dieser Stoff mit Laien auf die Bühne gebracht werden? Welche Eigenschaften und Geschichten können Dresdner Bürger mit-



bringen, von denen das Theater profitiert? Welche Fähigkeiten stehen nicht vorrangig im Konkurrenzverhältnis mit den professionellen Schauspielern des Theaterensembles?

*Bürgerdinner*

Zahlenmäßig mehr Bürger als jene, welche in Inszenierungen der Bürgerbühne mitwirken, tummeln sich in den zahlreichen *Spielclubs*. Auch hier sind alle Altersstufen eingeladen. Die Clubs finden wöchentlich statt, und am Ende der Spielzeit stehen eine Werkstattpräsentation sowie ein Festivalwochenende. Theaterpädagogen, Schauspieler und Regieassistenten bestreiten mittlerweile elf Spielclubs pro Spielzeit: etwa den *Club der anders begabten Bürger* (Dresdner mit geistiger Behinderung), den *Club der wohnenden Bürger* (gespielt wird zu Hause), den *Club der dramatischen Bürger* oder den *Club der wütenden Bürger*. Den Themen und Formaten sind keine Grenzen gesetzt. Die Clubs haben mittlerweile eine sehr lebendige Kultur entwickelt, die Aufführungen und ein jährliches Festival erfreuen sich großer Beliebtheit.



»Schön ist anders«,  
Club der anders  
begabten Bürger

Das *Bürgerdinner* existiert nun in der vierten Spielzeit: An die moderierte Dinnertafel werden zwei divergierende Dresdner Gruppen geladen, von denen wir glauben, dass sie einmal miteinander essen sollten – Punks und Banker, Hebammen und Bestatter, laute und leise Dresdner, Vertreter aus Kirche und Erotik oder Laien und Profis. Denn Essen macht Spaß und zwingt zu ungezwungenen Gesprächen. Das Publikum darf »mitessen«.

Insgesamt standen in den vergangenen vier Jahren über 1500 Dresdner auf der Bühne, in der Spielzeit 2012/13 wurden 142 Aufführungen der insgesamt 860 Vorstellungen des gesamten Staatsschauspiels von der Bürgerbühne gegeben. Von den 247.000 Zuschauern entfielen dabei 17.500 Zuschauer auf Vorstellungen der Bürgerbühne.

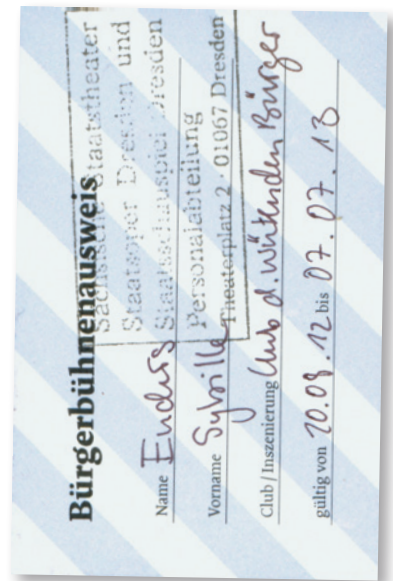
## Die Darsteller der Bürgerbühne

Die Bürgerbühne versucht sowohl allgemein als auch gezielt Bürger der Stadt Dresden und der Region anzusprechen. »Wir suchen Dresdner jeden Alters«, »Die Teilnahme ist grundsätzlich freiwillig und möglich« und »Es sind keine Vorkenntnisse erforderlich« sind oft verwendete Formulierungen der Bürgerbühnen-Broschüre. Einzelne Projekte richten sich an alle Dresdner zwischen neun und 99 Jahren, andere gezielt an spezielle soziale Gruppen wie zum Beispiel »Männer zwischen 40 und 60 in der Midlife-Crisis«, »Dresdner Punks«, »Verheiratete, und solche, die es mal waren« oder »Dresdner, die Erfahrungen mit Stasi-Akten haben«.

Die Möglichkeit, ein sehr spezifisches Ensemble zusammenzustellen, birgt für die Inszenierungen ein großes ästhetisches und inhaltliches Potential. Die Begründung, dass das Ensemble nach einer möglichst spannungsreichen und interessanten Spielerkonstellation ausgewählt wird (zum Beispiel sollten in einem interkulturellen Projekt möglichst verschiedene Länder vertreten sein), nimmt den Leistungsdruck aus dem Auswahlworkshop und mildert die Enttäuschung bei einer Absage.

Die Parallelität von Spielclubs und Inszenierungen bietet die Möglichkeit, dass jeder, der an einem Theaterprojekt interessiert ist, auch daran teilnehmen kann: Während es für die Inszenierungen ein Auswahlverfahren gibt (an welchem 50 bis 300 Dresdner teilnehmen), ist dies bei den Clubs nicht der Fall. Viele, die nicht unter den fünf bis 25 Auserwählten für eine Inszenierung sind, nehmen gerne das Angebot zur Teilnahme an einem Spielclub an. Anderen sind die Proben eines Inszenierungsprojekts zu umfangreich, so dass sie von vornherein die wenig aufwendigere Variante der Clubarbeit wählen. Dieses duale Angebot ist meines Erachtens sinnvoll, da eine Ablehnung infolge eines Auswahlverfahrens für manche auch eine Abwendung vom Theater zur Folge haben könnte.

