Neue Leben Entdecken

Die Entwicklung der PRAXIS DES THEATER IN DEN GEFÄNGNISSEN EUROPAS

Neue Leben entdecken

Index

Das Projekt 7
Einleitung
Ein neues Leben spielen oder wie man den Vorhang in den Gefängnissen lüftet |Julio Rodrigez 8
Theater im Gefängnis als Trainingsfeld für die soziale Wiedereingliederung | Stefania Carnevale 10

Teatro del Norte 17
Theaterworkshop im Gefängnis von Asturien | von Etelvino Vázquez
ANTECEDENT 18
Projekt "ACTUANDO VIDAS NUEVAS" 22
- Der Körper 23
- Die Emotion 27
- Die Stimme 32
EIN THEATERSTÜCK EINSTUDIEREN 39
TAGEBUCH DER PÄDAGOGISCHEN ARBEIT 40
Teatro Nucleo 49
Theaterworkshop im Gefängnis von Ferrara 'C. Satta'
ANDERE LEBEN Theaterpraxis in europäischen Gefängnissen | Horacio Czertok 50
- Die Arbeit des Teatro Nucleo 50
- Die Gefängniswerkstatt 56
Schauspieler sein oder nicht sein...
Eindrücke von der Theaterarbeit mit Nicht-Schauspielern | Marco Luciano 70
- Von der Performance zur Webserie 82
- Die Übungen 85

Üres Te'r 89
Theaterworkshop im Gefängnis von Pécs | Géza Pintér
Gefängnistheater in Ungarn 90
- Die Hauptlinien des ungarischen Gefängnissystems in der zweiten Hälfte des XX. Jahrhunderts 90
- Theater im Gefängnis in Ungarn in den letzten 30 Jahren 92
- Die Geschichte des Gefängnisses in Pécs 95
- Die Anfangszeit des Theaters im Gefängnis in Pécs 97
- Methodische Zusammenfassung - soziale Kompetenzen 98
von Woyzeck bis Vojcek Die Entstehung der Aufführung 102
- Treffen mit der Gruppe und Auswahl des Themas 105
- Vojcek - die Besonderheiten des Stücks 108
- Schwierigkeiten und Herausforderungen 111
- Reaktionen der Zuschauer und Macher 112

Zone3 115
Theaterworkshop in Berliner Gefängnissen | Sabine Winterfeldt

Vorstellung von Zone3 e.V. Kultur - Integration – Bildung 116
- Welche Art von Theater 118
- Die Methodik 119
- Praxisbeispiele in verschiedenen Einrichtungen 123
- Rein und raus, Publikum rein, Insassen raus. Wie das Gesetz dies zulässt 126
- Unser Empfinden und unsere Motivation 127
- Eine Frau in diesem System sein 128
- Erfolg oder Misserfolg - was bedeutet das für unsere Arbeit mit Häftlingen? 129
- Erfahrungen von Insassen und Kommentare zu unserer Arbeit 131
- Eine Vision von "Theater im Gefängnis" - Stand der Technik in Deutschland 132
- Der Einfluss des europäischen Austauschs auf Ihre Arbeit 134
Beispiel aus der Praxis: DIE RÜDEN 135
- Spielen im Gefängnis - Theaterarbeit im geschützten Rahmen am Beispiel von DIE RÜDEN 135
- Der Ort 135
- Das Stück 137
- Das Projekt 139
- Der Prozess 140
- Schlussbemerkung 146

Das Projekt

Wir präsentieren diese Arbeit in der Hoffnung, dass wir einen Beitrag zur Weiterentwicklung der Praxis des Gefängnistheaters in Europas leisten können. Wir haben die Gelegenheit genutzt, die das Erasmus+-Programm bietet, um in unseren Workshops gleichzeitig mit Lehrern und Studenten zu diskutieren und die Modalitäten zu untersuchen mit denen diese Theater Aktivitäten durchgeführt werden. Die ersten Nutznießer (Studenten) dieses Projekts sind die Insassen, mit denen wir in Gefängnissen arbeiten und neue Praktiken einführen konnten. Diese positiven Effekte sollen sich auch auf die Gesellschaft auswirken, in der die Gefängnistheater stattfinden und in welche die Insassen nach Verbüßung ihrer Strafe zurückkehren

Die Probleme, mit denen das Theater in den Gefängnissen konfrontiert ist sind überall recht ähnlich. Jeder Partner hat es geschafft adäquate Antworten zu geben - weshalb sie in ihren Projekten und Ländern weiterarbeiten. Die vorliegende Arbeit will solchen Antworten Rechnung tragen. von den technischen Besonderheiten bis hin zu den Beziehungen, die mit den Insassen, mit dem zuständigen Personal und mit der Gesellschaft als Ganzes geknüpft werden müssen um erfolgreich Theater Projekte im Gefängnis umzusetzen.

Theater findet nicht auf einer einsamen Insel statt, sondern es lebt zwischen uns Menschen und von den Beziehungsgeflechten die es erschafft.

Einleitung

NEUE LEBEN ERSPIELEN ODER WIE MAN DEN VORHANG IN GEFÄNGNISSEN HEBT I Julio Rodriguez

Das Gefängnis ist ein unwirtlicher, erstickender, kalter Ort. Das Theater hingegen ist ein Zufluchtsort, Ausdehnung, Wärme. Deshalb ist es so wichtig für die Menschen, die in Gefängnissen leben. Das Theater ist Balsam, der es ihnen ermöglicht, sich frei zu fühlen, Werte zu bilden und Kompetenzen, Fähigkeiten und Selbstbewusstsein zu erwerben. Das Theater hilft ihnen in gewisser Weise, andere Realitäten und ihre eigene, zu verstehen und zu leben und gibt ihnen (bestenfalls) die Fähigkeit darauf zu reagieren und sie zu verändern.

Seit mehr als zehn Jahren hat der Verein "Veniamo da Lontano" (Theater und Lernen im Gefängnis) dies ermöglicht. Insbesondere in den letzten zwei Jahren in dem Projekt "Acting new Lives (Neues Leben erspielen)", an dem die Ensembles Teatro del Norte (Spanien), Teatro Nucleo (Italien), Üres Tér (Ungarn) und Zone 3 (Deutschland) mitgewirkt haben. Die in den Gefängnissen geleistete Arbeit von Horacio Czertok, Etelvino Vázquez und all den anderen am Projekt beteiligten Theaterschaffenden haben in den Gefängnissen einen Raum der Freiheit geschaffen, in dem die Insassen sich ausdrücken, kommunizieren und einer kollektiven Aktivität teilnehmen können, die nicht nur Gruppenarbeit und Kooperation fördert, sondern auch individuelle Verantwortung und Engagement erfordert.

Ein Raum, der ihnen die Möglichkeit gibt, für eine Weile die Routine und Trägheit des Gefängnisalltags hinter sich zu lassen, was es ihnen ermöglicht, ein anderes Leben zu führen, sich in in andere Menschen hineinzuversetzen und so ihre Fähigkeit zur Empathie, zum aktiven Zuhören und zur Durchsetzungsfähigkeit zu entwickeln. Die Häftlinge, die an dem Projekt teilnahmen, übten jede Woche mit Überzeugung und Disziplin, bis sie sich die nötige Leichtigkeit angeeignet haben und schließlich, und das ist der Zauber des Theaters, durch Darstellung Anderer finden sie den Weg zu sich selbst.

Aus all diesen Gründen sollten wir den Vorhang für die Gefängnisse lüften, um das Selbstwertgefühl der Insassen zu stärken, die Bindungen innerhalb und außerhalb des Gefängnisses zu festigen, auf dass sie etwas tun, auf das sie stolz sein können. Kurz gesagt, ihnen Instrumente an die Hand zu geben, die es ihnen ermöglichen, ihre Realität zu verändern und einen weiteren, vielleicht den letzten Schritt in Richtung der lang ersehnten Wiedereingliederung in die Gesellschaft gehen können.

Julio Rodrigez - Professor für Sozialwissenschaften an der Universität von Oviedo

Autor mehrerer Gedichtbände und Romane.

THEATER IM GEFÄNGNIS ALS TRAININGSFELD FÜR DIE SOZIALE WIEDEREINGLIEDERUNG | Stefania Carnevale

Die italienische Verfassung besagt, dass Strafen "auf die Umerziehung des Verurteilten abzielen" (Artikel 27, Abs. 3 Italienische Verfassung). Diese anschaulichen, bedeutungsvollen Worte implizieren die Pflicht des Staates die Strafe nicht nur als Mittel zur Sühnung der begangenen Verbrechen, sondern und vor allem als Prozess der Resozialisierung zu begreifen. Die Befriedigung des angeborenen Gerechtigkeitsempfindens zu genügen, indem ein Verhalten bestraft wird, dass gegen gemeinsame Normen verstößt, reicht nicht aus. Die Strafe muss mit dem Ziel verhängt werden, künftiges kriminelles Verhalten zu verhindern. Wenn eine Straftat mit einer Freiheitsstrafe geahndet wird, implizieren die Umerziehungsziele der Verfassung, dass der Zweck dieser Zeit der Separierung von der Gesellschaft darin besteht, die Menschen zu befähigen, sich an die Regeln der Gesellschaft zu halten. Der Freiheitsentzug muss also von Anfang an das Ziel haben schrittweise eine positive Wirkung zu entfalten.

Aus diesem Grund werden die Straftäter während der Verbüßung ihrer Strafe einem "Resozialisierungsprogramm" unterzogen, damit sich die Haftzeit von einer leeren Vorhölle unterdrückter Freiheit in eine in eine nutzbringende Zeit mit einer Fülle von Veränderungsoptionen wandelt. Diese Abtrennung von der Außenwelt könnte man mit einer Art gymnastischem Training zur Entwicklung einer Reihe von Fähigkeiten, Neigungen, kritischen Einstellungen und Fertigkeiten umschreiben.

Gemäß der Öffnungsklausel des italienischen Strafvollzugsgesetzes soll diese Behandlung, um das Ziel der sozialen Wiedereingliederung zu erreichen, "Autonomie, Verantwortung, Sozialisierung und Integration" bei verurteilten Straftätern fördern (Art. 1, Abs. 1 Strafvollzugsgesetz). Dies sind die Erziehungsziele, die laut Verfassung angestrebt werden. Das sind die Muskeln, die während der Haftzeit entwickelt und gestärkt werden müssen. Der Strafvollzug führt naturgemäß zu einer Art Muskelschwund bei diesen Fähigkeiten, es sei denn es werden geeignete Maßnahmen ergriffen, um den festgestellten Kontraindikationen der Haft entgegenzuwirken: Tendenzen zur Infantilisierung, Passivität und Indolenz. Die großartigen Utopien werden von der Realität in den Gefängnissen nahezu immer widerlegt. Nichts desto trotz ist die Anwendung der zur Resozialisierung der Insassen gegebenen Instrumente durchaus wert immer und immer wieder erprobt zu werden.

Die Instrumente, mit denen die Muskeln der Autonomie, der Verantwortung, der Sozialisation und der Integration aufgefrischt, geformt und definiert werden sollen, sind Verantwortungsbewusstsein, Sozialisation und Integration, werden in einer anderen Bestimmung mit dem Titel "Elemente der Behandlung" (Artikel 15 Strafvollzugsgesetz) genannt. Die Hauptbestandteile dieser „Umschulung", sind "Berufsausbildung", "Arbeit", "kulturelle, freizeitliche und sportliche Aktivitäten", "Kontakte mit der Außenwelt" und "Beziehungen zur Familie". Das Gesetz besagt außerdem, dass diese Aktivitäten die für die soziale Wiedereingliederung erforderlichen individuellen Einstellungen und Fähigkeiten fördern und verbessern sollen (Artikel 13 Strafvollzugsgesetz). Gefängnistheater ist in hohem Maße geeignet die Muskeln zu trainieren, die die Verfassung und das Strafvollzugsgesetz verlangen, aufrechtzuerhalten, aufzubauen oder wiederzuerwecken, um eine soziale Wiedereingliederung der Insassen zu erreichen. Die Theaterarbeit ist das komplette Fitness Trainingsprogramm, das all diese Faktoren abdeckt und berücksichtigt.

Lesen, Nachdenken, Diskutieren und Studieren, alles kulturelle Aktivitäten von unbestreitbarer Substanz, sind unerlässlich für die Arbeit an einem Drehbuch und die Inszenierung einer Aufführung. Die Workshop-Teilnehmer hören nicht nur zu, sie beteiligen sich aktiv an der Analyse der Figuren, der

Konstruktion der Umgebung sowie der Dramatisierung und Umsetzung des Inhalts der aufzuführenden Werke.

Theater im Gefängnis ist also auch Bildung; eine Erfahrung, die ein ehemaliger Häftling als "Schule hoch 2" bezeichnete. Die Teilnehmer lernen nicht nur etwas über Literatur, Geschichte, Poesie und Sprachen; in den Vorbereitungssitzungen und in den Zeiten dazwischen leben sie sie nach. Das Gedächtnis wird geschult, die Disziplin wird eingefordert; nicht die aufoktroyierten passiven Gefängnisregeln, sondern die aktive - und vielleicht noch anspruchsvollere - Disziplin des Lernens. Sie gewöhnen sich an die Strenge des Drehbuchs, in dessen Grenzen sie sich bewegen müssen und sich frei bewegen; Sie müssen ihren eigenen Platz innerhalb des vorgegebenen Rahmens finden und erleben dabei oft, dass sich ihre Ideen, ihre Perspektiven und ihr Wissen erweitert, und zwar gerade durch die Grenzen, die ihnen die zu rezitierenden Worte.

Theater ist, wenn es richtig gemacht wird, auch eine Berufsausbildung. Die Theaterworkshops in italienischen Gefängnissen werden konsequent durchgeführt trotz der durchweg schlechten Ausstattung und obwohl sie vielen Variablen und unvorhergesehenen Ereignissen ausgeliefert sind. Der Weg zur nächsten Aufführung ist eine ständige Herausforderung, bei der man nicht nur lernt, Schauspieler zu sein, sondern auch Drehbuchautor, Kostümbildner Kostümdesigner, Ton- und Lichttechniker, Regieassistent und Problemlöser. Die Idee, dass alle Teilnehmer zukünftige Künstler werden können, ist unrealistisch und daher schädlich, denn sie schadet, wenn sie gefördert wird. Aber Theater bringt die Menschen in Kontakt mit Fähigkeiten, Fertigkeiten und Einstellungen, die sie Fähigkeiten und Haltungen, die sie dazu bringen können, Lebenspläne zu schmieden, die ihren Wünschen und Fähigkeiten entsprechen. Die Auswirkungen eines engagierten, konstanten Engagements, des Erlernens der Arbeit in einer Gruppe sich gegenseitig zu helfen zu motivieren und zu unterstützen, kann einer möglichen Wiedereingliederung nur förderlich sein.

Wenn es um die Vorbereitung einer öffentlichen Aufführung geht, wird das Theater unweigerlich zu Arbeit: Es muss ein Zeitplan aufgestellt und eingehalten werden, der Fertigstellungstermine, Zwischenetappen, Müdigkeit, Hindernisse, die überwunden werden müssen, und Erwartungen, die erfüllt werden müssen, genau wie in einer normalen alltäglichen Arbeitssituation. Und Theatergruppen erschaffen ein Produkt, das an Kunden verkauft wird, die für ihre Eintrittskarten bezahlen.

Dass Theater die körperliche Betätigung einer sportlichen Aktivität beinhaltet, steht außer Frage. Bewegungsabläufe und Koordination sind von zentraler Bedeutung. In einer Aufführung rennt man, springt auf Tische, huscht über die Bühne, hebt sich gegenseitig hoch und prügelt sich manchmal. Der Theaterraum ist fast immer der größte verfügbare Raum in Gefängnisgebäuden, die für ihre dunklen Gänge und engen Treppenhäuser berüchtigt sind. Wenn man von einer Zelle mit nur wenigen Quadratmetern oder vom Übungshof (einem hochwandigen Betonviereck) in den Theaterraum gelangt, wird man sich auf eine Weise bewegen können, die anderswo nicht möglich ist. Für ein paar Stunden kann man es genießen, sich in einem geräumigen Raum zu befinden; der im Gegensatz zu allen anderen Räumen des Gefängnisses einladend ist. Die anderen Räume sind hingegen auf Trennung und Separation ausgerichtet.

Theater ist definitiv eine Freizeitbeschäftigung: Menschen kommen zusammen, haben Spaß, knüpfen Kontakte, musizieren, singen. Die Aufführungen, die ich gesehen habe, enthielten all diese Zutaten, geschickt gemischt. Die Arbeit an einer Aufführung wird so zu einer legitimen Flucht aus der sich wiederholenden Routine und der erdrückenden Atmosphäre eines Gefängnistrakts. Die Inszenierungsarbeit erfordert die Integration verschiedener, entfernter Kulturen und Lebensgeschichten, die auf eine Art und Weise vermischt werden, wie es nur in einem Gefängnis möglich ist, um gemeinsam etwas zu schaffen. Theater ist also im engeren Sinne des Wortes

„Rekreation“: Es kreiert Schauspieler-Darsteller mit Hilfe von Figuren, Handlungen Beziehungen und Verflechtungen, die ihr eigenes, oft dramatisches Leben widerspiegeln.

Psychologie spielt in verschiedenen Formen und in hochspezialisierter Anwendung eine wichtige Rolle in der Behandlung von Gefangenen: Laut Gesetz werden verurteilte Straftäter einer wissenschaftlichen Persönlichkeitsbeurteilung" unterzogen (§ 13 Abs. 2 Strafvollzugsgesetz), um die Ursachen des kriminellen Verhaltens zu erforschen und hoffentlich eine Lösung dagegen zu finden. Der Ansatz ist "vertikal", was bedeutet, dass die Justizvollzugsanstalt das Verhalten des Gefangenen beurteilt, um sich ein Urteil über die Tendenzen und Ergebnisse des den Umerziehungsprozess zu bilden. Auch Theater beinhaltet kontinuierlich geführte Psychologie, aber "horizontal", d. h. mit Hilfe von Personen, die nicht der Institution unterworfen sind. Da die Teilnahme freiwillig ist und keinerlei Urteile oder Beurteilungen gefällt werden, ermöglicht Theaterarbeit den freien und freiwilligen Fluss von Fragen zur Vergangenheit und Antworten über die Zukunft. Reflektive und „indirekt“ wirkt sich so die Psychologie positiv auf die Eigenwahrnehmung und Entwicklung der Teilnehmer aus. Schauspielen bedeutet im Grunde, aus sich selbst herauszugehen und gleichzeitig in sich selbst und in die anderen einzudringen, um zu entdecken, dass nichts Menschliches fremd ist und dass wir deshalb alles sein können. Wir sind nicht anders als Gefangene und Gefangene unterscheiden sich nicht von einem Prinzen von Dänemark - "Ich bin Hamlet", rufen alle Schauspieler in der Family Album Web-Serie. Wenn du auf die Bühne gehst, drückst du dich aus, du schreist, du sagst, was du denkst und man bringt Leid und Wut mit großer Kraft zum Ausdruck, aber ohne diese bittere, vorwurfsvolle die verständlicherweise oft Menschen kennzeichnet, die ihrer Freiheit beraubt sind. Eine Stimme, eingebettet in einem Drama, kanalisiert in einer Struktur und sublimiert in der Literatur, reicht nach und kraftvoll nach außen.