In vielen Projekten entsteht ein Mischungsverhältnis zwischen Menschen unterschiedlichen Alters und unterschiedlicher ethnischer oder sozialer Herkunft. Durch die Ansprache in den Ausschreibungstexten versuchen wir häufig, eine Markierung und Zuschreibung zu einer bestimmten Gruppe zu vermeiden und bilden neue Gruppen, die sich einer gängigen Einordnung entziehen. So schreiben wir kein Projekt für



»Arbeitslose« aus, sondern für »Dresdner mit zu viel Freizeit, gegen den Stress des Nichtstuns«. Das führt dazu, dass Arbeitslose sich zwar angesprochen fühlen und erscheinen, aber nicht unter sich bleiben, sondern mit unterbeschäftigten Kindern, Rentnern, gelangweilten Lehrern und anderen eine ganz eigene »Randgruppe« bilden. Ebenso war ein interkulturelles Projekt nicht an Deutsche und Ausländer gerichtet, sondern an »Dresdner Bürger, die Freunde oder Verwandte in anderen Ländern haben«. Teilgenommen haben schließlich eine deutschstämmige Familie, die einige Jahre in Polen gelebt hat, eine Dresdnerin, deren Söhne im Ausland studieren, ein irakischer Kriegsflüchtling, eine chinesische Fachkraft, eine Schwäbin ... So ist der Blick des Betrachters, der mit seiner Zuordnung »innerhalb oder außerhalb einer Gesellschaft stehend« immer auch gesellschaftliche Ordnungen reproduziert, auf dem Prüfstand, und es beginnt ein vielfältiges Spiel mit Identitäten und Realitäten, welches sich nicht auf Milieu und Klasse reduzieren lässt. Dresdner Punks stellten im Projekt *Legal, illegal, scheißegal* bislang die homogenste Darstellergruppe dar, und der Blick des Betrachters definiert die Spieler möglicherweise als »Randgruppe«. Da dieses jedoch innerhalb der Bürgerbühne nur eines von vielen Projekten ist, sind der »Zoo-Charakter« und die Markierung als Randgruppe relativiert. Schließlich muss jeder einmal ran: der Punk, der Banker und alle andern.

Laut einer Umfrage waren fünfzig Prozent der Darsteller vor ihrer Teilnahme an einem Projekt in den letzten zehn Jahren nie im Theater. Die Umfrage ergab zudem, dass der hohe Anteil von theaterfernen Mitwirkenden, neben der Wirkung von Mundpropaganda, vor allem auf unsere Werbung in Bussen und Bahnen zurückzuführen ist. Ausschreibungen in Druckerzeugnissen des Theaters sind zwar erfolgreich und würden für die Anzahl derer, die für die Projekte gesucht werden, ausreichen, führen aber nicht zu einer Erweiterung des ohnehin schon theateraffinen Personenkreises.

### **Audience Development mit der Bürgerbühne**

Wer selbst Theater spielt, möchte auch Theater sehen. Wer selbst ein Instrument spielt, wird auch gerne in ein Konzert gehen. Die gerne verwendete Bezeichnung *Marketinginstrument* finde ich unzutreffend, denn Kultur ist zwar nicht frei von ökonomischen Marktstrukturen, wird aber



im besten Falle nicht zu diesem Zwecke praktiziert. Wahrscheinlich gäbe es die Bürgerbühne nicht, wenn Intendanten nicht auf Zuschauerjagd sein müssten. Wenn wir Theater als Instrument der Auseinandersetzung für diese Gesellschaft denken, ist es keineswegs ein Widerspruch, Theaterprojekte für Laien anzubieten, damit der Zuschauerraum voller wird, sondern es ist die Pflicht der Theaterschaffenden, möglichst viele Menschen für Theater zu interessieren. Zumal es die Steuern aller sind.

Laut Umfrage gehen die Darsteller der Bürgerbühne durchschnittlich mehr als sechs Mal so häufig ins Theater wie zuvor, im Durchschnitt insgesamt elfmal pro Spielzeit, und sie bringen durchschnittlich 25 Bekannte mit in ihre eigene Vorstellung. Nicht messbar sind die weitere Streuung durch die Stadt, das Gefühl von Zugehörigkeit zum eigenen Theater und der Wert, den Theater für die Darsteller bekommt.

Durch Zahlen wird auch die Theatereuphorie, die ich persönlich bei den Darstellern erlebe, nicht beschrieben. Eine Mutter erzählte mir kopfschüttelnd, dass ihr dreizehnjähriger Sohn mit seinen Kumpels jetzt ständig ins Theater rennt: »Da punkten die bei den Mädels!« Psychologen, die selbst gespielt haben, schicken ihre Klienten zum Spielen; Eltern trauen sich, weil die Kinder sie überreden, es auch zu probieren; Midlife-Geplagte erleben ihre zweite Pubertät. Eine ältere Dame versuchte mich im Auswahlworkshop mit folgenden Worten zu überzeugen: »Wenn ich nicht mitspielen darf, kann ich ja auch gleich sterben.« Das schönste Audience-Development-Erlebnis: Zwillinge wurden geboren. Die Eltern haben sich während der Proben zur Inszenierung *Ja, ich will!* kennengelernt.

Die Bürgerbühne ist langfristig und nachhaltig geplant, derzeit auf insgesamt neun Jahre innerhalb der Intendanz von Wilfried Schulz. Deutlich wird, dass die Zahl von Interessierten ständig zunimmt, da sich die positiven Erfahrungen durch das Publikum, die Familien und die Stadt kommunizieren. Die Zugehörigkeit zum Haus wächst mit den Jahren. Die ehemaligen Spieler werden zu Publikum, und auch neu gewonnenes Publikum (Nachbarn, Eltern, Bekannte, Arbeitskollegen) wird zu Spielern.

Doch die Partizipation zeigt auch Grenzen der Möglichkeiten. Die Nachfrage und das große Interesse der Dresdner Bürger am Spielen kann nicht gänzlich befriedigt werden.