Theater ist in der Tat ein wichtiger Kanal für den Kontakt zur Außenwelt, mit der Gesellschaft in die sich die ihrer Freiheit beraubten Personen wieder integrieren müssen. Die abschließende Aufführung, bei der das Publikum in das Gefängnis kommt oder die Schauspieler hinausgehen, um in einem Theater aufzutreten, ist in ihrer Unmittelbarkeit und Intensität eine einzigartige Möglichkeit, die Welt der Inhaftierten kennen zu lernen. Das, was wir über den Strafvollzug wissen, erreicht uns in der Regel nur sehr selten und in verwässerter Form über journalistische Berichte, Ausschnitte aus Dokumentarfilmen, gekürzten Briefen und "Made-in-Jail“ handwerkliche Produkte. Aber die Gesichter und Körper zu sehen und die Stimmen direkt zu hören, ist ein unvergleichliches Mittel, um das Kollektiv an die oft unbeachtete Existenz der der inhaftierten Personen zu erinnern und deren Fortschritte auf dem Weg zu einer möglichen Wiedereingliederung. Aufführungen, innerhalb und außerhalb des Gefängnisses, sind außergewöhnliche Gelegenheiten, um Licht in die abgeschiedenen Orte des Strafvollzugs zu werfen und ihre Bewohner ausnahmsweise als Mittler von etwas Positivem zu sehen.

Theater wird so auch zu einer Möglichkeit, mit dem Inneren von sonst unzugänglichen Orten in Kontakt zu treten. Wenn wir, wie es oft der Fall ist, als Zuschauer einer Aufführung in ein Gefängnis gehen, wird das Gesehene zu einer Art Training für unsere verkümmerten Muskeln, der Komplexität und des Zweifels. So macht auch das Publikum einen wichtigen Schritt, wenn es durch diese unbekannten Orte geht, ihre Geräusche hört und deren Gerüche riecht. Man Betrachtet das Sein auf eine Art und Weise, wie man es Draußen nicht würde und merkt das Geräusche herzzerreißende Gesänge sein können oder dass Gesichter die man nie anschaut ausdrucksstark, freundlich oder furchtbar düster wirken. Ansonsten bleiben die Häftlinge eine Abstraktion; Männer und Frauen und Männer, die ausschließlich durch das von ihnen begangene Verbrechen identifizieret werden. Aber wenn sie spielen, können wir an sie glauben ihre vielschichtige Menschlichkeit spüren und uns ihrer Ähnlichkeit mit freien Menschen. Sie sind Hamlet und wir sind es auch - so offensichtlich und doch zuweilen eine Entdeckung.

Schließlich ist das Theater eine Möglichkeit, die Beziehung zur Familie zu halten und zu pflegen. Verwandte, die oft weit entfernt von dem Ort leben, an dem ihre Lieben ihre Strafe verbüßen, können nicht immer zu den Aufführungen zu kommen. Aber wenn eine Aufführung stattfindet, ist sie eine der seltenen Anlässe im Gefängnisleben und eine Chance, stolz ein Ergebnis zu präsentieren. In diesem Sinne hat Familienverbindung einen doppelten Wert: Sie vertieft nicht nur die Familienbeziehungen, sondern hält dank online gestellten Videofragmente (italienisches Projekt) aus dem Gefängnisleben auch die Verbindung zur Außenwelt mit der Außenwelt lebendig und beruhigt diejenigen, die nur selten die Möglichkeit haben, direkten Kontakt mit den Häftlingen zu treten.

Aus diesen zahlreichen Gründen trägt das Theater im Gefängnis dazu bei, die hehren Grundsätze des Artikels 27 Absatz 3 der italienischen Verfassung über den erzieherischen Zweck und die Humanität der Strafen zu erfüllen, indem Wertschätzung und die unantastbare Würde der Personen, die ihre Strafe verbüßen, gewahrt bleiben.

In der Pandemie ist es unerlässlich, diesem Verfassungsauftrag Raum zu geben. Die Grundprinzipien des Strafvollzugs befinden sich in einer Art erzwungenem Atemstillstand und sie sind dabei zu ersticken. Seit mehr als einem Jahr sind die Gefängnisse geschlossene, abgelegene, getrennte Orte, an denen die Zeit, meist ohne die üblichen resozialisierenden Aktivitäten, eine unendliche Leere ist, die es zu ertragen gilt. Ideen wie eine Webserie oder Filme, die das Interesse an der Gefängniswelt in diesen Zeiten wach halten und ein viel größeres Publikum erreichen können, als ein Theatersaal fassen kann, sind wie Sauerstoff für die Gefängnisse. Sie sind wertvolle Instrumente, die uns die Möglichkeit geben, nicht nur in ein Gefängnis zu schauen, Sie geben uns die Möglichkeit, sondern auch in uns selbst, in unsere Vorstellungen vom Gefängnis und den Inhaftierten. Und sie vielleicht zu ändern.

Stefania Carnevale ist außerordentliche Professorin für Strafverfahren an der Universität Ferrara, wo sie Strafverfahren und Strafrechtsdurchsetzung lehrt.

Sie ist Mitbegründerin des interdisziplinären Studienlabors für Mafia und andere Formen der organisierten Kriminalität (MaCrOLab) und Koordinatorin des Labors für kollektive Sicherheit und individuelle Garantien an der Universität Ferrara, dem Zentrum für Europäische Rechtsstudien über Makro-Kriminalität. Sie ist Mitglied des akademischen des akademischen Beirats für den von der Universität Mailand organisierten der Universität Mailand. Sie ist Mitglied der nationalen Konferenz der Rektorendelegierten für universitäre Strafvollzugsanstalten, die von der CRUI (Konferenz der italienischen Universitätsrektoren). Sie war Mitglied der der Kommission zur Reform des Strafvollzugs, die vom italienischen Justizministeriums (2017-2018). Sie war Beauftragte für die Rechte von Personen im Freiheitsentzug für die Rechte von Personen im Freiheitsentzug für den Stadtrat von Ferrara (2017-2020).

TEATRO DEL NORTE

THEATERWORKSHOP IN ASTURIENS GEFÄNGNIS

HINTERGRUND

(von Etelvino Vazquez)

Teatro del Norte ist eine Theatergruppe, die 1985 in Lugones, Asturien, Spanien, gegründet wurde. Es ist eine Theatergruppe, die Kreation und Theaterspiel für jedes Publikum entwickelt, Erwachsene und Jugendliche, und Seminare Treffen und Vorführungen mit Theaterpädagogikdurchführt.

Seit 2010 ist das Teatro del Norte für das Theater-Werkstatt an der Universität von Oviedo verantwortlich.

Außerdem hat Teatro del Norte in Spanien, Portugal, Holland, Frankreich, Italien, Rumänien, Moldawien, Montenegro, Ägypten, den Vereinigten Staaten, Brasilien, Argentinien, Uruguay, Mexiko, El Salvador und Peru gespielt.

In 2010 rief Horacio Czertok, Direktor des Nucleo-Theaters, bei dem Etelvino an, der bei ihm in den achtziger Jahren ein paar Kurse besucht hatte, um ihm einzuladen mit dem Teatro del Norte ein Teil der Theater- und Learning Association Prison "Veniamo da Lontano" genannt, zu werden.

Zu diesem Zeitpunkt hatte Etelvino noch keinerlei Erfahrung im Gefängnisumfeld, aber er spürte wie wichtig das Theatro Nucleo für seinen eigenen Werdegang war und sagte zu das Teatro del Norte als „Lernende“ an "Veniamo da Lontano" beitreten werde.

Bis dahin war die Beziehung zwischen dem Teatro del Norte und dem Strafvollzug auf einen kurzen Kurs im Jahr 1985 und drei Aufführungen, finanziert von der Caja de Ahorros de Asturi-als, anlässlich des Schutzpatrons der Gefangenen beschränkt.

Aber diese Aufführungen hatten weder für uns noch für die Insassen, die sie besuchten, eine große Wirkung. Die teilnehmenden Insassen, waren eher daran interessiert, sich vor allem mit Frauen zu treffen, als die Aufführung zu gestalten.

Im Juli 2011 teilte uns Horacio mit, dass das Projekt bewilligt wurde und wir als „Lehrnende“ Teil von "Veniamo da Lontano" seien. Im September 2011 hatten wir das erste Treffen mit der asturischen Strafvollzugsanstalt, dank Carlos Martinez, einem Gefängnisbeamten, einem Theaterliebhaber, der als Student an mehreren Kursen des Teatro del Norte teilgenommen hatte. In der Justizvollzugsanstalt Villabona wurde die Abteilung für drogenfreie Therapeutische und pädagogische Einheit, UTE, in den achtziger Jahren von zwei Erziehern Faustino und Begoña gegründet.

UTE hat eine Wiedereingliederungsquote von 60 % im Vergleich zu den traditionellen Gefängnissen, die eine Wiedereingliederung von weniger als 20 %. Das UTE-Modell wird in 18 spanischen Gefängnissen mit sehr guten Ergebnissen umgesetzt. Die Insassen sind alle jung und drogenabhängig. Bei dem Treffen im September wurden wir von Pädagogen, UTE-Mitarbeitern in jeder Hinsicht unterstützt.

Im Dezember 2011 fand das erste Veniamo da Lontano-Treffen in Ferrara statt. Dort trafen wir alle Teilnehmer der Learning Association mit dem Koordinator Horacio Czertok. Alle anderen Theatergruppen hatten bereits an einer früheren Ausgabe teilgenommen, außer der Universität Lieja, die aber nicht im Strafvollzug arbeiteten und uns.

Es war ein Treffen, bei dem wir nun wirklich erfuhren, was "Veniamo da Lontano" ist, was es bedeutet und welche Art von Engagement gefordert würde.

An Weihnachten 2011 konnte ich am Weihnachtsfest teilnehmen, das von den Insassen der UTE organisiert wurde und an dem auch ihre Familienangehörigen als Zuschauer teilnehmen konnten. Neben Tänzen und Liedern präsentierten sie ein von ihnen selbst geschaffenes Werk. Sie erzählten, den Bogen von Beginn als sie in der UTE ankamen bis hin zu dem Zeitpunkt wo sie sie verließen. Das Stück wurde von unserem Freund Carlos Martinez geleitet.

Nach der Aufführung traf ich mich mit allen, die mitgewirkt hatten, und sie sagten mir, dass sie etwas ähnliches weiterhin machen wollten.

Im Februar 2012 begannen wir unsere Arbeit an der UTE mit einem einführenden Theaterworkshop. Die Insassen wurden gefragt, wer an einem Theaterworkshop teilnehmen wollten. Die Pädagogen entschieden, wer aufgrund seines Profils teilnehmen konnte und wer nicht.

Seit diesem Tag führen wir zwei Arten von Aktivitäten aus

PÄDAGOGISCHE AKTIVITÄTEN

Workshop für 20 Teilnehmer. Es handelt sich um eine wöchentliche Arbeit mit jeweils zwei Stunden pro Sitzung.

Anzahl der Stunden des Kurses: 20 Stunden

Der Kurs wurde von Etelvino Vázquez und David González geleitet, Körperausdruck und sprachlicher Ausdruck: Arbeit mit dem Körper Emotionen, Arbeit mit der Stimme.

Arbeit mit dem Körper: Wege des Gehens, der Bewegung im Raum. Körperteile. Körperzusammensetzung, Arbeit mit Masken.

Arbeit mit der Stimme: Artikulation, Ausstrahlung. Arbeit mit dem Ton, mit der Intensität, mit der Quantität und dem Timbre. Sprachlicher Ausdruck mit verschiedenen Texten.

Es würde auch mit Improvisationen und Gruppendynamik gearbeitet.

Aus dieser Gruppe sollte sich dann die Gruppe herauskristallisieren, mit der ein Stück einstudiert würde.

AUFFÜHRUNG EINES THEATERSTÜCKS

Entwicklung eines Theaterstücks, bei dem jeder Schauspieler in der Gruppe eine Rolle hat und seine schauspielerischen Qualitäten zeigen kann. Es sind einfache Stücke, aber mit einem aktuellen Bezug zur Realität, das von allen Gruppenmitgliedern verstanden und von allen Gruppenmitgliedern getragen wird. So entstehen keine Komplikationen in der finalen Zusammensetzung des Stücks.

Nach dem Projekt „Veniamo da lontano“ kam ein zweites Projekt „Rompiendo límites“ und dann ein drittes, „El Arte de leer“, bei dem wir wieder Partner waren. Für dieses Projekt wurde das Nucleo Theater ausgezeichnet.

Teatro del Norte wurde für das Projekt „Actuando vidas nuevas“ ausgezeichnet.

Auch ohne zu wissen, ob es ein weiteres Projekt geben würde oder nicht, haben wir im Februar 2019 mit einem neuen Workshop im Gefängnis begonnen und das Ergebnis dieses Workshops ist das Stück "Historias para ser contadas" des argentinischen Autors Osvaldo Dragun. Dieses Stück wurde am 17. und 19. Dezember 2019 für UTE 1 und UTE 2 aufgeführt. Auch hier hatten die Familien die Möglichkeit, die Vorstellung zu sehen und die Insassen wieder zu treffen.

Wir bestimmen nicht, wer an den Theaterworkshops teilnimmt, das obliegt den Pädagogen. Sie versuchen jedes Jahr neue Teilnehmer herauszufiltern. Allerdings bleibt das Prozedere immer gleich. Wir starten mit einer Gruppe von 20 Insassen. Im Lauf des ersten Workshops sinkt die Zahl in der Regel auf 127 15 Teilnehmer. Zuerst werden die Pädagogischen Aktivitäten für einige Tage trainiert, danach entwickeln wir das Stück, das bisher immer nur für die UTE Mitarbeiter aufgeführt wurde.

In diesen mittlerweile fast 20 Jahren haben wir folgende Stücke aufgeführt:

- *Historias para ser contadas* by Osvaldo Dragun
- *Europa! Europa!* about an emigrant arriving in Europe
- *Sueños Negros* about poems by the Asturian poet Ángel González
- *Sonidos Negros* on poems by García Lorca
- *A los hombres del futuro* on poems by Beltold Brecht

Die Arbeit mit den Teilnehmern der UTE ist nicht nur für sie wichtig, weil sie ihr Selbstwertgefühl, ihr individuelles und gruppenbezogenes Engagement, ihr kulturelles Niveau, die Beziehung zu ihren Kollegen, usw., sondern auch für Teatro del Norte, sowohl auf persönlicher Ebene (für die beiden Personen, die wöchentlich ins Gefängnis gehen) als auch auf theatrischer Ebene, denn es hat uns gezwungen, ganz andere theatralische Lösungen und schauspielerische Anreize zu finden, um die Stücke beim Publikum zu platzieren – bestenfalls positiv.

Diese Herangehensweise des Professionellen Theaters an den Strafvollzug, im Rahmen des europäischen Projekts „Actuando vidas nuevas“, wird das Selbstwertgefühl der Teilnehmer und ihre Ausdrucksfähigkeit, sowohl körperlich als auch stimmlich fördern. Die Aktivität wird eine Gruppendynamik bei den Teilnehmern auslösen, die sie lehren wird, miteinander zu kooperieren, gegenseitig zu akzeptieren und letztendlich für das Grosse Ganze zusammen zu arbeiten. Theater Arbeit steht im Gegensatz zum Individualismus und fördert die Zusammenarbeit und das Verständnis für den Anderen.

Leider gibt es in Asturien keinen Transfer vom Strafvollzug zur Gesellschaft, da dieser von der Zentralregierung abhängt. Dies bedeutet aber, dass unsere Arbeit im Strafvollzug für die asturische Gesellschaft unsichtbar ist.

PROJECT ACTUANDO VIDAS NUEVAS

Der Theater-Workshop von "Actuando vidas" begann im Februar 2020 im asturischen Gefängnis und wurde von Etelvino Vázquez und David Gonzalez geleitet.

Wie immer wurden die Teilnehmer, die an dem Theaterworkshop teilnehmen sollten, durch die Gefängnispädagogen bestimmt. Einige meldeten sich aus freien Stücken andere wurden bestimmt. Die Voraussetzungen zur Teilnahme an denen sich die Pädagogen orientieren sind immer: schüchternes Auftreten, schlechte Beziehung zu Anderen, Ausdrucksschwierigkeiten, Teilnehmer mit emotionalen Blockaden, schlechte Diktion...

Wie schon gesagt wir treffen nicht die Auswahl welche Teilnehmer am Theaterworkshop teilnehmen können und wer nicht. Wir müssen mit den Teilnehmern arbeiten, die uns zugeführt werden.

Das gleiche Verfahren kennen wir auch von anderen unserer pädagogischen Aktivitäten wie Teatro del Norte. In der Universitätstheatergruppe müssen wir mit den Studenten arbeiten, die der Gruppe beitreten, unabhängig davon, ob sie theatralische Neigungen haben oder nicht. Dasselbe gilt für die Gruppe Gijón Sphere Gruppe, die sich aus blinden und sehbehinderten Menschen zusammensetzt. Es

kann keine Auswahl getroffen werden. Die Situation ist in vielen Kursen, die wir ausrichten, ähnlich und wo wir uns die Studenten auch nicht aussuchen können.

Allerdings ist die Frage der Auswahl der Teilnehmer nicht von Belang. Jeder wird entsprechend seiner natürlichen Begabungen und seiner Lernfähigkeit angenommen und eingesetzt.

Unsere Arbeitsmethode basiert im Wesentlichen auf dem Studium der drei Prinzipien, die das Schauspiel ausmachen:

THE BODY I DER KÖRPER

Es kann Theater ohne Stimme, ohne Worte geben, aber ohne Körper und Gefühl geht es nicht. Der Körper ist die Basis und das Zentrum der schauspielerischen Tätigkeit. Angehende Schauspieler und Schauspielerinnen müssen an Körper, Energie und Präsenz arbeiten.

Im Alltag wird die Körperpräsenz von dem Prinzip bestimmt, den größten Effekt mit dem geringsten Aufwand zu erreichen. In einer Bühnensituation wird Präsenz durch das entgegengesetzte Prinzip bestimmt: das Minimum mit dem maximalen Aufwand zu erreichen.

Daraus ergibt sich die enorme Bedeutung des Einsatzes von Energie im gesamten Körper. Energie im Raum und Energie in der Zeit.

Den Körper können wir in Bezug auf die Energie in zwei Blöcke unterteilen:

- Energiezentrum: Füße, Beine, Becken
- Zentrum des Ausdrucks: Rumpf, Arme, Hals, Gesicht.

Schauspielerische Arbeit besteht darin, den Körper mit Energie und Ausdruck zu formen. Diese Mischung aus Energie und Ausdruck prägen die Präsenz des Schauspielers und der Schauspielerin.

Die Prinzipien der "Theateranthropologie", die Eugenio Barba studiert hat, erzeugen diese neue Präsenz des Schauspielers.

Das Prinzip des Gleichgewichts. Das Prinzip der Opposition. Das Prinzip des Weglassens. Der Körper in der Pantomime. Pantomime unterteilt den Körper in ein Kraftzentrum (das Becken), ein Persönlichkeitszentrum (der Brustkorb) und ein Ausdruckszentrum (Hände, Arme und Hals).

Der Körper ist nach Lecoq unterteilt in:

- Die Tragödie (Arme zum Himmel)
- Der Narr (Arme nach unten)
- Das Melodrama (Arme parallel zum Boden geöffnet)

Der Körper nach Decroux zeigt uns das Verhältnis von Armen und Beinen (was am beweglichsten ist) in Bezug zum Rumpf:

- Durch Konsonanz (alles arbeitet mit dem Rumpf zusammen)
- Durch Komplementarität (alles arbeitet zusammen, außer einem Teil, Beispiel: das Discobolo)
- Durch Kontrast (nichts funktioniert mit dem Rumpf)

Nach dieser ersten Ebene arbeiten wir mit dem Körper selbst:

- Unterscheidung der Körperteile
- Beweglichkeit der verschiedenen Teile des Körpers
- Verschiedene Positionen des Körpers.
- Offener und geschlossener Körper - Introversion und Extroversion.
- Harter Körper und weicher Körper.
- Schneller Körper und langsamer Körper.
- Körperliche Dissoziation.

Der Körper im Raum:

- Von einem Punkt zu einem anderen Punkt auf einer geraden Linie gehen.
- Gehe von einem Punkt zu einem anderen Punkt auf einer gekrümmten Linie.
- Auf das Dach gehen
- Auf den Boden gehen.
- Gehen mit verschiedenen Arten des Gehens.
- Lasse dich von verschiedenen Teilen des Körpers antreiben: Nase, Becken, Brust...
- Gehe offen (extrovertiert), gehe geschlossen (introvertiert)

Eine separate Bewegung ist die Arbeit mit dem Rumpf als Motor und Förderer der Aktion. Auch die Arbeit mit den Armen und Händen als Zentrum des Ausdrucks. Für jedes dieser Prinzipien gibt es zahlreiche Übungen, die die Schüler einzeln und in Paaren ausüben.

Es gibt auch Übungen mit Stöcken, mit Bändern, mit Tüchern, mit Fächern, etc.

Die nächste Körperarbeit hat mit Konflikten zu tun, aber auf deren erster auf der primären Ebene.

- Der Konflikt oder die Opposition mit den verschiedenen Teilen des Körpers (die Beine wollen zum Boden, der Rumpf will an die Decke)
- Konflikt zwischen zwei Akteuren mit Hilfe eines Stocks, eines Bandes, wobei der eine der Protagonist und der andere der Antagonist ist.
- Sehr einfache Konflikte, die dem Schauspieler später helfen werden, die Komplexität von Konflikten im Theaterstück zu verstehen.

Die Ausdrucksmöglichkeiten des Körpers, die untrennbar mit der Energie verbunden sind, werden durch "Tanz", der einer Musik folgt repräsentiert. Raum und Zeit (Rhythmus) sind in der Bewegung des Schauspielers präsent. Energie im Raum kann Energie in der Zeit sein. Und Energie in der Zeit, die zu Energie im Raum wird. Beim "Tanzen" führt der Schauspieler eine Art persönliche Improvisation durch, mit seinem eigenen Körper, mit seiner Energie und seinem Ausdruck.

Die Arbeit mit dem Körper ist wesentlich für jeden, der sich dem Theater nähern will, egal ob man Student an einer Theaterschule oder ein Insasse ist.

Die nächste Arbeit mit dem Körper ist die Arbeit mit der Maske.

Die Maske lebt nur mit dem Körper. Die Maske gibt demjenigen, der sie benutzt, eine gewisse Freiheit, da sie sich hinter ihr geschützt fühlen.

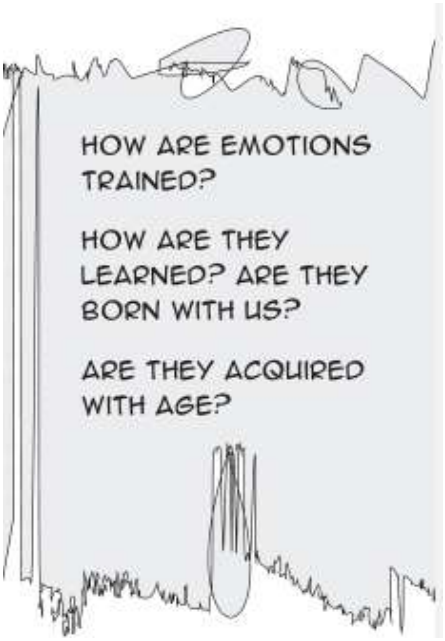
Die erste Arbeit mit der Maske ist die Arbeit mit La Comedia del Arte und ihren Figuren: Harlequín, Pantalone, Dotore, Colombina, Enamorados.

Jede Figur in der „Comedia del Arte“ hat eine komplexe Körperstruktur, die vom Schauspieler Kontrolle und Präzision verlangt. Und dann ist da noch der Gebrauch der Maske mit seinem Hals-, Arm- und Handspiel. Diese Arbeit, die sie mit David González machen, geht in eine zweite Phase mit der Arbeit mit neutralen Masken oder Masken, die nichts mit der „Comedia del Arte“ zu tun haben. Die Figuren sind Menschen von heute, und von diesen typischen Figuren ausgehend, beginnt man in der Improvisation zu arbeiten. Sie improvisieren die Figuren der Comedia del Arte und die anderen Figuren.

Mit der Improvisation, einem grundlegenden Werkzeug des Schauspielers, gelangt der Schüler an die Spitze seiner individuellen Ausdruckskraft. Wo er seine kreativen Fäden selbst in die Hand nimmt und keinen Autor oderRegisseur. Es ist die grundlegende Arbeit des Schauspielers mit sich selbst.

THE EMOTION I DIE EMOTION

Die Arbeit mit Emotionen ist für jeden angehenden Schauspieler unerlässlich, aber extrem kompliziert und komplex für einen Gefängnisinsassen.



Wie werden Emotionen trainiert? Wie werden sie erlernt? Sind sie angeboren? Werden sie mit dem Alter erworben?

Das emotionale System ist sehr präsent in allen Aktivitäten der Insassen. Emotionen stehen immer im Vordergrund, egal wie sehr sie sich verstecken, schämen oder versuchen eine Stärke zu zeigen, die sie nicht haben.

Mit den Emotionen arbeiten wir genauso, wie wir mit dem Körper. Der Körper, zusammen mit der Stimme, wird durch den Willen kontrolliert, die Emotion nicht. Stanislavsky hat dies bereits erkannt und geht vom emotionalen Gedächtnis zu physischen Handlungen über und erfand so die Methode der physischen Handlungen.

Der Körper als Motor und Antrieb der Emotion.

Wenn Stanislavsky im ersten Teil vorschlug, von innen nach außen zu arbeiten, schlagen wir den Studenten vor, von außen nach innen zu arbeiten. Gleichzeitig und fast unbewusst, arbeiten wir aber auch von innen nach außen. Das hängt sehr stark vom Alter der Teilnehmer ab. Bei älteren Teilnehmern ist es einfacher, von innen nach außen zu arbeiten, da sie bereits eine definierte Persönlichkeit und ein stärker entwickeltes emotionales Gedächtnis haben. Wenn wir von außen nach innen arbeiten, bringen wir den Teilnehmern im Wesentlichen das Verstehen von Emotionen bei wobei wir uns auf die sechs Grundemotionen konzentrieren, die zusammengenommen das emotionale Gerüst der Figuren ergeben. Ein Rahmen, der nicht die Komplexität des täglichen Lebens widerspiegelt.

Die geniale Intuition von Antonin Artaud, dem französischen Dichters und Dramatikers, als er um das Jahr 1932 vorausahnend schrieb:

Der Atem begleitet das Gefühl, und man kann durch den Atem in das Gefühl eintreten, vorausgesetzt, dass man zu unterscheiden vermag, welche Atmung mit welchem Gefühl korrespondiert.

Alba Emoting, die von der Neurologin Susana Bloch entwickelte Methode, indem sie das spezifischen Atemmuster für jede der Grundemotionen aufzeigt, erfüllt effektiv die "Bedingung zu unterscheiden, welche Atmung welchem Gefühl entspricht". Durch den experimentellen Nachweis, Emotionen aus der Atmung zu erzeugen, bestätigt Susana Bloch, dass es möglich ist "durch Atmung in das Gefühl einzutreten".

Es mag den Anschein haben, dass im Theater die Emotion, um glaubwürdig zu sein, auf der Bühne die gleiche sein muss wie wie im täglichen Leben. Aber kaum, dass wir unseren Blickwinkel auf andere theatrale Formen des Theaters richten, die sich vom naturalistischen Realismus des euro-amerikanischen Theaters unterscheiden, finden wir andere Formen von Emotionen, die nichts mit dem Alltag zu tun haben, aber genauso glaubwürdig sind: Wie Schreie im klassischen Ballett, in der

italienischen Oper, im Flamenco, im japanischen Nô-Theater. Immer reine Konvention. Und das kann nur so sein, weil auf der Bühne die Emotion immer in Erinnerung gerufen werden und nicht zum ersten Mal gefühlt werden, denn sonst wäre die Bühne die Tür zum Irrenhaus.

Wenn wir aufgeregt sind, treten in uns drei Arten von Phänomenen auf: physiologische, expressive und subjektive Phänomene.

- Die physiologischen Phänomene haben mit dem Körper und seinen Haltungsmustern zu tun, und sind abhängig von den jeweiligen Emotionen.
- Expressive Phänomene haben mit dem Zentrum des Ausdrucks zu tun: dem Gesicht. Jede Emotion hat ein Haltungsmuster des Gesichts.
- Subjektive Phänomene haben mit den Augen zu tun und natürlich mit den inneren Bildern jedes einzelnen.

Die physiologischen Phänomene sind die sichtbarsten, da sie immer mit Positionsveränderungen des Körpers und der Atmung.

Subjektive Phänomene sind die am wenigsten sichtbaren, aber sehr wichtig für das Handeln, zum Beispiel im Kino.

Da Theater ist nicht dasselbe ist wie Alltagsleben, sondern viel mehr verdichtetes und destilliertes Leben, lassen sich die Emotionen, die die Figuren empfinden können, auch in 6 große Familien zusammenfassen: Wut, Angst, Traurigkeit, Freude, Erotik und Zärtlichkeit.

Diese Emotionen treten nie einzeln auf, sondern werden miteinander kombiniert und bilden das emotionale Gerüst, den emotionalen Rahmen der verschiedenen Charaktere. Jede dieser Emotionen spiegelt sich im Körper, in der Atmung, im Ausdruck und in den Augen wider. Einige neigen dazu, den Körper zu belasten und andere, ihn zu entspannen. Manche haben die Nähe und andere die Distanz. Der Akt des Lernens ist für den Schüler so, als würde er Körper- und Atemübungen machen.

- ***Zorn***: Die Luft kommt und geht durch die Nase. Angespannter Körper. Geballte Fäuste. Stirnrunzelnder Raum zwischen den Augenbrauen. Niedriges Kinn. Niedriger Blick. Wir neigen dazu, näher zu kommen.
- ***Angst:*** Die Luft kommt mit einem großen Schlag des Zwerchfells herein. Angespannter Körper. Augen und Mund weit geöffnet. Die Arme und Hände neigen dazu, das Gesicht zu schützen. Wir neigen dazu, zu springen und wegzulaufen.
- ***Traurigkeit***: Die Luft strömt in verschiedenen Zügen durch die Nase und spannt den Körper an. Die Luft kommt heraus, indem man den Mund weit öffnet und A sagt. Der Körper entspannt sich. Die Schultern fallen. Die Augenlider fallen, ohne sich zu schließen. Der Kopf neigt dazu, sich zu senken. Der Unterkiefer entspannt sich und zittert.

- ***Freude:*** Die Luft strömt durch die Nase ein und verlässt den Mund, die Stimmbänder formen ein A. Der Körper neigt dazu, sich zu entspannen. Der Kopf fällt nach vorne oder hinten. Die Augenlider entspannen sich. Die Knie machen eine Federbewegung mit dem ganzen Körper. Wir neigen dazu, uns näher zu kommen.
- ***Erotik:*** Die Luft strömt durch den Mund ein und aus, der immer offen ist, wenn man lacht und A sagt. Der Körper entspannt sich. Der Kopf fällt zurück. Die Augenlider entspannen sich. Das Becken bewegt sich völlig entspannt. Die Hände neigen dazu, den Kopf, die Brust zu berühren.

- ***Zärtlichkeit:*** Die Luft strömt durch die Nase ein und aus. Mund geschlossen, aber mit einer Grimasse des Lachens. Der Körper entspannt sich. Die Augenlider entspannen sich. Der Kopf fällt auf die Seite. Die ein- und ausströmende Luft summt etwas Leises. Die Arme neigen dazu, ein Kind in ihren Armen zu halten.

Diese Emotionen leben in den verschiedenen theatralischen Figuren, je nach Situation, denen sie ausgesetzt sind. Es ist sehr schwierig Charaktere mit einer einzigen Emotion zu gestalten. Deshalb werden sie im Rahmen der Darstellung, wie im Leben selbst, gemischt.

Die vorherrschende Emotion in jeder Situation ist diejenige, die die Szene bestimmt, aber wir sehen oft, dass die Figuren, obwohl es sich eindeutig um eine Szene der Freude handelt, von anderen Emotionen durchdrungen sind. Was bedeutet das? Dass es chemisch reine Emotionen nicht gibt!

Emotionen sind Reaktionen auf einen Stimulus. Wenn die Antwort lange anhält, wird sie zu einem Geisteszustand. Traurigkeit, wenn sie lange Zeit anhält, wird zu einer Depression.

Wenn es um die Schauspielerei geht, erlaubt es diese Methode dem Spieler zu bestimmen, welches die vorherrschende Emotion seines Charakters ist und er kann sich an dieser klar orientieren und spielen.

Diese Methode von Susana Bloch ist diejenige, die wir anwenden, damit die Teilnehmer von außen nach innen arbeiten und den Mechanismus jeder dieser 6 Grundemotionen, ihre physiologischen und expressiven Phänomene kennen und ihren Charakteren besser darstellen können. Die subjektiven Phänomene, die vor allem durch den Blick von innen nach außen sichtbar werden, basieren auf dieser Methode-

Neben dem sensorischen und dem sensiblen Gedächtnis arbeiten wir mit den Gefängnisinsassen auch mit anderen Methoden, um an dieser inneren Emotion zu arbeiten:

- Methode des Sprechens: Sie Sprechen über Ihre Familie (real oder imaginär), Ihre Kinder, Ihre Lieben...
- Methode des Schreibens: Schreiben Sie einen Brief an Ihren Vater (real oder imaginär), schreiben Sie über Scham...
- Interagiere mit verbundenen Augen mit anderen Teilnehmern.
- Mit offenen Augen Aktion/Reaktion. Näherkommen, weggehen.
- Bewegen ohne sich zu berühren.
- Emotion beim Tanzen zu Musik, die eine große emotionale Kraft hat.
- Einer liest einen Text und der andere bewegt sich aus der Empfindung.

All dies sind kleine Übungen, um die innere Welt des Teilnehmers zu mobilisieren. Ein großes Vehikel für Emotionen, sowohl von innen als auch von außen, ist der Körper. Leider kann die Emotion nicht mit dem Willen kontrolliert werden, aber wenn man von außen arbeitet kann der Wille die körperlich-atmenden Muster kontrollieren.

Seltsamerweise fließen am Tag der Aufführung vor den Mitinsassen aus der Strafvollzugsanstalt Modulo, die Emotionen mit großer Intensität zwischen den spielenden und zuschauenden, was das Stück noch intensiver und eindringlicher macht.

Dieses emotionale Plus, das offensichtlich nicht vom Willen kontrolliert werden kann und das durch die Aufführung erlebbar wird, lässt viele Insassen am Ende der Aufführung in Tränen ausbrechen.

Mit den Emotionen der Insassen zu arbeiten, ohne in ihre Privatsphäre einzudringen und ohne ihre persönliche Situation auszunutzen, ist die Herausforderung für die Theatermacher und durchaus schwierig, aber gleichzeitig löst es große Emotionen in uns aus, wenn wir sehen wie sie agieren, wie sie emotional überzeugend darstellen und wir dann final erkennen, dass wir unseren Auftrag erfüllt haben.

Zu sehen, dass die Kraft des Theaters heilend ist, ist sowohl für sie als auch für uns mehr als befriedigend.

THE VOICE I DIE STIMME

Von den drei Elementen, die einen Schauspieler ausmachen - Körper, Gefühl und Stimme - ist die Stimme zweifellos, das schwierigste Element für die Insassen des Asturias Gefängnis Theater Workshop.