Damit nicht in jeder Inszenierung dieselben Darsteller spielen und sich ein zweites geschlossenes Ensemble entwickelt, welches eine breitere Öffnung zur Stadt verhindert, müssen Regeln eingeführt und frühzeitig



Probensituation  
*Ich armer Tor*

kommuniziert werden: Jeder darf nur einmal in einer Inszenierung mitspielen. Diese Regel wird nicht dogmatisch angewendet, aber sie ist wichtig für das Bewusstsein der Beteiligten und auch für das der Regisseure, weil wiederkehrende Regisseure oft auch gerne auf liebgewonnene und bereits erfahrene Spieler zurückgreifen würden. Für viele der Spieler ist dies kein Problem. Sie kehren bereichert in ihren Alltag zurück und bleiben dem Theater zumeist als aktive Zuschauer, Premierenfeiernde, Eröffnungsfestbesucher oder Sommerfestfreunde verbunden. Für manche ist der Abschied von der Bühne allerdings ein Problem, besonders für ältere Menschen oder für Menschen, die sehr viel Zeit und wenige soziale Kontakte haben. Das Einzige, was wir in diesen Fällen tun können, ist, uns mit anderen Institutionen in der Stadt zu vernetzen und den Spielern weitere Möglichkeiten aufzuzeigen, also zu vermitteln, wo es in der Stadt weitere partizipative Angebote im Kulturbereich gibt.

In jeder neuen Produktion, so das Ziel der Bürgerbühne, stehen Theaterunerfahrene auf der Bühne. Sie proben zwei bis drei Monate und spielen die Vorstellungen mindestens ein weiteres Jahr. Über diesen langen Zeitraum stehen sie in einer engen und direkten Verbindung mit dem Haus.

Danach sind andere dran. Nur so kann das Theater möglichst vielen Menschen der Stadt eine Bühne bieten, neues Publikum anlocken und neue Themen auf der Bühne erschließen.

### **Arbeitsweisen der Bürgerbühne**

Damit Theater mit Laien künstlerisch eine ernstzunehmende Erweiterung innerhalb des Theaterdiskurses ist und somit nicht ausschließlich aufgrund von Partizipationsbewegungen subventioniert wird, sollten Laiendarsteller nicht einfach versuchen, Profischauspieler zu imitieren, denn da schneiden sie vergleichsweise schlecht ab. Sie müssen alternative Inhalte und Formen entwickeln. Hierfür gibt es kein fixes Drehbuch und keine Anleitung, wie es diese auch im Theater mit Profidarstellern nicht gibt. Dennoch möchte ich einige Beobachtungen aus meiner eigenen Praxis als Regisseurin beschreiben: Wenn sich professionelle Schauspieler nicht mit einem Stoff identifizieren, ist dies zwar bei weitem nicht von Vorteil, aber sie werden in der Lage sein, dies mit ihrer Professionalität weitestgehend auszugleichen, so dass es dem Theatergänger möglicherweise kaum auffällt. Bei einem Laien ist dies nicht möglich: Sein Körper, sein Blick und sein ungeschicktes Bemühen werden ihn sofort verraten. Diese Schwäche kann als Chance genutzt werden: Der Regisseur ist permanent gezwungen, das Gesagte und Gespielte in eine Verbindung zum Leben des Darstellers zu bringen. Er muss sich die Mühe machen, den Spieler und sein Leben zu verstehen und aus diesem Blickwinkel heraus gemeinsam mit ihm eine Rolle entwickeln. Und diese Mühe kann sich lohnen! Dasselbe Prinzip gilt zwar auch in der Arbeit mit Profis, aber nicht in dieser Radikalität. Ebenso wie man jedoch einem Laien ansieht, dass ein Stoff nichts mit ihm zu tun hat, sieht man in der Umkehrung oft auch sehr deutlich, wenn ein Bühnenmoment sehr wohl mit ihm zu tun hat. Auch dies kann er glücklicherweise oft schlecht verbergen. Und durch diese, dem Laien spezifische Durchlässigkeit entsteht im besten Fall eine direkte identifikatorische Berührung zwischen Darsteller und Zuschauer sowie zwischen Bühne und Leben.

Theater sucht seit jeher nach der Verbindung zwischen Kunst und Leben. So ist ein Regisseur, der mit Laien arbeitet, mehr noch als ein Regisseur mit Profis, gezwungen, ein Suchender zu sein, nicht Einer, der sich ausdenkt, was er auf der Bühne sehen möchte. Einfach deshalb, weil

es nicht funktioniert. Er muss den Spieler beobachten und herausfinden, welche Strategien aus dem Repertoire des alltäglichen Lebens in seinem Habitus verankert sind. Zum Beispiel ließ ich mir ein Verkaufsgespräch aus dem Alltag des Spielers zeigen, daraus entstand eine Idee, wie eine Szene funktionieren könnte. Der Regisseur muss zulassen, dass die Darsteller die Experten der Geschichte sind, die sie auf der Bühne zeigen und dass sie sich der Bühne und der Inhalte und Formen ihrer Darstellung ermächtigen. Seine Arbeit ist es, Fragen zu stellen, zuzuhören, zu beobachten, das Gesehene zu beschreiben und zu bestärken. Er muss auswählen, kombinieren, übertreiben und verdichten. In der Arbeit mit erfahrenen Dramaturgen, die unerfahren in der Arbeit mit Laien sind, bin ich immer wieder überrascht über die Planbarkeit, die sie in einer Bühnensituation vermuten. Die Tatsache, dass »die nicht können, was man gerne zeigen würde«, wird entschädigt durch Momente, die man sich so nicht hätte ausdenken können, weil sich plötzlich Erfahrungen körperlich und sprachlich veräußern, die weit über mein Vorstellungsvermögen hinausgehen. Manchmal sind überraschenderweise diejenigen Spieler, die das eingeschränkste Verwandlungsvermögen haben und an denen man sich oft die Zähne ausgebissen hat, weil sie nicht einmal gleichzeitig sprechen und klatschen können, die besten und originellsten auf der Bühne.

Aus der beschriebenen Notwendigkeit, dass das auf der Bühne Dargestellte an die Privatperson des Darstellers angebunden sein muss, wird der Blick in das Leben der Spieler zwingend. Dieser Blick kann die Themen und Stoffe des Theaters und den Bezug des Theaters zum Leben erweitern.