Sie sind jung, also macht ihr Körper keine großen Probleme, Emotionen sind sehr persönlich und sie versuchen diese stets nicht zu zeigen. Die Stimme, die zusammen mit dem Körper durch den Willen kontrolliert werden kann, hat viele technische Elemente, die für die Häftlinge schwer zu beherrschen sind.
Einige von ihnen haben mit Atemwegs- und Artikulationsproblemen zu kämpfen. Andere mit schlechten Gewohnheiten die sich für den Einsatz der Stimme (z. B. Rauchen) nachteilig erweisen. Einige bringen Akzente aus ihrer Herkunftsregion mit, die sehr schwer zu unterdrücken ist. Einige von ihnen haben kein Volumen in der Stimme oder eine die zwischen Bass und Diskant oszilliert. Und schließlich lesen die Insassen sehr schlecht und haben nur ein geringes Leseverständnis. Das ist der Grund dafür, dass wir mit den internen Wörtern arbeiten: Synonyme, Augmentative, Diminutive, Wörter, die sich auf ein bestimmtes Thema beziehen. Einfache und einzelne Worte werden gesprochen, um nicht nur ihre Artikulation, sondern auch ihr Gedächtnis und ihre Kenntnisse der spanischen Sprache zu fördern.
Worte sind wie Luft, wenn es keine Luft gibt, gibt es keine Worte.

MECHANISMUS DER STIMME: PHONATION UND ARTIKULATION

- Atmung: Blasen. Aufrechter und entspannter Körper. Atmung ist Anspannung / Entspannung
- Phonation: Stimmbänder und ihre Funktion der Tonerzeugung
- Artikulation: Beteiligt sind: Lippen, Zunge, Unterkiefer, Wangen, Gaumensegel.

Bewegen Sie all dies. Wörter, die bewegen: REÑO, LUNA, CRUDELE

Übung: Gegenüber stehend, zu zweit, das Gesicht bewegen, Grimassen schneiden und so alle Teile des Gesichts und des Mundes mobilisieren, die am Gelenk beteiligt sind. Man kann von einer artikulatorischen Gymnastik sprechen.

Übungen mit Phonemen zur Stimmbildung:
TOR
MAM

BAM
LAM
MA, ME, MI, MO MU
MAn~ANA, MEn~ENE, MONIn~I, MOn~ONO, MUn~UNU
MI MAMA ME MIMA
MI MA ME MI MAMA

Gesprochene Stimme wird durch die Konsonanten unterstützt, gesungene Stimme durch die Vokale

Wörter, die mit einem Vokal beginnen, sind am schwierigsten
ANTIGONA
AHORA
ANTES
ANUAL
ANUARIO
ANUALIDAD

Worte, die alle Vokale haben: Murciélago (Fledermaus), Ayuntamiento (Stadtverwaltung)
Phrasen mit vielen Vokalen: Tengo un murciélago que me ha regalado mi abuelito que se lo han dado en el ayuntamiento, y esto es incuestionable, die mir mein Großvater geschenkt hat und die ihm im Stadtrat überreicht wurde, und das ist unanfechtbar)

EIGENSCHAFTEN DER SPRECHSTIMME
Die Qualitäten der gesprochenen Stimme: Tonfall, Intensität, Lautstärke und Klangfarbe

Tonfall der Stimme
Mittel, hoch, tief. Die Tonarbeit erfolgt durch die Nachahmung von Tieren. Wo das Tier in Resonanz geht, ist wo der Ton ist.
In Bezug auf den Stimmton sind die Resonatoren in unserem Körper, wo der Schüler die Stimme platzieren kann und so verschiedene Töne und Färbungen der Stimme erreicht.
Die Resonatoren, an denen die Schüler arbeiten, sind die Maske, die für den mittleren Ton steht, der Kopf, der den hohen Ton darstellt, und die Brust, die den tiefen Ton darstellt. Zu diesen drei Resonatoren können wir den Magenresonator und den Hinterhauptresonator des Kopfes hinzufügen.

- Mittlerer Ton: das Schaf
- Tiefer Ton: die Kuh
- Hoher Ton: die Katze und der Hahn

Intensität der Stimme
Sprechen Sie laut / sprechen Sie leise. Die niedrigste Intensität ist das Flüstern.

Umfang der Stimme
Langsames Sprechen / schnelles Sprechen

Klang der Stimme
Das Timbre ist die Farbe der Stimme eines jeden. Sie wird bestimmt durch den Hauptresonator der Stimme bestimmt. Sie kann nicht verändert werden.

Sprechen heißt, diese drei Qualitäten zu mischen: Ton, Intensität und Quantität.

Übungen

- Sprechen Sie paarweise in einer erfundenen Sprache, mit unterschiedlichen Tönen, Intensitäten und Anzahl an Worten.
- In Zweiergruppen zeigt der eine dem anderen mit der Hand an, wo er die Stimme zu platzieren: mittel, tief, hoch.

Mit diesen Übungen verliert der Schüler die Angst vor der Stimme, erlangt stimmliche Beweglichkeit,
und lernt, mit der stimmlichen Monotonie zu kämpfen.

Jede Figur spricht in einem anderen Ton, in einer anderen Wortanzahl und Intensität. Der
König spricht nicht das Gleiche wie der Diener. Daher die Bedeutung von stimmlicher Beweglichkeit beim Schauspielen.

SPRACH WERKZEUGE

Die gesprochene Stimme verfügt in ihrer Artikulation über eine Reihe von Werkzeugen, die für einen guten mündlichen Ausdruck fundamental ist:

Akzentuierung

Die Betonung kann grammatikalisch und expressiv sein.
Beispiel für eine ausdrucksstarke Betonung: Setzen Sie in einem Satz den Akzent auf ein anderes Wort und wir werden sehen, wie sich die Bedeutung ändert des Wortes und des Satzes ändern kann. Die Satz: Existe el silencio de los viejos, tan cargado de sabiduría (*Das Schweigen der Alten ist so beladen mit Weisheit*)

Pause

Die Pausen können respiratorisch, logisch und psychologisch sein.

Die logische und die respiratorische Pause sind im Text implizit, die psychologische Pause wird vom Schauspieler gesetzt. Die psychologische Pause wird vor oder nach der Phrase oder dem Wort gesetzt, das hervorgehoben werden soll. Das ist der Subtext, also das, was gedacht und nicht gesagt wird, beruht auf der Absicht des Schauspielers und dem was er ausdrücken möchte.

Komma

Das Komma zwingt den Hörer, auf das zu warten, was folgt. Der Hörer wird für eine Sekunde unterbrochen. Das grammatikalische Komma des Textes kann je nach Ausdruck und Absicht, die man dem Text geben möchte, verändert oder entfernt werden, solange der Sinn des Textes nicht verloren geht.

Punkt

Der Punkt dient dazu, die Gedanken vom Text zu trennen. Ein Gedanke ist zu Ende und es gibt einen Punkt.

Frage
Das Verhör ist eine Frage. Wenn diese Frage vom Gesprächspartner nicht als solche gehört wird, gibt es keine Notwendigkeit zu antworten.

Ausruf
Der Ausruf soll beim Zuhörer eine Reaktion des Mitgefühls, des Interesses oder des Protests hervorrufen.

Bejahung/Ablehnung
Die Aussage bejaht eine Idee für den Hörer. Die Verneinung leugnet sie. Wenn alle diese stimmlichen Mittel verstanden sind, schlagen wir den Teilnehmern vor, einen Satz auf all diese möglichen Arten zu sagen: bejahend, verneinend, fragend, ausrufend, mit oder ohne Pausen, usw.

Der Satz lautet: ¡No envíes esa carta ahora, puede ser peligroso!
(Schicken Sie diesen Brief jetzt nicht ab, es kann gefährlich sein!)
Die Intonation (d. h. der Tonfall der Stimme) und die Betonung der Worte sind die Träger der Bedeutung eines jeden gesprochenen Textes.

Mit einem Text, den die Teilnehmer auswendig kennen, machen wir folgende Übungen:
- Wiederholung des Textes im Stehen, Gehen, Springen
- Wiederholung des Textes mit verschiedenen Geschwindigkeiten und Intensitäten
- Wiederholung des Textes mit verschiedenen Tonlagen

STIMME UND KÖRPER
Der Körper ist das Gerüst oder die Stütze für die gesamte stimmliche Arbeit des Schauspielers. Der Körper treibt die Worte, die stimmlichen Handlungen. Der Körper begleitet die Worte des Schauspielers mit seinen Gesten. Manchmal macht er etwas, dass den Worten widerspricht, manchmal etwas, das das Wort begünstigt. Der Körper ist untrennbar mit der Stimme verbunden.
Beim Sprechen, beim Aussprechen eines Textes, tragen Emotion den Text, sie werden durch den Text sichtbar.

Es sind mehrere Sprachen im Spiel, wenn der Schauspieler handelt, und es ist wichtig, dass
Die Teilnehmer sich dessen bewusst sind:
- Die Sprache der Worte (wie im Wörterbuch definiert)
- die Sprache der Stimme (Klangfarbe, Rhythmus, Tonfall, Lautstärke, Pausen)
- Körpersprache (Augen, Physiognomie, Körperhaltung)
- Körpersprache im Raum (Bewegungen, Abstände)
- Unbewusste Sprache (alles, was der Schauspieler denkt oder fühlt, aber keine Zeit hat zu verbalisieren, wir können in der Lage sein, tausend Dinge pro Sekunde zu denken, aber nicht zu verbalisieren)

Wenn wir im gesprochenen Wort einen Artikulationspunkt verändern - mit der Zunge am oberen Gaumen sprechen, mit geschlossenem Mund sprechen, das R durch das G ersetzen usw. - oder wenn wir mit verschiedenen Akzenten sprechen (galizisch, andalusisch, chinesisch, russisch usw.), erscheint eine andere Stimme, die die Stimme des komischen Theaters, der Farce, der Astracanada ist.

In den Rollen, die der Schauspieler und auch der Häftling spielen, finden wir drei Textarten, die den drei grundlegenden dramatischen Formen entsprechen: Tragödie, Drama und Komödie.

- Subjektiver Text, bei dem das Subjekt des Textes die erste Person ist. Sie ist die Stimme des Dramas und der Tragödie. Der Schauspieler/die Schauspielerin identifiziert sich mit der Figur.
- Erzählerischer Text, bei dem das Subjekt des Textes die dritte Person ist. Es ist die Stimme der Komödie, bei der sich der Schauspieler nicht mit der Figur identifiziert
- Visueller Text, bei dem wir nicht wissen, wer das Subjekt des Textes ist. Es ist die Stimme des inneren Monologs in der Literatur und im zeitgenössischen Theater.

In allen Theaterstücken findet der Schauspieler/die Schauspielerin immer wieder Fragmente, in denen das Subjektive und das Erzählerische sich abwechseln.

Zusätzlich zu den drei Säulen, auf denen die Aufführung beruht: Körper, Gefühl und Stimme, muss der Teilnehmer auch lernen, was ein Konflikt ist und wie er funktioniert. Der Konflikt ist der Motor des Theaters von den alten Griechen bis zu Samuel Beckett.

Übungen

- Konflikt zwischen zwei Akteuren, die durch einen Stock verbunden sind: Aktion-Reaktion.
- Konflikt zwischen zwei Akteuren, die durch ein Band verbunden sind, das immer straff gespannt sein muss: Aktion-Reaktion
- Konflikt zwischen zwei Akteuren, ohne Stock oder Band, die nur mit ihrem Körper eine Aktion-Reaktion verkörpern
- Klassische Konfliktübungen zwischen einem Protagonisten, der die Realität verändern will, und einem Antagonisten, der sie nicht verändern will. Natürlich haben der Protagonist und der Antagonist ihre Gründe, die versteckt sein können oder auch nicht, und sie haben auch eine soziale und emotionale Beziehung.

THEATERPROBEN

Für die Insassen des Gefängnistheater-Workshops ist das Einstudieren eines Stücks eine extreme Herausforderung. Einige von ihnen waren nie im Theater und viele erinnern sich nur an eine Schulaufführung, an der sie als Schauspieler oder Zuschauer teilgenommen haben.

Die erste Schwierigkeit, die sie haben, ist das Verstehen und Auswendiglernen des Textes.

Die ersten Probentage dienen dazu, das Stück Wort für Wort, Replik für Replik und Abbild für Abbild zu erklären. Damit sie den Sinn des Werkes, die Bedeutung der Charaktere gut verstehen. In dieser Phase lesen sie das Stück mehrere Male und arbeiten allmählich den stimmlichen Ton ihres Charakters heraus.

Die nächste Phase besteht darin im Stehen die Handlungen des Stücks zu proben. Das erste Element ist der Körper, dann die Emotion und die Stimme. Wie ist der Körper der Figur beschaffen? Ist sie eine offene Figur? Ist es eine geschlossene Figur? Wie bewegt er sich? Wie bewegen Sie Ihre Hände? Wie sieht er aus? Wie fühlt es sich an? Wie spricht er? Mit welchem Ton, mit welcher Lautstärke

und Geschwindigkeit?

Nach und nach müssen wir sie dazu bringen, den Text zu verlassen und ihn nicht als Rettungsanker zu benutzen.

Wir versuchen, das Stück so schnell wie möglich auf die Beine zu stellen, damit der Teilnehmer eine umfassende Vorstellung von dem hat, was wir so bald wie möglich aufführen werden. Diese globale Vision zwingt ihn dazu, ihre Handlungen, ihren Charakter konzentriert zu bilden.

Mit zunehmender Dauer der Proben müssen sich Präzision, Konzentration, theatralische Beziehung zu den Mitspielern herausschälen.

Wir wiederholen alles so oft wie möglich und hoffen, dass diese Wiederholungen Wunder bewirken werden.

Im Allgemeinen, und obwohl die Probenzeit immer zu knapp erscheint, geben sie am Tag der Aufführung, vor den Augen der Kollegen, ihrer Familien, bringen sie all ihre Energie und alles was sie gelernt haben, ein, um das Werk, an dem sie ein Jahr gearbeitet haben erstrahlen zu lassen. Und sie schaffen es immer, was ihrer und unserer Arbeit einen Sinn gibt.

Leider gibt es nur einen einmaligen Zyklus der mit dem Auftritt endet. Das hindert uns daran, die begonnene Arbeit zu vertiefen. Die zwölf monatige Arbeit, die Heranführung an die Kunst der Schauspielerei, die Proben des Stücks kumulieren in einer einzigen Aufführung. Alles ist ein Jahr lang auf diesen Punkt fokussiert.

Letztes Jahr konnten auch ihre Familien die Vorstellung "A los hombres del futuro" (An die Männer der Zukunft), das auf Gedichten von Bertold Brecht basiert, besuchen. Die Anwesenheit der Familie gab ihnen einen enormen Schub, sich ein Jahr lang zu motivieren und mehr Verantwortung für ihre Arbeit zu übernehmen. Diese Hingabe der Insassen überraschte die Familienmitglieder nachhaltig.

Nach jedem Workshop beginnt dann das Verfahren erneut. So können wir leider immer nur an der Oberfläche kratzen anstatt mit den bisherigen Darstellern die Themen des Workshops zu intensivieren.

Aber der Grundstein zur Bindung ans Theater und uns ist gelegt – für Immer.

TAGEBUCH DER PÄDAGOGISCHEN ARBEIT
Mit den Insassen des Gefängnis Theater Workshops gelernt, bevor das Einstudieren des Stückes beginnt.

Januar, Februar, März 2020
4.2.20

Nur 8 Teilnehmer kommen von UTE1. Einer wiederholt den Workshop, einer hat uns besucht aber den Workshop schon wieder verlassen.

Wir erklären das Europäische Projekt
Wir fragen, wer im September 20 immer noch einsitzen wird – alle bis auf einen.

Wir beginnen mit der Arbeit:

- Das Spiel des Übertretens der Linie: Der Unterschied zwischen Alltag und Theater.
- Gehen durch einen kalten und einen heißen Raum.
- Erklären, dass der Schauspieler aus drei Teilen besteht: Körper, Gefühl und Stimme. Es kann Theater ohne Stimme geben, aber niemals ohne Körper und Gefühl.
- Der Körper des Schauspielers ist das sichtbarste Zeichen des theatralen Geschehens.
- Körperteile: Kraft / Ausdruck.
- Der Körper in der Pantomime.
- Einsatz der Arme und Beine: nach Decroux, nach Lecoq.
- Offene und geschlossene Stellungen. Halb offene und halb geschlossene Positionen.
- Offene und geschlossene Positionen mit Emotion.
- Körper im Raum: zur Decke gehen, zum Boden gehen, von einem Punkt zum anderen gehen.
- Gehen im Raum: schnell und langsam.
- In einer geraden Linie oder im Zickzack gehen.
- Gehen und plötzliches Stehenbleiben mit Klatschen.
- Alle gehen und treffen sich in der Mitte zu einem Klatschen.
- Zu einem Punkt gehen, vor dem Zusammenstoß mit Anderen anhalten und die Richtung zu einem anderen Punkt ändern.
- Sich paarweise an den Händen halten und sich gegenseitig mit Zahlen beschimpfen.
- Händchenhaltend, paarweise, sich gegenseitig streicheln und Zahlen sagen.
- Aktion/Reaktion mit einem Stock in Paaren. Langsam und schnell
- Aktion/Reaktion, paarweise, ohne Stock. Klein und langsam.
- Bewegen des Beckens.
- Paarweiser Angriff mit dem Becken und mit Klang.
- Paarweise streicheln Sie sich gegenseitig mit dem Becken und mit Geräuschen.

12.2.20

Aufwärmübung der verschiedenen Körperteile in statischer Haltung, von unten beginnend nach oben (Knöchel, Knie, Hüfte, Schultern, Arme und Nacken) vorarbeiten

Bewegung im Raum

- Änderung des Rhythmus je nach Klatschen (2 mal Klatschen schneller, 1 mal Klatschen langsamer, "Stop" anhalten)
- Änderung der Art und Weise (zuerst drehen wir den Hals dann folgt der Rest des Körpers)
- Verschiedene Arten des Gehens (schleichend, humpelnd, schwanger,Türen öffnen und schließen, mit einem Stock, in Eile)
- Gehen in Beziehung (militärischer Gruß, Gruß aus dem siebzehnten Jahrhundert", überschwänglicher Gruß, das Gesicht hochmütig abwenden)
- Benennung eines Teilnehmers, der eine Art des Gehens vorführt, die anderen ahmen es nach.
- Benennung eines Teilnehmers, der einen Rhythmus vorgibt dem die anderen folgen sollen.