Inhalte und Figuren im Spiel mit Laien sind also wenig vordefinierbar, und der Regisseur ist gezwungen, seine Perspektive ständig zu hinterfragen (noch in den Aufführungen sehe ich beschämt an einer Verkrampfung des Körpers, wo ich als Regisseurin dem Spieler meine Haltung aufgedrängt habe). Das Verhältnis von Lehrendem und Lernenden wird dynamisch, und die Institution Theater wird zum Fragenden, zum Reporter, zum Zeigenden und Moderierenden. In einer Probe stand ich beispielsweise zwei Stunden fragend und um Verstehen bemüht vor einem Wirtschaftswissenschaftler, der mir durch Skizzen Wett-Mechanismen des Finanzkapitalismus zu erklären suchte. Schließlich haben wir gemeinsam einen Weg gefunden, die Mechanismen dieser Wetten mit der Faust-Wette inhaltlich zu verbinden. Wer hier Lehrer, wer hier Schüler war, war weder eindeutig noch wichtig. Dies bedeutet auch auf inhaltlicher Ebene Teilhabe für die Darsteller und eine Öffnung des Theaters in

Richtung Stadt und Gesellschaft. Und vor allem ist es für das Theater ein großer Gewinn.

Schwierig ist es, Täter auf der Bühne zu zeigen, obschon ich dies inhaltlich für eine relevante und wichtige Aufgabe des Theaters halte. Wenn es um Mord, Blut und grobes Unrecht geht, sind die Profis bestimmt die besseren Verwandlungskünstler. Niemand zerrt gerne einen echten Täter ins Licht der Scheinwerfer, zumal die Bühne den Laien einen Schutzraum gewähren muss.

### **Soziale Konsequenzen in der Bürgerbühne**

Ich habe für diesen Beitrag Rundmails einer einzigen Inszenierung der Bürgerbühne zurückverfolgt. Die sozialen Folgen, die daraus ersichtlich wurden, sind erstaunlich: Mails mit dreißig konkreten Einladungen zu privat organisierten Aktionen wie Grillabenden, Tauffeiern, aber auch die Einweihung des Chinesischen Kulturvereins, eine gemeinsame Renovieraktion im Afropa e.V. oder gemeinsame Konzertbesuche. Dies ist nur ein Ausschnitt der kleinen, aber konkreten gesellschaftlichen Folgen dieser Projekte. Und immer wieder fällt der gleiche euphorische Satz der Spieler: »Im normalen Leben wären wir uns, so unterschiedlich wie wir sind, nie begegnet!« Es klingt ein wenig sozialkritisch, aber es ist eine reale Beobachtung: Hier begegnen sich Arm und Reich, Weiß und Schwarz, Jung und Alt.

Darüber hinaus sind die Mitarbeiter der Bürgerbühne mit vielen persönlichen Belangen der Spieler konfrontiert. Auch von dem Selbstmord einer Spielerin mussten wir leider erfahren. Neben der künstlerischen Arbeit gibt es deshalb einige soziale Aufgaben zu bewältigen: Telefonate über abgelaufene Aufenthaltsgenehmigungen, Kontakte mit dem Jugendamt, sozialen Beratungsstellen, Schulleitern und Eltern sind an der Tagesordnung. Einmal drohte einem Jugendlichen zum Zeitpunkt der Premiere eine Haftstrafe, auch da musste eine Lösung gefunden werden. Und manchmal findet man auch keine.



## Die Bürgerbühne

### Zur Geschichte und Entwicklung einer partizipatorischen Theaterform

Da kommt 2009 ein neuer Intendant nach Dresden, Wilfried Schulz nämlich, und ist, wie Miriam Tscholl vermutet, »auf Zuschauerjagd« (vgl. Tscholl: *Die Bürgerbühne. Beschreibung eines Modells*). Er eröffnet unter dem schützenden Dach des Staatsschauspiels eine neue Sparte: die Bürgerbühne, auf der Dresdner Bürger sich und ihre Probleme darstellen können. Und nach hundert Tagen ist er bass erstaunt: »Ich hätte mir diesen Erfolg nicht träumen lassen«, verkündet Schulz im Interview der *Dresdner Morgenpost* vom 17. November 2009. »Die Bürgerbühne ist ein großer, schlagender Erfolg. Wir haben damit einen wahren Theatercoup gelandet. [...] Die Nachfrage ist so gewaltig, dass wir sie nicht mehr befriedigen können.« Nach über tausend Tagen Bürgerbühne ist die Nachfrage und Resonanz nicht weniger groß. Die Zuschauerquote der neuen Sparte macht inzwischen fast zehn Prozent der Gesamtzuschauerzahl aus. Sehen so heutige Theatermärchen aus? Wer Wilfried Schulz kennt, weiß, dass er sich bei seinen Planungen nicht auf den Sterntaler-Effekt verlässt. Seine Spürnase witterte früh »die Sehnsucht dieser Stadt nach Bürgerlichkeit« (Schulz, in: Hennig 2009: o. S.). Und er macht daraus ein aufklärerisches Programm: »Was ich gerne entkoppeln würde, ist, dass hier in Dresden Bürgerlichkeit und Konservatismus gleichgesetzt werden.« Ihm gehe es bei seiner Theaterarbeit um »ein fortschrittliches, eroberndes Bürgertum, ein neugieriges, ein offenes« (ebd.). Damit sind der Intendant und sein Team, vor allem aber die neu gegründete Bürgerbühne an der theatralen Spitze einer aktuellen gesellschaftlichen Diskussion. Sie wird derzeit unter dem Etikett der »Neuen Bürgerlichkeit« geführt.

Dass heute selbst bei den Linken über eine solche Selbstcharakteri-



←  
*Diesen Kuss der  
ganzen Welt*



*Diesen Kuss der  
ganzen Welt*

sierung nachgedacht wird, dass die Grünen in Großstädten nicht nur mehrheitsfähig geworden sind, sondern zunehmend verbürgerlichen, markiert offenkundig eine mentale Wende. »Bürgerlichkeit« ist mehr als ein weit verbreitetes Lebensgefühl, das sich eher vage auf Werte und Sekundärtugenden besinnt. Zur Debatte steht »ein Konservatismus ohne Ressentiments« (Bude, in: Heidtmann 2012), steht ein zivilgesellschaftliches Engagement, wie es unterschiedliche Bürgerbewegungen an verschiedenen Orten praktizieren und für gesellschaftliche Entscheidungs- und Willensbildungsprozesse dabei einfordern. Partizipation heißt das Schlagwort. So scheint naheliegend: Eine partizipatorische Demokratie braucht partizipatorische Theaterformen. In einer noch genauer zu bestimmenden Bürgergesellschaft braucht es die Bürgerbühne.