Spiel

- Paarweise, mit dem Rücken zueinander, bewegen sich die Teilnehmer, ohne jemals den Körperkontakt zu verlieren.
- Ich arbeite mit dem mündlichen Ausdruck:
- In einem Kreis zeigt man auf einen anderen und sagt den Namen einer Frau oder eines Mannes. Derjenige, auf den gezeigt wurde, sagt den Namen einer anderen
- Zeigen Sie auf einen anderen und sagen Sie Land, Meer oder Luft. Derjenige, auf den gezeigt wurde, muss den Namen eines Tieres sagen, das n einem dieser Elemente zuhause ist.
- Einen Teilnehmer markieren und Bäume nennen.
- Einen Teilnehmer markieren und Blumen nennen.
- Einen Teilnehmer markieren und ein Adjektiv, das zu ihnen zu passen scheint.
- Einen Teilnehmer markieren und ein passendes Tier nennen
- Gemeinsames erzählen Sie eines Western, wobei jeder nur ein Wort sagen darf. Dabei muss eine Logik eingehalten werden.

19.2.20

- Bewegung im Raum. Bei jedem Klatschen einen Stopp. Bei jedem Klatschen alle in der Mitte zusammenkommen. Gehrichtung verändern.
- Gehen in Zeitlupe
- Gehen mit dem Körper aus Stein, Luft, Eisen, Wasser
- Gehen mit der Nase, mit der Brust, mit der seitlichen Hüfte, mit der vorderen Hüfte, mit dem Hintern, mit hochziehenden Schultern
- Gehen mit öffnender und schließender Körperhaltung
- Mit geschlossenem Körper gehen, aber ohne Arme, nur mit der Brust
- Machen Sie eine Plastikbox mit geöffnetem Körper
- Mache eine Plastikbox mit geschlossenen Positionen.
- Mache ein Plastikbild aus der ersten Position, welche Geschichte wird erzählt?
- Machen Sie das Gleiche mit der Stimme: Man fängt an, indem man einen Ton macht, und die anderen fügen sich hinzu.
- Baue eine Maschine mit Körpern, Bewegung und Klang. Sie steigen nacheinander ein.

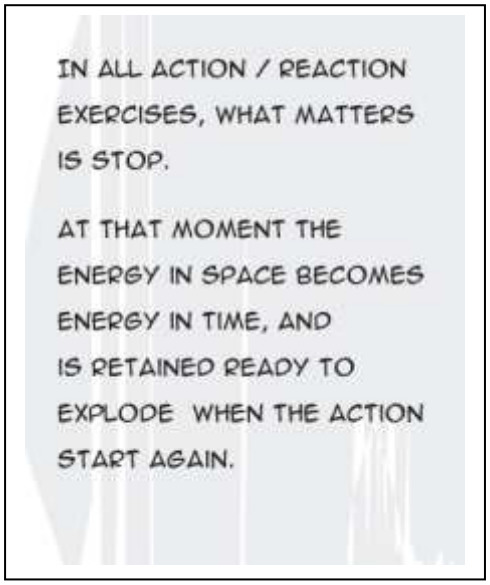
Aktion / Reaktion

- Aktion zwischen zwei Personen mit einem Stock. Der eine drückt den Stock und der andere reagiert auf diesen Druck, dann wird gewechselt.
- Das Gleiche mit einem Band. Hier muss man sich dehnen. Das Band muss immer straff und parallel zum Boden sein.
- Aktion/Reaktion ohne Stock oder Band. Erst klein, dann groß
- Aktion/Reaktion in Zusammenarbeit mit dem anderen und ohne Zusammenarbeit.
- Stich den anderen und der andere reagiert mit seinem Körper.
- Schlagen Sie den anderen und der andere reagiert mit seinem Körper.
- Spielt "Curro Jiménez". In einem Arm eine Decke, im anderen ein Messer. Umzingelt werden. Verteidige dich, indem du dich drehst.
- Bei allen Aktions-/Reaktionsübungen kommt es auf den STOPP an. In diesem Moment wird die Energie im Raum zu
- Energie in der Zeit und wird aufbewahrt, um zu explodieren, wenn die Aktion wieder beginnt.
- Ich arbeite mit Emotionen von außen nach innen.
- Ich arbeite mit den 6 Grundemotionen: Wut, Angst, Traurigkeit, Freude, Erotik und Zärtlichkeit.

- Lernen Sie die Muster und arbeiten Sie mit ihnen.
- Ich arbeite mit den Emotionen von innen nach außen
- Sensorisches Gedächtnis: Übungen.
- Empfindliches Gedächtnis: Das Zimmer in meiner Kindheit.
- Worte und Körperreaktion: Aktion-Reaktion

26.2.20
Wiederholung
Aufwärmübung der verschiedenen Körperteile in statischer Haltung, von unten beginnend nach oben (Knöchel, Knie, Hüfte, Schultern, Arme und Nacken) vorarbeiten

Bewegung im Raum
- Änderung des Rhythmus je nach Klatschen (2 mal Klatschen schneller, 1 mal Klatschen langsamer, "Stop" anhalten)
- Änderung der Art und Weise (zuerst drehen wir den Hals dann folgt der Rest des Körpers)
- Verschiedene Arten des Gehens (schleichend, humpelnd, schwanger,Türen öffnen und schließen, mit einem Stock, in Eile)
- Gehen in Beziehung (militärischer Gruß, Gruß aus dem siebzehnten Jahrhundert", überschwänglicher Gruß, das Gesicht hochmütig abwenden)
- Benennung eines Teilnehmers, der eine Art des Gehens vorführt, die anderen ahmen es nach.
- Benennung eines Teilnehmers, der einen Rhythmus vorgibt dem die anderen folgen sollen.



Spiel
Spiel: Gesichtsmasken-Set:
2 Reihen stehen sich gegenüber, der erste in einer Reihe setzt eine Gesichtsmaske auf und geht in Richtung eines Partners gegenüber, während er sich nähert er sein Gesicht verändert er sein Gesicht, der gegenüber kopiert die Maske, die ihm gezeigt wurde.. Der Häftling geht weg und wechselt die Maske des nächsten Mitschülers und so weiter.

Spiel: Fragen und Antworten:
2 Reihen, die sich gegenüberstehen, Fragen im unteren Bereich und Antworten im oberen Bereich.

Spiel: "Was machst du":
Es wird ein Kreis gebildet mit einer Person in der Mitte, die eine Tätigkeit ausführt (z. B., Rasieren). Einer aus dem Kreis nähert sich dieser Person und fragt: Was machst du?
und Aktive antwortet mit einer anderen Tätigkeit, die der aus dem Kreis hinzugetretene ausführen muss (z. B. Tennis spielen),. Er bleibt nun in der Mitte und spielt Tennis bis der nächste kommt…und so weiter.

Spiel: Mimisch

Errate einen Beruf, ohne zu sprechen

Spiele zu zweit:
Spiegeln, Reaktionsspiel (mit Schnüren), in den Raum des anderen eindringen, aber nicht berühren.
Die Komödie der Kunst wird erklärt und die Figuren der Komödie der Kunst werden hergestellt: Pantalone, Dotore, Arlequin, Colombina, Enamorados. Zuerst wird die Figur ohne Maske geformt, dann mit Maske.
Sie lesen einen Brief vor, den sie ihrem Vater geschrieben haben und was sie über La Vergüenza geschrieben haben. Wir sprechen und lesen ein wenig andere Texte. Die Teilnehmer müssen ihre Stimme trainieren.

4.3.20
Alle Teilnehmer erscheinen, einer wurde entlassen.
Wir arbeiten ein e Stunde an der Stimme

- Atemtechnik
- Technik der Phonation
- Artikulationstechnik
- Qualitäten der Stimme: Klang, Intensität, Lautstärke und Timbre
- Arbeit mit den Resonatoren: Maske, Brust und Kopf
- Dann machen wir eine erste Lesung und ein erstes Casting von „Europa! Europa!“, das Stück das im Rahmen des Workshops aufgeführt werden soll

11.3.20

- Heute sind nicht alle gekommen. Jene von UTE2, nehmen nicht teil.
- Wir arbeiten ein wenig an der Stimme. Wir besprechen Emotionen.
- Dann lesen wir „Europa! Europa!“, und besetzen die Schauspieler des Stückes. Jetzt müssen sie anfangen, den Text zu studieren, das ist immer der schwierigste teil des Trainings am Stück.

Nach der Ausgangssperre, haben wir am 29. Juni wieder mit der Arbeit am Stück begonnen. Das Treffen mit den Teilnehmern war aufregend. Ihre Verhalten uns gegenüber ist sehr zugänglich und Respektvoll.

Wir werden mit den Proben am Stück „Europa! Europa!“ beginnen, dass die Geschichte eines afrikanischen Migranten in Europa erzählt. Das Stück wird im kommenden Dezember zu den Weihnachtsfestlichkeiten aufgeführt

Teatro Nucleo
Theater Workshop im Gefängnis von Ferrara `C.Satta´

ANDERE LEBEN
THEATER WORKSHOPS IN EUROPAISCHEN GEFÄNGNISSEN

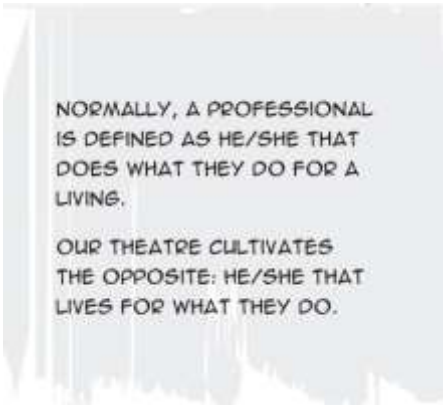
(Von Horacio Czertok)

DIE ARBEIT VOM `TEATRO NUCLEO´

Normalerweise wird ein Profi definiert, als einer, der das, was er tut, beruflich ausübt. Unser Theater kultiviert das Gegenteil: Er/sie lebt für das, was er/sie tut. Wir als Schauspieler haben immer Menschen ausgebildet, die integriert werden wollen.

Das erzeugt und bestimmt sowohl die Bedingungen, unter denen die Ausbildung 'verwirklicht' wird, als auch die Schauspielerinnen und Schauspieler unserer Gruppe. Das ist der Kontext, in dem wir wir agieren; sei es in einer therapeutischen Gemeinschaft, einer Suchttherapiegruppe, einer Psychiatriepatientengruppe, oder eben einer Häftlingsgruppe.

Die "professionelle" Schauspielerausbildung, wie sie von der konventionellen Schule vorgeschlagen wird, ist als Ausbildung in der Kunst der Vortäuschung hervorragend. Je nach Art der Schule kann dies entweder die Fähigkeit bedeuten, eine andere Identität glaubwürdig vorzutäuschen - Interpretation, wie wir es nennen - oder die Fähigkeit, sie zu porträtieren, ohne der Wahrhaftigkeit gerecht zu werden. Stanislavsky stellt jedoch alles auf den Kopf, wenn er zum Schauspieler sagt: "Ich glaube dir nicht". Wie wir wissen, war er gegen



diese beiden Alternativen des Schauspiels. Vielmehr fordert er die Schauspieler auf, in ihrem Gedächtnis nach bedeutungsvollen Fragmenten der eigenen Lebenserfahrung zu suchen, aus denen sie wahre Gefühle schöpfen; Gefühle, die, nachdem sie studiert, analysiert und entwickelt worden sind, der Figur zugeordnet werden können. Vielleicht hatte er Spinoza gelesen, der in seinem 18. Satz schrieb: "Solange ein Mensch vom Bild einer Sache berührt ist [...], ist das Gefühl der Freude oder des Schmerzes dasselbe, ob es Bild von einer vergangenen Zeit oder Zukunft ist". Stanislavsky schrieb: "Die Figur hat eine Vergangenheit, eine Lebensgeschichte, ein Unterbewusstsein, das seine Gesten bestimmt", und diese bestimmen die Emotionen, die die Beziehung des Schauspielers zu den anderen Figuren lebendig machen und vom Publikum als real wahrgenommen werden. Dies ist das System", auch wenn Stanislavsky dieser Definition nie zugestimmt hat. In der nordamerikanischen Praxis sollte es zur Methode werden, mit der die Schauspieler geschult werden sollten, um den Eindruck zu erwecken in ihren Äußerungen real zu sein. Esse est percipi: real in dem Maße, in dem unser sensorisches System sie als solche wahrnimmt. Und so glauben wir ihnen, denn die Echtheit der Gefühle erzeugt das Gefühl der Authentizität.

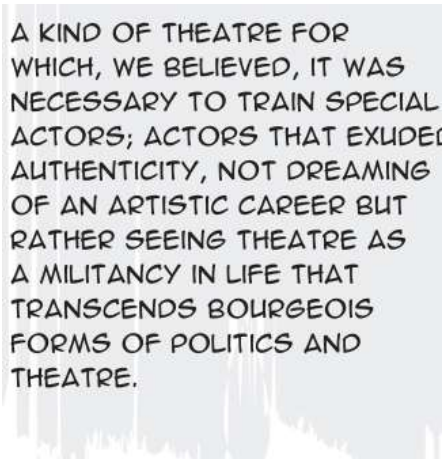
Stanislavsky hat aufgrund seiner klassischen Ausbildung wahrscheinlich die Ars Poetica gelesen, in der Horaz erklärt, dass „aut agitur res in scaenis aut acta refertur“; eine Episode kann entweder auf der Bühne dargestellt oder als an anderer Stelle stattgefunden berichtet werden. Sein System ist genau die richtigev Strategie, um mit einer Entweder-Oder-Situation wie dieser umzugehen, denn Schauspieler, die authentische Charaktere erschaffen und ihre Darbietungen lebensecht gestalten können, brauchen entsprechende Dramaturgien und Inszenierungen. In diesem Sinne können wir mit Sicherheit sagen, dass Stanislavsky kein neues Theater erfunden hat, sondern diese Bemerkung von Horaz technisch interpretiert und mit der Möglichkeit der Verwirklichung verknüpft.

Der Stanislavskianische Ansatz bringt unsere Schüler-Schauspieler in organischen Kontakt mit ihrer inneren Welt. Der Schüler sucht, um der Figur willen, in sich selbst nach Emotionen, die oft tief in ihm schlummern oder sich knapp unter der Oberfläche, verstrickt und verdeckt von den Regeln des sozialen Verhaltens befinden. In der geschützten Umgebung der Theaterwerkstatt lässt sich der Schüler auf sie ein und erlebt sie und erfährt sie und kann sie so kennenlernen. Die Schauspielausbildung wird so zu einer indirekten, aber effektiven Form der `Emotions-Alphabetisierung´. Ein besonderer Vorteil der Theaterarbeit ist, dass sie uns nicht lehrt, wie wir überzeugend lügen können, sondern dass wir erkennen, wie wir bereits lügen, und zu erkennen, dass das, was wir als Identität annehmen, ein über Jahre hinweg konstruierter Charakter ist. Indem wir durch die Handlungen, die uns zur Erschaffung eines Charakters führen, erkennen wir, wie wir das, was wir "das Ich" nennen, erschaffen haben und wie es verändert werden kann.

Seit den Anfängen meines Theaterlebens in Patagonien in den 60er Jahren war mir immer klar, dass wir uns zu Schauspielern ausbilden müssen, die Schauspieler ausbilden, die in der Lage sind unsere Ideen auf der Bühne zu verwirklichen. Alles begann mit der Ankunft eines Schauspiellehrers, Jesus Panero de Miguel, der aus Buenos Aires in meine Stadt Comodoro Rivadavia de Miguel, der vom Kulturministerium aus Buenos Aires geschickt wurde, um uns Theater zu lehren. Er war ein überzeugter Stanislawskianer. In wenigen Wochen gelang es uns, eine Theatergruppe zu gründen, und das gab mir die Möglichkeit, meine erste Aufführung zu kreieren und zu inszenieren.

Die Untersuchung wurde dann intensiviert mit Renzo Casali und Liliana Duca und der Gruppe Comuna Baires, die wir gründeten, nachdem wir die Methode von William Layton gelernt hatten, einem Dissidenten des Actor's Studio, der sich in Spanien niedergelassen hatte. Wir sahen das Theater als ein Werkzeug zur Untersuchung und Kreation, Comuna nicht nur als Theater, sondern auch als als permanente Werkstatt und die Methode als Mittel zur Schaffung des "Neuen Menschen", von dem wir und Che Guevara träumten.

Eine Art von Theater, für die es unserer Meinung nach notwendig war, besondere Schauspieler auszubilden; Schauspieler, die Authentizität ausstrahlten, die nicht von einer künstlerischen Karriere träumten, sondern das Theater als eine militante die über die bürgerlichen Formen von Politik und Theater hinausgehen. Schauspieler, die fähig sind, die undomestiziert und authentisch sind, so authentisch, wie die Schauspieler selbst versuchen zu sein. Die Begegnungen waren immer explosive, hochverdichtete menschliche Ereignisse. Es war nicht so sehr was ihnen gesagt wurde - wir sprachen sehr wenig in unseren Aufführungen -, sondern was sie zu erzeugen vermochten. Ein Theater der Schauspieler, so wie Stanislavsky ein Schauspieler war und meine Lehrer Jesus und Renzo Schauspieler waren. Einem Regisseur ist es egal, wie die Schauspieler Ergebnisse erzielen; das ist ihre Sache. Authentizität auf der Bühne zu erreichen, bedeutet, sich selbst voll und ganz aufs Spiel zu setzen und Identitätskrisen zu riskieren, denn man leidet und freut sich mit der Figur mit der Intensität und Wahrheit, die die Beziehung zum Publikum verlangt (was der Szene einen Sinn gibt) ist ein Spiel, bei dem es kein Versteck gibt. Das Publikum will und erwartet alles von Ihnen. Der Schauspieler möchte dem Publikum in der Wahrheit dieses Verlangens begegnen, und diese Wahrheit brennt wie glühendes Eisen. Der Regisseur steuert das Spiel und beobachtet es genau, aber der Schauspieler ist derjenige der brennt. Was wir also brauchen, ist ein Regisseur-Lehrer der in der Lage ist, sich in die Schauspieler einzufühlen, und der der sich um den Prozess ebenso kümmert wie um das Endergebnis.