So neu diese Postulate klingen, so alt und wirksam ist ihr ideologisches Fundament: Denn mit der Forderung nach einem deutschsprachigen Theater, einem sogenannten Nationaltheater,

geht im 18. Jahrhundert die Emanzipation des Bürgertums einher. Mit dem Bürger als Figur auf der Bühne beginnt der Aufstieg des Bürgers auf den gesellschaftlichen und politischen Bühnen. Das Theater wird ab Ende des 18. Jahrhunderts zu einem der wichtigsten Foren bürgerlicher Öffentlichkeit. Es ist also kein Zufall oder nur ein Wortspiel, dass der Titel der Dresdner Tagung zur Bürgerbühne darauf Bezug nimmt. Schiller hielt seine Vorlesung »Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken« am 26sten des Junius 1784 vor der kurpfälzischen deutschen Gesellschaft in Mannheim. Und er versammelt hier alle zum Teil auch andernorts und von anderen schon formulierten Argumente, die für ein festes Theater sprechen. Ihre geballte Summe sollte die Einrichtung eines Theaters als Institution der Volks- und Bürgerbildung befördern helfen. Schiller preist das zu errichtende »stehende« Theater als Ort der Menschenbildung, macht es zum »Wegweiser durch das bürgerliche Leben«, stellt es an die Seite von Religion und Gesetzgebung (Schiller 1968: 440). Er nutzt dabei ein Standardargument der Aufklärung, Theater diene dazu,



den Menschen aus seiner Unmündigkeit zu befreien. Und er schwärmt von der theatralen Wirkungstrias: »Aufklärung des Verstandes«, »sittliche Bildung« (ebd.: 442), und der Sublimierung der Sinne und Leidenschaften. Das alles bewirke die harmonische Ausbildung aller Kräfte des Menschen, befördere die Harmonie von Körper und Geist. Schiller ist am Beginn der Moderne nicht nur ein erster Propagandist menschlicher Ganzheit, er versteigt sich am Ende gar zur utopischen Illusion, dass sich im Theater alle Stände und Klassen vereinen und dabei nur noch »einer Empfindung Raum« gäben: »es ist diese: ein Mensch zu sein« (ebd.: 445). Das ist freilich zu dieser Zeit ein politisches Argument und keine vage Menschelei: »Die kollektive Rezeption ließ die ›Natur‹ des Menschen erfahren, überbrückte Gräben der sozialen Differenzierung« (Dreßler 1993: 38). Außerdem versteht Schiller »moralische Anstalt« in einem umfassenderen Sinne als das Attribut ›moralisch‹ heute zu erkennen gibt: Sein Theater ist ein Ort geistiger und gesellschaftlicher Auseinandersetzung.

All dies schwingt mit, wenn Intendanten heute vom »Theater als Spiegel der Gesellschaft«, vom Theater »als Forum, als Zentrum der Stadt« reden (Schulz, in Hennig 2009: o. S.), wenn die Leiterin der Bürgerbühne den »Handlungsspielraum« von Menschen »erweitern« und »ihre Persönlichkeit [...] entwickeln« will (Tscholl 2010: 22). »Die Idee ist, Theater als öffentliche Plattform der Menschen dieser Stadt zu begreifen« (Tscholl, in: Behrendt 2010), lautet das Credo der Dresdner Bürgerbühne. Und zum Beginn der vierten Spielzeit 2012/2013 heißt es programmatisch: »In einer Gesellschaft, in der nach Formen der Mitbestimmung und Bürgerbeteiligung gesucht wird, ist die Öffnung der Bühne für Bürger dieser Stadt ein konsequenter und fast zwingender Schritt« (Tscholl 2012a: 88). Soweit fürs Erste die allgemeinen Begründungen und Herleitungen einer Bürgerbühne, die sich als »Probephöhne des Lebens« (Tscholl 2011a: o. S.) versteht.



Schillers Vortrag verweist aber darüber hinaus auch auf empirisch konkrete Beobachtungen, die sich direkt ins Theater verlängern lassen, zum Beispiel der »herrliche Zuwachs an Mut und Erfahrung«, den die Bühnen schaffen. »Sind sie es nicht, die den Menschen mit dem Menschen bekannt machten?«, fragt Friedrich Schiller rhetorisch (Schiller 1968: 441 f.). Und Miriam Tscholl antwortet darauf lakonisch: »Ich hätte nicht mehr von der Stadt kennenlernen können« als über die Menschen, die auf der Bürgerbühne gespielt und sich dabei gezeigt und aufgeführt haben (Tscholl, in: Deutsch 2011). In der Arbeit mit Nicht-Profis sei von den Regisseuren Beobachtung und Empathie gefragt. Theater auf der Bürgerbühne heiße »Leben entdecken und Menschen erforschen« (Tscholl 2012b: 65). Aber nicht nur Regisseure und Akteure kommen sich untereinander im Probenprozess nahe, auch »die Inszenierungen leben von der Nähe der Zuschauer zu den Spielern« (Tscholl 2012a: 88).

Damit sind wir beim zweiten Geburtshelfer des deutschen Nationaltheaters: bei Gotthold Ephraim Lessing. Sein, im bürgerlichen Trauerspiel erstmals realisiertes, Konzept lautet nämlich: Nähe und Einfühlung zu schaffen zwischen Zuschauer und Bühnenfigur. Letztere, so Lessing, soll mit uns, also dem Zuschauer, »vom gleichen Schrot und Korne« sein (Lessing 1981: 385). Diese Forderung der *Hamburgischen Dramaturgie* ist verbunden mit jener des sogenannten »gemischten Charakters«, der weder eindeutig gut noch eindeutig schlecht zu sein hat. Eben dies sei die Voraussetzung, das Theater und seine Figurendarstellungen näher ans Leben heranzuführen, es realer und realistischer zu machen und damit den Zuschauer auch gefühlsmäßig stärker zu involvieren. Lessings Bürgertheater ist ein Theater der mimetischen Identifikation und einer damit verknüpften Selbsterkenntnis des Zuschauers. Er hat freilich nicht daran gedacht, Theaterlaien auf die Bühne zu stellen, um diese Ziele zu verwirklichen. Er war als erster deutscher Dramaturg bei dem Hamburgischen Versuch, ein Nationaltheater zu begründen, vielmehr darum bemüht, den Schauspielern ihren Dilettantismus auszutreiben. Die Mitglieder der fahrenden Schauspieltruppen waren ja ohne fachspezifische Ausbildung zu einem Beruf gekommen, der noch der Professionalisierung harrete.

Geschichtliche Entwicklungen sind immer komplex. Das gilt auch für theaterhistorische, nicht zuletzt für die Bürgerbühne. Dass diese das Licht des Theaters erblicken konnte, lag nicht allein an der individuellen Entscheidung eines aufmerksamen Intendanten, den Bedürfnissen einer Stadt, am gesellschaftlichen Klima oder an einer aktuellen Diskussion über

›neue‹ Bürgerlichkeit. Die Gründung der Bürgerbühne hat auch einen wichtigen theaterimmanenten Vorlauf, der fast genau 200 Jahre nach Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* zu datieren ist: die 68er-Bewegung und ihre theatralen Folgen. Die Bürgerbühne verdankt sich, pointiert gesagt, auch dem sogenannten Freien Theater, das in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts entstand. Denn hier wurde gegen das etablierte, das stehende Staats- und Nationaltheater ein neuer Theaterbegriff entwickelt, vor allem auch ein neues Selbstverständnis von Theaterarbeit. Das hierarchisch bestimmte Intendanten- und Regietheater sollte abgelöst werden. An seine Stelle sollte der gemeinsame, kollektive Proben- und Produktionsprozess treten, in den sich alle Beteiligten gleichermaßen ›einbringen‹ können. Man suchte »nach einer Form der Selbstverwirklichung des ›Ich‹ und des ›Wir‹« (Harjes 1983: 18), träumte von einem neuen Volkstheater, dessen Charakteristika »Publikumsnähe und Spontaneität« (Roberg 1981: 174) sein sollten, erprobte Formen des Straßen- und Mitmachtheaters, bastelte an einer ›Dramaturgie des Publikums‹, setzte auf szenische Improvisation, entdeckte alte Theaterformen wieder und neu (Stichwort ›Narren- und Foolsbewegung‹ [vgl. Weihs 1981: 33 ff.]). *Theater muß wie Fußball sein* war der programmatische Titel von Dietmar Robergs Reise-resümee durch die neue theatrale Landschaft der freien Theatergruppen der siebziger Jahre. Von diesem Wunschprogramm hat vieles nicht immer direkt, aber auf Umwegen nachhaltig weitergewirkt: »das immer größer werdende Bedürfnis nach Live-Erlebnissen« (Roberg 1981: 174) in einer Ästhetik des Performativen, vor allem aber die damalige Entdeckung der »künstlerischen Praxis auf dem sozialen Feld« (Weihs 1981: 115), wie sie zum Beispiel von Hoffmanns Comic Theater ab 1977 in Unna betrieben wurde, mit Straßenfesten, Stadtspielen oder dem legendären Fasching des Bauamtes. »Menschen, egal ob Bonze, Bauer oder Bürgersfrau, ob spießig, spinnert oder interessant, ob Enkel oder Großmutter – soll zurückgegeben werden, wovon sie die freie Marktwirtschaft enteignete: Erfahrungen auf eigene Faust, Sehen ohne Preisschilder, Fühlen ohne Markenzeichen, Lebensäußerungen aus erster, der eigenen Hand.« (Ebd.: 116)

»Erfahrungen auf eigene Faust«, »Lebensäußerungen aus erster, der eigenen Hand«. Authentizität! Damit ist die Zauberformel benannt, die die Theaterentwicklung der letzten dreißig Jahre bestimmte. Ein »Theater der Authentizität«, das auch als »Theater der Erfahrung« firmiert, wurde seitdem mit den verschiedensten Authentizitätsversprechen und -strategien variantenreich und zielgruppenintensiv in Szene gesetzt. Es ist zunächst

und zuallererst ein Theater ›vor Ort‹ und ein Theater ›für uns‹, das eine eigene soziale Ästhetik entwickelt. So dokumentieren und reflektieren Lehrlinge ihre authentischen Erfahrungen im sogenannten emanzipatorischen Lehrlingstheater. Mitte der siebziger Jahre macht sich ein ganzes Dorf unter Anstiftung Willy Pramls auf die theatrale Suche nach seiner Vergangenheit in der Umbruchphase der Agrar- in die Industriegesellschaft am Ende des 19. Jahrhunderts. In den Achtzigern wird kulturelle Differenz auf der Bühne thematisiert und authentisch ausgestellt – in Sebastian Nüblings *Türkisch-Deutschem-Theater*, in Uta Plates Theater mit Afrikanern (*Rangi Moja*), in mehreren Hildesheimer Sinti-Projekten Frank Matzkes. Seniorentheater wie *Spätzünder*, *Graue Zellen*, *Rheumas Töchter* oder *Altweibersommer* betreiben in Berlin oder Braunschweig als Zeitzeugen Erinnerungsarbeit, rekonstruieren und inszenieren mit Methoden der Oral History ihre Geschichte(n) als theatrale Gegenwart. Soziale Rand- und Problemgruppen geraten dann erstmals Anfang der Neunziger ins Gesichts- und Interessensfeld der Staatstheater: In *Der dumme Junge* peilt der englische Regisseur Jeremy Weller 1994 mit einer gemischten Crew aus professionellen Schauspielern und sozial auffällig gewordenen Laiendarstellern »ein ›Mehr‹ an Leben und aktuellen Erfahrungen« (Weller in Wartemann 2002: 55) auf einer renommierten Kunstbühne an. Die Münchner Kammerspiele stellen ihm für dieses Vorhaben ihre theatrale Plattform zur Verfügung. Castorfs Volksbühne nimmt in Berlin das Obdachlosetheater *Ratten 07* unter seine Fittiche und ins eigene Haus, um dort zum Beispiel Büchners *Woyzeck*<sup>1</sup> zu ungewöhnlicher Anschauung zu bringen – in alkoholisierten Gesichtern, mittels malträtiertes Leiber der Obdachlosen (vgl. Wartemann 2002: 69 ff.).