Zu dem Gefühl der Berufung und der Dichte und Geistesstärke, die dieses Spiel erfordert, kommen all die existenziellen Schwierigkeiten, die mit den angestrebten Zielen verbunden sind. Wir machen Theater an komplizierten Orten, vor nicht-professionellem Publikum: Straßen, Plätze, stillgelegte Fabriken, Krankenhaushöfe, Gefängnisse. Die Akteure müssen Maschinenführer, Elektriker Elektriker und Reinigungskräfte sein, aber auch Schauspieler. Wenn sie Wenn sie an den Ort kommen, müssen sie ihn zunächst reinigen, die Räume organisieren, die Ausrüstung ausladen, das Bühnenbild aufbauen und die technischen Anlagen montieren. Und wir Schauspieler werden immer anonym sein. All das wird unserer Anwesenheit ist die Aufführung und die Charaktere; in einem solchen Kontext sind die Namen und Identitäten der Künstler unwichtig sind. Wir gehen hindurch wie ein Meteorit, und nichts als das Licht und die Emotion des Aufpralls vielleicht unauslöschlich im Gedächtnis der Menschen bleiben. Nur die wenigsten Absolventen von Schauspielschulen haben das Zeug dazu, all das zu wählen, oder verstehen sogar, warum es nötig ist. Und die theatralischen Einstellungen, die man ihnen beigebracht hat, lassen sich nur schwer wieder verlernen. Also, beginnt unsere Theaterarbeit immer bei der Ausbildung. Schließlich sind wir auf der Suche nach Mitschöpfern. Viele folgen dem Ruf, wenige finden darin eine Berufung und noch weniger wollen mit

uns daran arbeiten. Und wir, die Lehrer, werden es sicher nicht sein, die sie auswählen. Die Pädagogik besteht in der Schaffung ein propädeutisches Umfeld zu schaffen, in dem alle Teilnehmer die gleichen Chancen haben. Der Prozess liegt immer in den Händen der Teilnehmer: Sie entscheiden selbst, wie viel Zeit, Mut und Energie sie investieren wollen. Der Rahmen ist

immer kollektiv, der Prozess immer individuell. Jeder einzelne Mensch jeder Einzelne kann/muss seine eigene kreative Kapazität entdecken, die Kraft, die nötig ist, um Neurosen und Erfahrungen in poetisches Material zu verwandeln. Niemand sonst kann diesen Prozess, an Ihrer statt durchlaufen. Und niemand zwingt Sie, es zu tun. Es gibt keinen Zwang. Aber wenn du anfängst, musst du es beenden. Genau das ist die Aufgabe der Lehre: dafür zu sorgen, dass Sie sich an die Regeln Ihres eigenen Spiels halten und unerbittlich auf all die Distanzierungen, Ausflüchte und Lügen hinweisen, die und Lügen, die unweigerlich ins Spiel kommen werden.

Lügen ist etwas, das wir bereits beherrschen, genauso wie wir wissen, wie wir authentisch sein können; wie in unserer Kindheit, bevor wir durch kulturelle Zwänge konditioniert wurden. Wir leben in einem Theater sozialer Konventionen, das von Goffman genauestens analysiert wurde. Was wir in unseren Workshops entdecken, ist, wie wir wie dieses Theater unsere Beziehungen konditioniert und verzerrt und wie wir durch den Einsatz von Technik und durch die Maske der Figur Authentizität erreichen. Wir haben das Theaterspiel als Kinder verlernt, aber jetzt in den Workshops kann es wieder auftauchen um unsere Wahrheiten herauszulassen. "Die Wahrheit tut weh", heißt es in dem Lied, aber die Technik hilft uns, den Schmerz zu ertragen und zu ihrem Vergnügen zu gelangen. Jung erzählt uns, wie der Mensch nach der Wahrheit strebt und bereit ist, jedes Opfer zu bringen Opfer zu bringen, um sie zu erreichen. Die Figur, die sich immer in einer Extremsituation befindet und auf dem Gipfel ihrer Die Figur, die sich immer in einer Extremsituation und auf dem Höhepunkt ihrer eigenen Wahrheit befindet - Hamlet, Tancredi, Wladimir, Franz oder Don Quijote - atmet frei.

Ein Mensch ist alle Menschen. Das Theater ist der Einfallsreichtum, mit dem wir alle Menschen werden können und dabei verstehen, was für ein Mensch wir sind. Die Kontexte sind unterschiedlich, die Situation der angehenden Schauspieler die gleiche, manche bewusster als andere, aber der Wunsch ist das: einen Übergang, eine Passage vom gegenwärtigen Zustand des als unaussprechlich empfundenen Leidens und Schmerz zu der Freude, ihn zu überwinden, durch Kommunikation. Das Problem, das Geheimnis, ist die Kommunikation. Der Ursprung des Theaters liegt in der Kommunikation, oder besser gesagt, darin, eine gegebene Situation mit anderen, mit dem Publikum, zu teilen. Ein Versöhnungsritus, eine Zugehörigkeitszeremonie. Das Ziel besteht nicht darin, über die Tatsachen zu berichten, sondern ihre Natur mit Hilfe des kollektiven Bewusstseins, des Gewissens, zu verstehen. So macht das Gewissen aus uns Allen Feiglinge, sagt Hamlet. Feigheit kann als Furcht und Respekt vor etwas Unvorstellbarem, wie dem Tod, verstanden werden; eine Art von Wissen, das in einem kollektiven Umfeld geboren werden muss. Sie ist nicht die Anagnorisis am Ende der ultimativen einsamen Erfahrung, der Erleuchtung des einzelnen Individuums. Vielmehr handelt es sich um eine Form des von den Griechen entdeckten und

AT THE ORIGIN OF THEATRE LIES COMMUNICATION, OR RATHER, MAKING A GIVEN SITUATION COMMON TO OTHERS, TO THE AUDIENCE. A PROPITIATORY RITE, A BELONGING CEREMONY.

THE AIM IS NOT TO REPORT THE FACTS OF IT BUT TO UNDERSTAND ITS NATURE BY MEANS OF THE COLLECTIVE CONSCIOUSNESS, OR CONSCIENCE.

entwickelten Wissens, bei dem die Anwesenheit der gesamten Gemeinschaft notwendig war, um den Sprung vom Mythos zur Geschichte und zum Gesetz mittels der Katharsis zu vollziehen. Katharsis, wie sie von Aristoteles thematisiert wird: "Die Annäherung des Zuschauers an seine eigenen Leidenschaften (Katharsis der Gefühle) bewirkt eine Läuterung (Katharsis durch die Gefühle) durch deren vorgetäuschten Ausdruck auf der Bühne und nicht in der Realität".

Die interessantesten Teilnehmer an Theaterworkshops dieser Art, die sich am meisten engagieren und durch die Erfahrung bereichert werden, sind Psychiatriepatienten, Menschen in trostlosen Vorstädten, ehemalige Drogenabhängige, Gefängnisinsassen. Apropos Teilnehmer: Grotowski erzählte mir einmal, wie irritiert er von der Haltung vieler Menschen war, die zu ihm kamen, um "die Grotowski-Methode" zu lernen, um sich besser vermarkten zu können, und die sehr wenig Interesse an den ethischen Implikationen seiner Arbeit zeigten und somit von vornherein als behindert - moralisch behindert - eingestuft werden konnten. Bei unseren Teilnehmern besteht diese Gefahr nicht

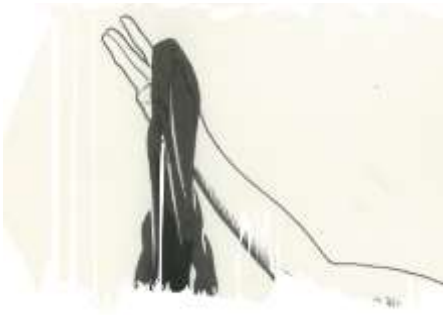
In diesem Sinne sind die Antworten der Insassen, wenn wir sie fragen, warum sie an der Theaterklasse teilnehmen wollten, sowohl bedeutsam als auch aufschlussreich. Das ist eine Frage, die wir in den Seminaren immer wieder stellen und auf die wir oft Antworten wie: "Um mich auszudrücken, um meiner Karriere zu helfen oder weil mein Therapeut es mir geraten hat". Aber für die große Mehrheit der Insassen lautet die Antwort "um respektiert zu werden". Seit fünfzehn Jahren stellen wir Neuankömmlingen dieselbe Frage, und die Antwort ist immer mehr oder weniger dieselbe gewesen: Respekt, Würde. Wir finden es immer wieder bewegend, wenn sie sich vorstellen, dass sie diese Dinge im Theater finden können. Und so kämpfen wir weiter dafür, dass es diese Aktivität im Gefängnis gibt. Aber was wir Aber was wir ihnen sagen, ist auch immer dasselbe: Wenn ihr Respekt und Würde haben wollt, müsst ihr sie euch verdienen.

Theater ist eine ernste Sache, und man muss mit Herz und Seele dabei sein, mit Strenge. Andere Sonst bekommt man nur Mitleid, den Applaus des Mitleids.

DER GEFÄNGNIS WORKSHOP

Das Gefängnis, mit all seinen repressiven Schrecken, ist egalitär, und das ist ein ziemliches Paradoxon. Die Häftlingsschauspieler können dem Publikum unter diesem ethischen Gesichtspunkt gegenübertreten: Sie leben in einem egalitären System, während die Zuschauer in der kapitalistischen Gesellschaft leben. Das Gefängnis ist ein Bruch mit dem kapitalistischen Leben, insofern, als kein Geld zirkuliert und alle gleich sind, alle die gleichen Rechte und Pflichten haben.

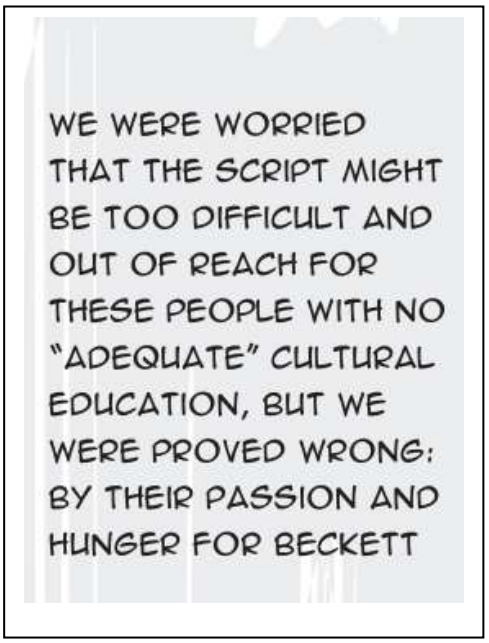
In unseren Workshops im Gefängnis, genau wie in denen, die wir am Theater durchführen, gibt es keine starre Trennlinie zwischen dem, was wir Pädagogik nennen können, und der Produktion von Aufführungen. Wir arbeiten immer mit dem Ziel, eine Aufführung zu kreieren, auch weil sich die Zusammensetzung der Gruppe aufgrund von Veränderungen in der Gefängnisorganisation ständig ändert: Genehmigungen, vorzeitige Entlassungen, Verlegungen usw. Wir sind ein Team, und wer von uns tatsächlich mitspielt, ist eine Frage des Zufalls, ebenso wie die Wahl des Drehbuchs, auf dem unser erstes Spiel basiert. die Wahl des Drehbuchs für unseren ersten Auftritt im 2006 eine Frage des Zufalls war.



VON SHAKESPEARE TO BECKETT

Ich hatte Shakespeares Julius Cäsar vorgeschlagen, weil einmal, als wir in unserer Runde saßen Gruppe von Herren mittleren Alters saßen, die ernsthaft mit Phrasen und Worten herumspielten, kam mir ein Bild von kaiserlichen Senatoren in den Sinn. Modulierende Wörter spielten, kam mir ein Bild von kaiserlichen Senatoren in den Sinn. Also holten wir ein paar Laken und und machten Togas, und sie sahen ziemlich überzeugend aus. Dann, eines Tages, hatte ich einige Fotokopien von Becketts Godot bei mir. Ohne nachzudenken, legte ich sie auf einen Schreibtisch und ein Insasse, Fran-
Ein Häftling, Fran- co, ein undurchsichtiges Individuum, das sich bis dahin von der Gruppe ferngehalten hatte und der sich bis dahin von der Gruppe distanziert hatte und von ihrer Dynamik irritiert schien, nahm sie in die Hand und begann laut vorzulesen. Es herrschte eine Stille. Die Worte schnitten in uns ein wie Messer. Wladimir und Estragon, oder besser gesagt, mehrere verschiedene Wladimir und Estragon, oder besser gesagt, mehrere verschiedene Wladimirs und mehrere verschiedene Estragons, materialisierten sich vor uns in diesem strengen Raum, der als Theater diente. Die kadenzierten Themen des Drehbuchs, die nacheinander erklangen, Die Themen des Drehbuchs, die nacheinander erklangen, waren ihnen sehr vertraut: das Vergehen der Zeit und die Schwierigkeit, sie zum Vergehen zu bringen, erinnernd, wartend. Im Gefängnis wartet man immer auf etwas: Befragungen, Genehmigungen, Gerichtsverfahren, Verfahren. Ganz natürlich machten sich die Insassen die Metapher zu eigen. Shakespeare wurde beiseitegeschoben. Mit jeder Probe gewann das Beckett artige Szenario an Substanz. In den offenen Proben, an denen andere Häftlinge und Gäste von außerhalb teilnahmen, war die Beteiligung des Publikums intensiv. Jeder verstand die Ironie, und es wurde über die Widersprüche gelacht. Das Gelächter über die Widersprüche war ununterbrochen, und es wurden offensichtliche Vergleiche zum Gefängnisleben gezogen. Wir haben Souffleure eingesetzt, denn der Souffleur ist eine Schlüsselfigur des traditionellen italienischen Theaters, was es uns ermöglichte das Repertoire der Gruppe zu erweitern und zu variieren. Die Funktion des Souffleurs hatte auch andere wichtige Auswirkungen auf unsere Arbeit. Zunächst einmal konnten dadurch mehr Schauspieler mitwirken. Die Rollen des Souffleurs und des Schauspielers waren natürlich nicht völlig austauschbar, aber die Anforderungen des Gefängnislebens bedeuteten führten dazu, dass die Insassen oft nicht verfügbar waren. dass der Souffleur, der die Rolle kannte, bei Bedarf in die Szene eingreifen konnte. Die Arbeit wurde von Anfang an unter sportlichen Gesichtspunkten besprochen, und in diesem Sinne saß der Souffleur nicht auf der Bank und wartete, sondern beteiligte sich selbst, indem er den Text vorschlug. Sie müssen alle lesen, und das tun sie auch, das ist keine Kleinigkeit, man könnte es einen Nebeneffekt der Theaterpraxis nennen. Der Nachteil, nicht über die Gedächtnistechniken von Profis zu verfügen, hat sich in eine Reihe von Vorteilen verwandelt: der Anreiz zum Lesen, das Kennenlernen des

Drehbuchs, die Bereitschaft, bei Bedarf in die Szene einzutreten, die Stärkung des Gefühls, Teil einer kollektiven Übung zu sein. Und die Tatsache, dass die Stimme vom Mund des Souffleurs zu dem des Schauspielers wandert, gibt dem Wort die Möglichkeit tiefer zu verinnerlichen. Die Akustik im Raum ist nicht perfekt, und die Schauspieler sind nicht darauf trainiert, ihre Stimmen zu kontrollieren. Das vom Souffleur ausgestrahlte Wort ist neutral, fast ein Flüstern, und das Publikum hört es auch, was es auf das Zuhören vorbereitet. Der Schauspieler ist sich dessen bewusst und setzt es ein, so dass das Publikum die Art und Weise, wie das Wort eine Bedeutung und einen spezifischen Wert erhält. Man könnte sagen, dass dies alles weniger natürlich macht und die Empathie zwischen Schauspieler und Publikum einschränkt. Natürlich ist es gespielt, wie Theater immer, aber paradoxerweise trägt die entfremdende Wirkung des Souffleur dazu bei, die Aufmerksamkeit auf die theatralische Handlung zu lenken. Das Staunen des Publikums wird nicht durch eine Illusion von Natürlichkeit, sondern weil trotz - oder vielleicht gerade wegen, wer weiß? - der offensichtlichen Künstlichkeit mit den Figuren mitfühlen kann. Und genau das ist der Punkt an den wir ankommen wollten. Die Eitelkeit unserer Schauspieler zu steigern, interessiert uns nicht. Wir wollen, dass sich das Publikum mit Estragon verbindet, nicht mit Francesco; mit Vladimir, nicht mit Franco. Also müssen Francesco und Franco ihr Ego zurückschrauben und Platz für die Figur schaffen. Es ist eine Übung in Demut.



Beckett sagte immer, die beste Aufführung von Godot sei im Gefängnis von San Quentin. Und Roger Blin erzählte mir von den Schwierigkeiten, die er hatte, als er das Stück zum ersten Mal in Paris aufführte: mehr als zwei mehr als zwei anstrengende Jahre, um "geeignete" Schauspieler zu finden - niemand überzeugte Beckett -, die die Rolle nicht "darstellten" oder interpretierten, sondern sie einfach "waren". Bei dieser ersten Erfahrung mit den Häftlingen lernten wir einen möglichen methodischen Ansatz kennen. Wir hatten die Befürchtung, dass das Skript zu schwierig und unerreichbar für diese Menschen ohne "angemessene" kulturelle Bildung sein könnte, aber wir wurden eines Besseren belehrt: durch ihre Leidenschaft und ihre Begeisterung für Beckett, durch die erstaunliche Art und Weise, wie sie die Figuren konstruierten und wie sie das Zusammenspiel mit dem Publikum.

2009 VON WOYZEK ZU UOZEC

Das nächste Projekt begannen wir ohne Drehbuch und ohne richtige dramatische Struktur. Anstatt arbeiteten wir nicht an einer Aufführung, sondern an einem Cantiere (work-in-progress): dem Cantiere Woyz eck. Es war an der Zeit, die Arbeit an den Figuren, die wir mit Beckett gemacht hatten, hinter uns zu lassen und uns mit der Dramaturgie zu befassen, denn die Schauspieler können ihren Charakter verändern, und die Tatsache, dass eine Veränderung möglich ist und sogar Freude bereiten kann, ist eines der Schlüsselelemente der Theaterarbeit im Gefängnis. Aber es ist wichtig zu verstehen, was die Umstände sind, die den Wandel vorantreiben und oft bestimmen: von innen nach außen und von außen nach innen, wie durch die Umstände gegeben. Veränderungen wirken sich auf die Umstände aus, und die Umstände verändern die "Charaktere" grundlegend.