Ein »Theater der Authentizität« kommt aber keineswegs nur von außen in die Stadt- und Staatstheater. Deren Regiestars der achtziger und neunziger Jahre, Peter Zadek oder George Tabori oder Frank Castorf zum Beispiel, Schauspielerprotagonisten wie Ulrich Wildgruber oder Josef Bierbichler oder die Schauspielerinnen der Volksbühne verfolgen innerhalb der etablierten Häuser ein in vielem analoges Theaterkonzept. Ivan Nagel spricht in seiner Laudatio auf Peter Zadek anlässlich der Verleihung des Kortner-Preises 1988 vom »(Hyper-)Realismus der Zadekschen Schauspieler«, der nicht »Rollenidentität« sei, sondern die »Mobilisierung eines kernhaften Restes von eigener Wirklichkeit«. Er preist das »Unschauspielerische im Schauspieler«, das von Zadek aktiviert werde, um die Rolle ins »Untheaterhafte« zu zersetzen (Nagel 1989: 47 f.).

Das »Untheaterhafte« im Theater, ein Mehr an persönlicher Unverwechselbarkeit und sozialer Intensität bleibt das Ziel, gleich ob *Rimini Protokoll* seine »Experten des Alltags« (vgl. Dreysse/Malzacher 2007) auf die Bühne stellt oder Volker Lösch seine Laienchöre in den theatralen Klassenkampf schickt. Neu ist an diesen Theater-Untersuchungen, etwa beim Mannheimer *Wallenstein* (2005) oder der Dresdner *Orestie* (2003): »Echte Menschen«, soziale und politische Lebenswirklichkeit werden den fiktiven Kunstwelten implantiert oder auf sie projiziert. Den professionellen Schauspielern unmittelbar gegenübergestellt sind hier die Gesichter, Leiber, Redeweisen und Gesänge ihrer nicht-professionellen Theaterkollegen.

Die Dresdner Bürgerbühne hat von den skizzierten Entwicklungen, ihrer thematischen Vielfalt und ihrem Formenreichtum, ihren unterschiedlichen Zugangsweisen und Darstellungsmethoden ganz gewiss profitiert. Aber sie stellt dennoch etwas Eigenes und Neues dar. Zuallererst aufgrund ihrer professionellen Produktionsbedingungen, ihrer strukturellen Einbettung in ein Staatstheater. Zum anderen in einer daraus resultierenden Ästhetik, von der noch die Rede sein soll. Sie kontrastiert, ergänzt, erweitert jene Theaterformen, die ein Theater der Schauspiel- und Regiekunst auf den anderen Bühnen des Hauses ausmacht. Das schärft zweifellos den theatralen Blick auf die Wirklichkeit, die Theater, wie man hier sieht, an einem Ort auf sehr verschiedene Weise zur Darstellung bringen kann.

Wie sehr die Bürgerbühne in der geschilderten Tradition steht und doch zugleich forschend Neues sucht, lässt sich deutlich an ihrem Selbstverständnis ablesen: »Wir suchen Hauptdarsteller der Wirklichkeit, die der Meinung sind, dass Leben und Spiel etwas miteinander zu tun haben«, heißt es in der ersten Spielplanvorschau einladend (Staatsschauspiel Dresden 2009: 5). Oder andernorts: Menschen aus dem Leben seien meist »keine Verwandlungskünstler«, sondern »sie sind erst einmal sie selbst«. Deshalb müsse der Regisseur, der mit »Profis des Alltags« arbeitet, die »Eigenheiten der Darsteller aufgreifen«. »Authentizität gilt es immer wieder zu suchen und zu wahren, performative Prozesse auf der Bühne, die nah am Alltag der Darsteller sind, können wichtig werden, aber möglicherweise verkörpert eine sächsische alte Dame auch einen wunderbaren Eisbären.« (Tscholl 2010: 22)



*Jugend ohne Gott*

Die Bürgerbühne **///**  
Staatsschauspiel Dresden

# Darsteller gesucht!



## **Ich armer Tor**

nach Goethes „Faust“ mit Dresdner Männern in der Midlife-Crisis → Regie: Miriam Tscholl → Uraufführung am 9. November 2012 im Kleinen Haus 3

## **Gesucht werden**

Dresdner Männer zwischen 40 und 60 Jahren, die eine gute Zeit haben wollen und Lust haben, sich mit Goethes „Faust“ und ihrer eigenen Lebensmitte auseinanderzusetzen. Geprüft wird von 20. August bis 10. November 2012. Es sind keine Vorkenntnisse erforderlich.

## **Infotreffen**

27. Juni 2012 → 18:00 Uhr → Kleines Haus Mitte → Glacisstraße 28 → Eintritt frei!

## **Anmeldung bitte unter**

[buergerbuehne@staatsschauspiel-dresden.de](mailto:buergerbuehne@staatsschauspiel-dresden.de)

## **Infos**

[www.staatsschauspiel-dresden.de/buergerbuehne](http://www.staatsschauspiel-dresden.de/buergerbuehne)

Alle diese Formulierungen lassen erkennen, dass sich die Bürgerbühne zwischen Theater und Leben, Authentizitätssuche und Spiel, darstellerischem Als-Ob und performativem Sein verortet. Und zwar nicht als vage Unentschiedenheit, sondern als dialektische Bewegung, als ein Zwischen, das die festgefahrene Alltagswirklichkeit in Bewegung oder gar zum Tanzen bringen kann – und zwar mittels Hauptdarstellern, also Theaterprotagonisten der Wirklichkeit. Wo das Ziel ist, »Gelebtes auf den Kopf zu stellen und dadurch frei zu sein, damit zu jonglieren« (Tscholl 2012a: 88), meint Authentizität keinen betonierten Realismus. Wo das Ehespiel *Ja, ich will!* echte Erfahrungen und Geschichten verspricht, »von denen aber niemand weiß, ob sie wahr sind« (Tscholl 2011b: 85), steigt der Ironiekoeffizient.

Dass man die Eindeutigkeit von Zuordnungen in Frage stellt, zeigt sich aber nicht nur bei den Spielformen oder Besetzungen der Bürgerbühne, sondern auch in einem innovativen Format wie dem *Bürgerdinner*, wo diejenigen zusammengebracht werden, die im ›richtigen Leben‹ nicht zusammenkämen. Das »vielfältige Spiel mit Identitäten und Realitäten« (Tscholl 2010: 23) stellt nicht nur den Blick des Betrachters auf den Prüfstand, sondern ist auch ein Stück lustvoll gelebter theatraler Anarchie, die möglicherweise einer Bürgerlichkeit im gar zu traditionellen Sinne vorbeugt. Wo Leben Spiel und Spiel Leben werden soll, wie von der Bürgerbühne propagiert, darf man der theatralen Formensprache keine Grenzen setzen, ebenso wenig wie den Themen und Stoffen, die auf die Bürgerbühne kommen. Das einzige Kriterium, das hier gilt und zu beachten ist, lautet: »Warum muss es bei diesem Thema die Bürgerbühne sein? Diese Frage müssen wir jedes Mal beantworten können«, sagen die Macherinnen (Tscholl, in: Behrendt 2012). Dass diese Kontrollfrage nicht doktrinär gehandhabt wird, zeigt das bisherige weite, aber nicht beliebige Spektrum der Bürgerbühnenproduktionen.

Nehmen wir als Beispiel das ›Schiller-Projekt‹ *Diesen Kuss der ganzen Welt* in der Spielzeit 2010/2011. Die Bürgerbühne als »Probephöhne einer besseren Welt« (Mundhenke 2011: 7) zu proklamieren, steht gegen alle Theaterrends, die ja in der Regel die Probleme und Krisen dieses Planeten thematisieren. Schiller liefert mit dem Titel *Diesen Kuss der ganzen Welt* das Motto und zugleich den ›Schlüssel‹ zu Menschen unterschiedlicher Herkunft und verschiedenen Alters, die erst auf den zweiten Blick zu erkennen geben, dass es sich hier um eine ›interkulturelle‹ Veranstaltung handelt. Wie nun aber setzt man das Positive in Szene? Wie malt

←  
Werbeplakat

man eine harmonische, durch das Band der Freundschaft verbundene Welt, ohne im Sozialkitsch zu landen? Die Macherinnen entscheiden sich für eine Ästhetik des Träumens, für die Projektionen einer Theaterutopie. Beides ist wörtlich und konkret zu verstehen. Die Welt ist hier kein Asylantenmatratzenlager. Sie ist ein Kuschelbett, in dem die Menschheit sich unter Schillers Anleitung und milder Aufsicht träumerisch drehen und wenden kann. Und die Videoprojektionen malen farben- und gesichterreich an die Wand, wie vielfältig und schön die Menschheit sein kann. »Glückseligkeit« ist hier nicht nur ein tanzender Schriftzug, nach dem sich alle recken und strecken. Glücklich macht offenkundig, die beste aller Freundschaftswelten als Theateridee und -utopie suchen und spielen zu dürfen. Das geht freilich nur, wenn man das Unglück nicht ausspart und den Theaterabend zudem ironisch grundiert. So pendelt die Aufführung zwischen sonnig ausgeleuchteten Gutmenschen und den harten Fakten der Asylantenbiographien, die vor allem die afrikanischen Darsteller ins Spiel bringen. Auch ist Streit auf dieser idealistischen Himmelswiese nicht verboten, wenngleich er über eine Kissenschlacht im großen Menschheitsbett kaum hinauskommt. Gepuscht, getragen, überhöht wird das Ganze durch Schillers und Beethovens *Ode an die Freude*, die immer wieder als reales Klang- und Gesangsereignis wirksam wird und zugleich als dramatisch utopischer Stabilisator, wenn die Wirklichkeit doch allzu rau einzubrechen droht. So bleibt es also nicht bei der Addition von einzelnen Geschichten und Erfahrungen: Ihre eigene Atmosphäre, ihr besonderes Gesicht verdankt die Aufführung dem Enthusiasmus der Spieler, die befeuert werden von den insistierenden Wiederholungen der Musik und überhöht von Videoausmalungen, die Schillers Texte und die Erzählungen der Darsteller nur selten illustrieren, meist aber visuell weiterschreiben zu einem digital hergestellten Traumgebilde, das die angekündigte Probebühne einer besseren Welt theatral real macht.

Was szenische Methode, Dramaturgie und Ästhetik betrifft, greift *Die Zärtlichkeit der Russen* (2011) auf Bekanntes und Bewährtes zurück. Theatrale Erinnerungsarbeit, gerade von alten Menschen, hat eine lange und vielfältige Tradition im Theater der Erfahrung. Aber dieser Abend der letzten Kriegsgeneration mit dem überraschenden bis provokanten Titel wiederholt nicht einfach traditionelle Muster. Die Dramaturgie des Erinnerens ist hier komplexer als gewöhnlich: Es ist ein doppeltes Erinnern. Fremdes und eigenes Erleben, eigene und fremde Lebenserfahrung ergänzen, überlappen, kontrastieren sich. Die Erzählungen vom Über-