In diesem Sinne war Buchners Drehbuch, Woyzeck, die richtige Wahl. Die Geschichte, die sich dahinter verbirgt, hat unsere Häftlingsschauspieler von Anfang an sehr interessiert: Um 1820 las Buchner in der Zeitung von einem Barbier, der, getrieben von sozialem Druck und Eifersucht, seine Frau tötete und dafür zum Tode verurteilt wurde. Als Theaterskript ist es unvollständig - lose strukturiert in rekombinierbaren Szenen, deren Inhalt und Reihenfolge beliebig verändert werden kann - und hervorragend geeignet, die Mechanismen des Theaters zu verstehen. Wir haben vier Jahre lang mit Dutzenden von Schauspielern daran gearbeitet und nicht weniger als acht verschiedene Fassungen produziert, von denen wir zwei aus dem Gefängnis ins Stadttheater von Ferrara bringen konnten.

Die strukturelle Leichtigkeit von Buchners Drehbuch und die Vielfalt der Situationen - ein Zirkus, eine Kaserne, die Straßen eines Dorfes - regten zu verschiedenen Möglichkeiten, Anpassungen und Stilen an. Als Auftakt haben wir uns eine Art Kabarett ausgedacht, an dessen Ende das besonders verabscheuungswürdige Tier, der Soldat Woyzeck, Gegenstand von Misshandlungen und Zielscheibe aller möglichen Sticheleien seiner Mitsoldaten und Offiziere sowie der Scharen von unterhaltungswilligen Kabarettbesuchern, allen präsentiert wurde. Man könnte das alles sehr nuanciert interpretieren, aber das überlassen wir dem Publikum. Die verschiedenen Szenen wurden zu Generalproben, bei denen jedes Mal Gruppen von Häftlingen anwesend waren, deren Reaktionen wir studierten und diskutierten und dann in den kreativen Prozess einfließen ließen. Auf diese Weise konnten wir die Zahl der Workshop-Teilnehmer deutlich erhöhen.

Wir haben die Situationen mit Hilfe der Improvisation bearbeitet. Zu dieser Zeit waren die Insassen der Gruppe auch in der Gefängnisband und verbrachten viel Zeit mit dem Einstudieren ihrer Lieder. Das Herzstück der Gruppe war Pepè: hervorragende Stimme, intuitive Bühnenpräsenz und großes Charisma. Die Gruppe nahm unseren Vorschlag nicht sofort an. Sie haben aus Respekt mitgemacht Respekt, aber sie hätten gerne - und forderten nachdrücklich - ein richtiges Drehbuch mit klar zugewiesenen Rollen. Sie waren nicht Sie waren nicht glücklich mit der Improvisation und unterschieden sich darin nicht von anderen Amateurtheatergruppen, was wir nicht versäumt haben darauf hinzuweisen. Als wir dann mit der Arbeit an den Charakteren anfingen Charaktere zu arbeiten, fingen sie an, es zu genießen. Der arme Soldat Woyzeck und seine Beziehungen waren durch das Prisma der Beziehungen im Gefängnis. Niemand wollte Maria spielen machen. Und so ging es etwa ein Jahr lang, bis eines Tages Pepè bis eines Tages Pepè, der bis dahin nicht viel mit dem Theater zu tun hatte Pepè, der sich bis dahin kaum an der Theaterarbeit beteiligt hatte, beschloss eines Tages - ohne etwas zu sagen, wie es in den Workshops oft geschah -, die Rolle zu übernehmen. Das bedeutete nicht, ein Transvestit zu sein, sondern an dem Weiblichen zu arbeiten, das, wie wir betonten, in allen Männern steckt. Mitten in einer Improvisation, in der es um einen der Woycecks, einen Kapitän und den Arzt geht, kommt Pepè auf die Bühne und summt eine Melodie. Er hat einen Eimer und ein Laken mitgebracht, wäscht die Wäsche und beschwert sich, weil Woyzeck sie vernachlässigt. Ein perfektes Nebenbei-Spiel. Vergessen Sie den Kapitän und den Doktor, sehen Sie sich nur diese Maria an. Dann schleppt sie Lorenzo herein, einen anderen Neapolitaner, und es ist, als wäre man in einem dieser winzigen Zimmer auf der Straße im Spagnoli-Viertel von Neapel. Woyzeck kommt herein, und sie spielen die Situation des Verrats mit dem Tambourmajor durch. Pepè-Maria sagt, dass sie wieder schwanger ist, zeigt ihren großen Bauch, und das überrascht niemanden, denn inzwischen ist sie wirklich Maria. Sie wird ordnungsgemäß ermordet. Dann kommt der Geniestreich:

Die tote Maria wurde von den anderen Schauspielern mit einem Laken zugedeckt, und die zugedeckte Masse könnte man für eine schwangere Frau halten. Der begeisterte Lorenzo trommelt die anderen zusammen und ruft ihnen zu, dass sie das Baby retten müssen. Eine Art Trauergeburt wird inszeniert, und Pepè-Maria Charlie, ein kleiner Junge, der zum Baby wird, tritt in den Armen von Lorenzo auf. Ich bin fassungslos. Ich denke an Bachtin, an den Tod, der das Leben gebiert, an diese Insassen, die einen unglaublich authentischen und theatralischen Weg finden, eine ansonsten banale, obszöne Mordszene zu lösen. Das Lachen wird plötzlich von der Tragik des Geschehens unterbrochen. Glücklicherweise habe ich das Video dieser ganzen Improvisation und verwende es oft im Unterricht.

In einer weiteren Improvisation taucht eine neue Figur auf, ein Priester, der im ursprünglichen Drehbuch nicht vorgesehen war. Das Trio, das Woyzeck zum Mord anstiftet und ihn dann zum Tode verurteilt, ist also: Hauptmann,
Arzt, Priester.

Von da an, mit Pepè, wurde die Arbeit substanzieller. Wir waren von Woyzeck, der literarischen Figur, zu Uòzec, wie unsere Schauspieler die unglückliche Hauptfigur nannten, übergegangen. Ein Jahr war seit dem Beginn des Projekts vergangen; aber so lange dauert es in Theaterworkshops. Werkstätten.

Zwei wichtige Beiträge zur Geschichte der möglichen dramatischen Kompositionen für Woyzeck: eine ermordete Maria, die das Leben gebiert, und ein Priester, der den anderen Qualen die Religion hinzufügt. Das ist es, was das Theater dem Gefängnis und das Gefängnis dem Theater gegeben hat.

Das Projekt wurde mit der Medaille des Präsidenten der Italienischen Republik ausgezeichnet.

Im Jahr 2011 wurde auf unsere Initiative hin und nach einem erheblichen Planungs- und Organisationsaufwand ein Regionales Koordinationsgremium für Gefängnistheater gegründet, das aus acht Theatergruppen besteht. Das Gremium, das von der Universität Bologna wissenschaftlich beraten wird, ist formell mit dem Regionalrat der Emilia Romagna und dem italienischen Justizministerium verbunden.

Theaterarbeit im Gefängnis bedeutet, sich mit einer Vielzahl von ständig auftretenden Problemen auseinanderzusetzen, sowohl theatralischen und juristischen Problemen. Das Koordinierungsgremium erörtert nicht nur allgemeine Fragen und die und die Notwendigkeit, gemeinsame Antworten zu finden, muss sich auch mit spezifischen Fragen wie dem Mangel an Lehrmöglichkeiten auseinandersetzen. Unsere Werkstätten verfügen jetzt über Praktikumsprogramme, und die Koordinierungsstelle Koordinationsgremium hat eine in Italien und Europa einzigartige Ausbildungsschule gegründet, um die verschiedenen Aktivitäten zu organisieren. verschiedenen Aktivitäten. Auch die wissenschaftliche Beratungstätigkeit hat sich durch die Gründung der Zeitschrift "Prison Notebooks" (Quaderni del Carcere).

Das Koordinationsgremium beschloss, gemeinsame Themen zu entwickeln, die die Theatergruppen zu bearbeiten und in ihren Aufführungen auf ihre Weise zu interpretieren.

Das erste dieser Themen war „Gerusalemme Liberata“ von Torquato Tasso.

2013 VON DEN FIGUREN UND DER DRAMATURGIE ZUM WORT: EIN WEITERER RICHTUNGSWECHSEL

Es mag wie eine kindliche Idee erscheinen, "unkultivierte" Gefangene an das heranzuführen, was wir Poesie im großen Stil nennen, und zu hoffen, dass daraus ein kreatives Ergebnis zu erzielen, mag wie eine kindische Idee erscheinen, eine Art Provokation um ihrer selbst willen. um ihrer selbst willen. Aber das ist sie nicht. Die Angewohnheit ungebildeter toskanischer Bauern, Dante-Terzette zu rezitieren, hat mich immer mich immer fasziniert, ebenso wie die Beherrschung der tasmanischen Oktaven bei den Maggi-Festivals in den Die Beherrschung der tasmanischen Oktaven bei den Maggi-Festivals in den emilianischen Appeninen, die alle mit dem Wunsch und der Fähigkeit verbunden sind, Poesie aus dem Stegreif zu improvisieren. Dies ist keine Provokation. Es ist einfach das Vertrauen in die Kraft der Poesie, die, bevor sie großspurig, unnahbar und unerreichbar wurde, populär war. Mein Theater war schon immer populär, und für mich, einen echten Gramscianer, bedeutet populär, dass ich die zentrale Bedeutung der kulturellen Aktion zurückgewinne. Seltsamerweise ist das Wort gleichbedeutend mit hässlich und hässlich, aber meine kulturellen Bezugspunkte - natürlich Gramsci und Bachtin - erlauben mir nicht nur diese Umkehrung der Bedeutung, sondern bilden die Grundlage dafür.

Um dieses neue Projekt, das sich auf Tasso und sein Gerusalemme liberata konzentriert, fortzusetzen, haben wir erneut unseren Ansatz und die Methoden, die wir mit den Schauspielern angewandt haben, geändert. Der Teil des Gerusalemme, für den wir uns entschieden haben, ist das Combattimento di Tancredi e Clorinda. Hier finden wir die Essenz der Tragödie: ein Kampf, bei dem es weder eine Pause noch eine Ruhepause gibt, gegen eine Person, die ein Todfeind zu sein scheint und die so viel gibt, wie sie nimmt. Sie fällt und ertrinkt in ihrem eigenen Blut, und wenn das Mitleid über die Freude am Sieg siegt, stellt man fest, dass man den Menschen getötet hat, den man am meisten geliebt hat. Neben Tasso gibt es Monteverdi, der zum ersten Mal Schauspieler einsetzt, die sowohl singen als auch schauspielern, und Musik, die auch theatralisch ist: die Geburt der Oper. Einmal mehr ist es eine Herausforderung, aber wir kennen unsere Darsteller gut und glauben, dass sie der Sache gewachsen sind. Das Vertrauen, das wir zueinander haben, wirkt wie eine Stütze, auch wenn darüber wenig gesprochen wird. Tatsächlich wird nie etwas darüber gesagt. Unsere Aufgabe ist es, die Herausforderungen zu stellen, und die anderen müssen sie bewältigen, und das ist auch schon alles. Wenn ich nach einer kurzen Einführung das Drehbuch zum ersten Mal vorlese, herrscht ungläubiges Schweigen. Sie verstehen nichts, auch weil mehr als die Hälfte von ihnen kaum Italienisch spricht und die Italiener selbst nur sehr wenig über ihre eigene Sprache wissen. Könnten wir es nicht vereinfachen? - schlägt jemand mutig vor - könnten wir nicht modernes Italienisch verwenden, damit wir es verstehen können? Es folgt eine denkwürdige Diskussion über Verständnis, Geschichte und Erzählung. Was gibt es zu verstehen? Die Geschichte ist schnell vorbei und erzählt, aber in der Diskussion kommt noch viel mehr heraus. Wir töten die Dinge, die wir lieben (eine kurze Bemerkung zu Wilde, auch er kennt sich mit Gefängnissen aus). Hier ist Platz für alles Mögliche. Auch weil es unter uns Menschen gibt, die wirklich getötet haben, und auch diese Art von Wut wird eingebracht. Was gibt es da zu verstehen? Die Komplexität der Diskussion zwingt uns, auf vielen verschiedenen Ebenen zu reflektieren. Wir verstehen die Weisheit des Dichters durch seine Wortwahl und die Art und Weise, wie er die Worte für sich arbeiten lässt, und die Art und Weise, wie Metrum und Rhythmus eingesetzt werden, um Gefühle in uns zu wecken. Das alles ist in diesen sechzehn Oktaven enthalten, eine verschlüsselte Botschaft, die wir entschlüsseln müssen. Wir hören viele Geschichten in den Nachrichten, in Filmen und Fernsehserien und sogar in einigen der besseren, gut gemachten Werbespots, denn die besten Köpfe unserer Generation arbeiten in der Werbung,

nicht in der Oper. Im 17. Jahrhundert war dies jedoch die einzige Möglichkeit, die Tasso hatte, um uns viele Dinge zu zeigen, also ist jedes Wort imprägniert, jedes Wort zählt.

Der Tasso bedeutete, dass wir uns auf die Stimme konzentrieren mussten, in all ihren Aspekten. Wir haben uns weitgehend auf die Band gestützt, um Lieder, Oktaven und alles andere, was in der Aufführung vorkommen sollte, zu formen. Die Band bestand aus Italienern aus verschiedenen Regionen sowie Kubanern, Albanern, Marokkanern, Tunesiern, Serben, Nigerianern und Kamerunern. Eines Tages will Dragan, dass wir um jeden Preis ein bestimmtes Lied singen. Die Stimmung ist ziemlich angespannt, und uns allen wird klar, dass wir aus irgendeinem Grund tun müssen, was er verlangt. Die Band spielt das Lied ein paar Mal durch, und dann ist es soweit, dass er anfangen kann zu singen. Er versucht es, aber er ist völlig verstimmt. Es ist unmöglich, dass er es schafft, und die Sitzung endet in einer guten Viertelstunde, dann müssen wir gehen. Dragan wird immer ängstlicher und besorgter. Das Lied muss gesungen werden. Samuel, ein Nigerianer, kommt herein. Er spricht nicht viel Italienisch, aber das Lied ist sowieso auf Serbo-Montenegrinisch. Dragan schreibt es auf phonetisch auf, Samuel singt es. Dragan entspannt sich, als es zögernd Gestalt annimmt. In dem Lied heißt es, wie Dragan uns erzählt: Mädchen, verlieb dich nicht in mich, ich tauge nichts. Ich freue mich, ich bin froh, dass du mich liebst, aber ich werde dir schaden. Wir verlassen das Theater mit einem gemischten Gefühl von mit einem gemischten Gefühl von Angst und Freiheit: Der Imperativ, archaisch und dringlich, bleibt klar: Dieses Lied musste gesungen werden, und wir haben es alle gemacht. Deshalb liebe ich diese Menschen, diese Workshops: Sie lassen mich jedes Mal den Sinn des Theaters wiederentdecken. Das Lied wurde bei der Aufführung nicht verwendet, aber Dragan fasste Mut.

Lesther hat eine außergewöhnliche Stimme. Eine dichte, helle Stimme, die natürlich über vier Oktaven reicht. In ihm steckt ein instinktives, angeborenes Wissen, wie man es in der Schule nicht lernen kann. Wenn er singt, taucht er direkt in die Geschichten hinter den Worten ein und nutzt die Kraft und das Wissen des Gefühls. Seine Gefühle sind wie ein Kompass, der ihn mit äußerster Präzision leitet, und er weiß und er weiß, wie er die Emotionen, die diese Gefühle auslösen, steuern kann, ohne sich von der Partitur zu entfernen - und er kann keine Noten lesen. Lesther singt Boleros und Volkslieder, seine Lieblingscovers und eigene Kompositionen. Er stammt aus Kuba, ist ein Adoptivkind und hat die Schule besucht, aber nicht übermäßig viel. Etwas anderes kennt er nicht und interessiert ihn auch nicht. Ich bringe ihm eine CD von Monteverdis Combattimento mit dem Skript und sage ihm, er solle es studieren. Er sagt, das sei unmöglich und er verstehe nichts, no entiendo esta musica, aber er werde es versuchen. Er arbeitet mit einem anderen Häftling, Romano, zusammen, der in der Band spielt; ein guter Kontrabassist, der einen guten Basso continuo macht. Im Laufe der Monate, Oktave für Oktave, kommt Lesther damit zurecht. Da haben wir es also: ein Schauspieler, der das Combattimento ganz allein singen kann, mit perfekter Intonation - die Wechsel, die Falsettos, die Oktavsprünge. Und das mit Beständigkeit, mit Ausdauer; 23 Minuten Gesang. Die Wirkung nicht nur auf die anderen Häftlinge, sondern auch auf die Gefängniswärter muss man gesehen haben, um es zu glauben. Der Gesang ist so kraftvoll, weil Lesther daran glaubt, weil er mit

Leib und Seele dabei ist, weil er sieht und hören lässt, was geschieht. Wenn er zu singen beginnt, bleibt alles stehen. Manche Augen werden feucht. Am Ende sind wir hin- und hergerissen von all der Schönheit, von dem Grauen - das uns alle auf seine Weise berührt - und von der Schönheit. Ich lasse einen Lehrer des Konservatoriums von Ferrara kommen, um sich das Stück anzuhören. Er ist verblüfft. Er organisiert sofort Proben, und wir lassen ein Streichquartett kommen. Lesther geht mit den Proben um wie ein vollendeter Tenor: ein einfacher Wechsel des Tons. Die Poesie war da und wartete auf ihn, er brauchte nur die Gelegenheit.

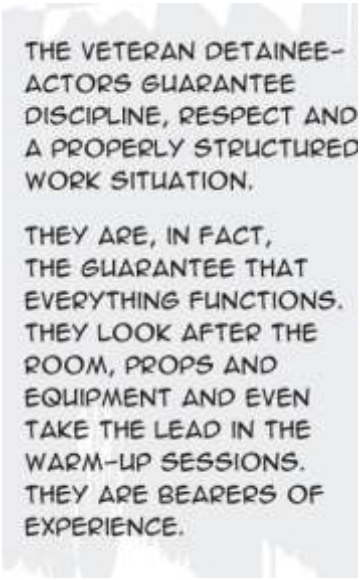
Villiam ist ein junger Grufti, der als gefährlich eingestuft wird. Er hat eine lange Eingewöhnungszeit hinter sich, ist distanziert, bleibt für sich, singt gelegentlich am Schlagzeug mit. Eines Tages, als ich merke, dass er ganz bei uns ist, gebe ich ihm das Skript in die Hand und sage: Studiere es, um es zu sprechen - Lesther singt es und du sprichst es. Ich weiß noch nicht, wie und ob es in die Aufführung passen wird. Ich kann das nicht, sagt er, zu kompliziert, verstehe nichts. Feigling. Wo ist dein Mumm? Und da steht er ein paar Monate später mit dem Combattimento, dass er fast auswendig gelernt hat. Alle sind erstaunt: er, seine Freunde, die Wärter, die Erzieher. Eine Lehrerin erzählt mir ganz gerührt, sie hätte nie gedacht, dass einer ihrer Schüler sie einmal bitten würde, ihm bei Tasso zu helfen. Kurz darauf wurde seine Einstufung als gefährlich - Kategorie 4b - aufgehoben und er wurde in eine Einrichtung mit geringerer Sicherheitsstufe in der Nähe seines Wohnorts verlegt, wo er lernen konnte. Hat Gerusalemme ihn befreit? Den Erziehern zufolge, ja, auf jeden Fall: Villiam hat sich verändert. Leider haben wir nach so viel Arbeit einen guten Mann verloren. Aber ist das nicht der Hauptgrund, warum wir hier sind? Ja und nein, wie so viele Dinge hier im Haus. Als Villiam ging, bot Dragan an, die Leitung zu übernehmen, und ich sagte, vergiss es, du kannst ja nicht einmal Italienisch. Er machte sich an die Arbeit. Und der große Montenegriner mit dem Haarschopf gab nie auf mit diesen sechzehn Oktaven und wurde richtig aufgeregt, als er begann, die Logik des Metrums und der Silbentrennung zu verstehen und das Warum und Wozu einer Hendecasyllable. Wir hatten schon immer gewusst, wie wichtig die Poesie für dieses Werk war, aber als wir sie auf diese Weise sahen, lernten wir sie in einem anderen Licht zu sehen. Dragan hatte den Krieg in Jugoslawien mitgemacht. Seine Geschichte fließt in die Handlung ein - mit Diskretion. Er weiß, was "combattimenti" bedeutet. Jetzt helfen wir alle ihm zu verstehen, dass dieser Krieg vorbei ist, obwohl andere begonnen haben. Die Poesie macht diese Menschen auf eine sanfte Art gefährlich, klar, zart

Nach den Auftritten im Gefängnis, vor einem zahlenden Publikum, einzeln kontrolliert und von der Polizei vor dem Einlass kontrolliert und durchleuchtet zu werden und so erleben, wie es ist, in ein Gefängnis zu gehen, haben wir beschlossen, das Stück im Stadttheater aufzuführen. Neben Lesther werden dort das Conservatorio-Streichquartett und das Spinett von Gianfranco, der die musikalische Seite organisiert hat - obwohl es wirklich nicht nötig war; Lesther hätte diese Oktaven überall singen können. Die Aufführung war eine Hommage an das Werk selbst und an Monteverdi, dessen hundertjähriges Bestehen gefeiert wurde, und die Anwesenheit des Streichquartetts zeugt von der Revolution, die der Komponist mit dieser mit dieser Musik, die den Gesang eher kontrapunktisch als begleitend begleitet. Welch ein Luxus, sagen wir, wir und unsere Häftlingsschauspieler, die auf den heiligen Brettern der Bühne des Stadttheaters stehen, unseren Monteverdi singen und Monteverdi rezitieren unseren Tasso vor einem fachkundigen Publikum. Ein Triumph, könnte man sagen, der auf

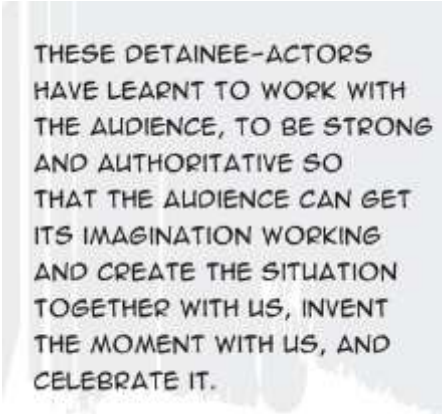
Erstaunen und starke Emotionen stößt. Diese Stimmen, diese Menschen: Sie nehmen Schriften und Melodien aus der klassischen Tradition, entschlossen und doch angemessen, und verleihen ihnen neue Tiefe und Bedeutung.

2015 JANUAR. VON DER EDLEN POESIE ZUM SURREALISMUS

In diesen Workshops geht es um Veränderung. Da wir uns nicht damit zufriedengaben, eine "Methode" für das Theater im Gefängnis gefunden zu haben, haben wir mit dem neuen Projekt gleich wieder alles auf den Kopf gestellt. Die altgedienten Häftlingsschauspieler garantieren Disziplin, Respekt und eine gut strukturierte Arbeitssituation. Sie sind in der Tat die Garantie dafür, dass alles funktioniert. Sie kümmern sich um den Raum, die Requisiten und die Ausrüstung und übernehmen sogar die Führung bei den Aufwärmübungen. Sie sind die Träger der Erfahrung.



Das Gefängnis, eine Werkstatt der Bedeutungen: Surrealismus ist das, was wir hier jeden Tag leben und atmen, wie Beckett und das Absurde. Als wir den Insassen zum ersten Mal vorschlugen, an Jarry zu arbeiten, begannen wir direkt mit einer Reihe von Improvisationen über eine Episode, in der der Chef Ubu seinen Schergen befiehlt, Polen. Es gab zwei Anweisungen: Jeder sollte sich überlegen, was für ein Polen er beschlagnahmen wollte. vom Abstrakten zum Konkreten. So wurde jeder zum Aristokraten, zum Hauptmann seiner eigenen Armee. Am Tisch, einem sehr schönen Tisch, den Dragan gebaut hatte, wurden Allianzen und Absprachen gebildet und ungeformt. Auch hier gab es, wie in Woyzeck, das Problem, die Frau, Mama Ubu, eine der Hauptfiguren, zu spielen. Dragan, mit seiner langen balkanischen Chevelure, übernimmt die Rolle. Er muss das Gehen in seinen Stöckelschuhen der Größe 12, die nicht leicht zu finden waren, üben. In diesen Workshops beginnt alles mit den Füßen, mit dem Gehen. Die Entwicklung von Tancredi zu Mamma Ubu war für alle eine wichtige Entwicklung. Seine Auftritte, bei denen er auf hohen Absätzen und in einem kleinen schwarzen Kleid hereinschwebte, waren organisch. organisch in die Persönlichkeit und den Charakter der Mère eingebettet, verblüfft immer wieder. Der Eindruck, den diese Der Eindruck, den diese überaus männliche Figur, die eine Frauenfigur zum Leben erweckt, hinterlässt, ist beachtlich und geht weit über eine Karikatur hinaus. Dragan ist Mère Ubu, daran gibt es keinen Zweifel. Und das hilft Alcide, der von Anfang an als König Ubu besetzt ist, dem er die dem er die schlimmsten Seiten seiner eigenen Persönlichkeit zuordnet, so dass er gezwungen ist, sie zu sehen, zu sehen, sie zu akzeptieren und über sie zu lachen, was man bei Jarry in vollem Lauf tun kann. Er wird ein streitlustiger, schwadronierender Schwächling, der nie einen Satz verpatzt. Wir haben also das böse, glaubwürdige Paar, und Ubu ist machbar. Man versteht von Anfang an, dass es sich um eine Art Musical handeln wird - ganz anders als die vorherige Arbeit an



Tasso - mit Gesang, Tanz und vor allem Lachen. Wir beschaffen uns das Janacci-Lied Ho Visto un Re (Ich sah einen König) und alles passt zusammen.

Was mir bei diesem Theater immer und vor allem in Erinnerung bleibt, ist die Stille, die rechtzeitige Stille. Auf dem Höhepunkt des Geschehens in Ubu: König Ubu an einem Ende des Tisches, Mère am anderen, in Stille, ein Warten, das sich in die Länge zieht und dehnbar ist, während Dragan sich die Haare macht. Wenn das Publikum merkt, dass es sich nicht um ein zufälliges Schweigen handelt, sondern um eine Entscheidung, akzeptieren sie es und lieben es. Sie wird unterbrochen durch einen riesigen Sack, der plötzlich von der Takelage fällt und schwingend in der Luft hängt. Mère sagt einen Brief und wir alle lachen wie verrückt. Sie klettert auf den Tisch und holt einen echten Brief heraus. Diese Häftlingsschauspieler haben gelernt, mit dem Publikum zu arbeiten, stark und bestimmend zu sein, so dass das Publikum seine Vorstellungskraft in Gang setzen und die Situation mit uns zusammen erschaffen kann, den Moment mit uns erfindet und ihn feiert.

Wir haben darüber nachgedacht, wie der Theaterprozess bei der Produktion und Ausstrahlung von Web Serien. Wegen der Pandemie können wir nicht mehr in Theatern auftreten und auch kein Publikum vorführen.

SEIN ODER NICHT SEIN...EIN SCHAUSPIELER - EINDRÜCKE VON DER THEATERARBEIT MIT NICHT-SCHAUSPIELERN (von Marco Luciano)

Seit 2005, als ich begann, mein Interesse an der Theaterregie in die Praxis umzusetzen und Workshops zu veranstalten, stelle ich mir diese Frage: Ist ein Schauspieler etwas, das man ist, oder etwas, das man tut? Welches Zertifikat, welches Zeugnis, welche Berufskategorie gibt es, die diesen Status, der so viele unterschiedliche und geheimnisvolle Aspekte des menschlichen "Wesens" beinhaltet, wirklich bestätigt?

Ich habe das Schauspielerdasein immer als eine vorübergehende Lebensphase gesehen, als etwas, das sich ein- und ausschaltet, als eine räumlich-zeitliche Öffnung, als ein poetisch-emotionales Tor, das in der Zeit und im Raum existiert - im Bergsonschen Sinne - der theatralen Dimension.

Wir könnten jetzt die Frage "professioneller versus nicht-professioneller Schauspieler" diskutieren, die keineswegs nicht unwichtig ist, aber das würde uns zu Themen und Situationen führen, die über den Rahmen dieses Kapitels liegen. So wie das Theater nicht existiert, wenn es nicht gespielt wird, so "ist" der Schauspieler in dem Moment, in dem er oder sie die Funktion einer "Brücke" zwischen den Intelligenzen und Spiritualitäten all derer, die an dem kollektiven Ritual, das wir Theater nennen, teilnehmen, ausübt oder besser gesagt: ausübt. Grotowski sagte: "Es ist nicht das Theater, das unverzichtbar ist, sondern etwas ganz anderes. Um die Grenzen zwischen dir und mir". Ich habe den Begriff "Theater" hier immer als klaren Hinweis auf den Schauspieler und die Rolle gesehen, die er in unserer Gesellschaft und in den Gemeinschaften, denen er begegnet, hat (oder haben sollte). Ein vorübergehender Zustand, sagten wir, aber nicht - wie ich hinzufügen möchte – vorübergehend; etwas, für das man sein ganzes Leben lang trainiert, das aber nur bei sehr wenigen Gelegenheiten in Erscheinung tritt. Nicht immer, bei der Wiederholung desselben Stücks sind "Schauspieler" immer noch fähig, Schauspieler zu sein. Wofür trainiert man also? Ihre Stimme zu projizieren? Um ein Drehbuch rhythmisch abzulesen? Was trainieren Sie mit Ihrem Körper? Um kopfüber hängend zu rezitieren (oder zu dolmetschen, wenn Sie wollen)? Ein weiterer missverstandener Begriff in der unendlichen Reihe von Bezeichnungen, der mich immer wieder zum Schmunzeln bringt, ist "physisches Theater". Was gibt es denn im Theater, das nicht körperlich ist? Das Wort? Die Emo-

tion? Die Erinnerung? Offensichtlich sind die Dinge nicht so, wie sie sind. Die Chemie bewegt sich sowohl in uns als auch außerhalb von uns, sie erschafft und verändert Düfte und Bilder aus vergangenen Zeiten, die zwar vielleicht nie direkt erlebt wurden, aber doch so wahr sind.
die wir vielleicht nie direkt erlebt haben, aber dennoch so wahr sind; ein Prozess, der durch winzige elektrische Schocks unterstützt wird, Synapsen, die durch die Zeit zurückreisen und uns in verschwunden geglaubte Welten bringen. Diese Bahnen, diese emotionalen Relais, trainieren die Muskeln der Gefühle und bereiten uns auf das Erscheinen des Schauspielers vor. Wir trainieren, um unsere Seele zu überraschen; die Alternative ist Aerobic, Joggen, Übungen mit Stil.

Von 2014 bis 2017 habe ich im Rahmen eines von der Turiner Gesundheitsbehörde ASL 1 und dem Verein Mente-Locale ins Leben gerufenen Programms eine Reihe von permanenten Kreativitätsworkshops durchgeführt, an denen Psychiatriepatienten und einige junge Studenten mit Interesse am Theater teilnahmen, die in einem Seminar von unseren Lehrmethoden gehört hatten. Eine sehr heterogene Gruppe, fast zufällig, und das stellte mich vor die schwierige Aufgabe, eine gemeinsame Basis zu finden, um sie zusammenzubringen. Wir begannen mit den üblichen Übungen für Theaterneulinge oder junge angehende Schauspieler: Körper- und Stimmübungen, Dramaturgie des Schauspielers, Improvisation zu einem Thema. Aber die Reaktion dieser Menschen, die noch keine Gruppe waren, war anders. Ich erkannte, dass dieser Ansatz nicht funktionieren würde und dass eine Änderung des Plans erforderlich war. Also gestaltete ich den Unterricht von Anfang an fließender, indem ich Themen und Poesie ansprach, die es mir ermöglichten, sie und mich kennen zu lernen.
und sie mich, wobei ich politische Themen ansprach und Dinge vorschlug, die eher eine destabilisierende Wirkung hatten. Ich bin nach dem Prinzip von Versuch und Irrtum vorgegangen, aber ich brauchte einen Spalt, um die Neurosen herauszulassen; eine Krise. Wir fingen an, über die Familie zu sprechen, indem wir anonym Dinge aufschrieben, die wir uns nie getraut hätten, offen zu sagen, und dann die Buchstaben verwechselten und theatralisch bearbeiteten. Dabei sah ich, wie "Nicht-Schauspieler" ihre Herzen öffneten, während sie schwitzend dasaßen und mit den Worten einer anderen Person in den Spiegel sprachen. Der Schock, einem Selbst zu begegnen, das sich von der sich von ihren Vorstellungen und Bildern unterschied, erschöpfte und erregte sie zugleich. Es war wie der Ausbruch von Begeisterung und Freude, der sich einstellt, wenn man unerwartet auf eine unbekannte Welt stößt - wie bei einem ersten Kuss oder einem letzten Abschied. Etwas, das
etwas, das sich wie zufällig ereignet und eine Reihe von unverbundenen und organischen "Aktionen" aneinanderreiht, angefacht von einem Wind der tiefen Rebellion ... wie ein Feuer, das bereit ist, aufzuflammen. Und ich, der erste Zuschauer, ließ mich trotz meiner unbeholfenen Versuche, mich zu wehren, von diesen Wellen authentischer Menschlichkeit mitreißen. Ich musste lernen, mich zu distanzieren, das Feuer zu kontrollieren, damit es nicht erlosch oder uns bei lebendigem Leib verbrannte. Wie der primitive Mensch erkannte ich, dass die Pflege dieses Feuers für mich eine neue eine neue Etappe meines künstlerischen Lebens darstellte.

Diese Ziele konnten nicht als zufällige Folgen eines bestimmten psychologischen Zustands, einer bestimmten Art von Licht, einer bestimmten Temperatur, einer bestimmten Art der Anordnung von Menschen in einem bestimmten Raum bleiben. Ich verspürte das tiefe Bedürfnis, einen Code, ein Paradigma, einige Regeln oder zumindest einen mehr oder weniger gangbaren Weg zu finden, den ich gemeinsam mit diesen Menschen beschreiten konnte und der uns zur Konstruktion einer wiederholbaren choreografischen, musikalischen und emotionalen Partitur - einer Performance - führen würde. Wir mussten spezielle Arbeitsmethoden entwickeln. Wir mussten spezielle Arbeitsmethoden entwickeln, die sich an die immer neuen Vorschläge der "Nicht-Schauspieler" anpassen ließen. Wir mussten Ausbildungskurse strukturieren, die die unterschiedlichen körperlichen

und die verschiedenen physischen und expressiven Möglichkeiten und kreativen Prozesse abdecken, die in gewisser Weise auf erkennbare Codes zurückzuführen sind, während wir gleichzeitig sicher sein mussten, dass wir unsere Ideen zum Ausdruck bringen konnten. Wir mussten die Grenzen abstecken und uns frei fühlen, innerhalb dieser Grenzen zu schaffen. Das war es, was sie wollten, und das wollte ich auch. Das war das Terrain, auf dem wir uns treffen konnten, der Ort, an dem wir Verbindungen knüpfen und Horizonte teilen konnten, Visionen diskutieren, sie in die Praxis umsetzen und verwirklichen.

In dieser Gruppe befand sich ein junger Mann namens Jacopo, ein Medizinstudent mit einer Ausbildung in Gruppentherapie und betreuten Wohnungen. Er hatte keine wirkliche psychische Behinderung oder Pathologie, litt aber an emotionaler Überempfindlichkeit und hatte große Angst, sich auszudrücken. Er war chronisch schüchtern, hatte ständig niedergeschlagene Augen und eine schwache Stimme. Wann immer die Aufmerksamkeit der Gruppe während der Arbeit auf ihn gerichtet war, geriet er in eine tiefe Krise; seine Rückenmuskeln blockierten, er wurde steif und angespannt und atmete schwer und schnell in meist flachen Atemzügen. Er konnte nicht sprechen. Mir kamen die Worte von Artaud in den Sinn: "Das freiwillige Atmen ruft das spontane Wiederauftauchen des Lebens hervor" ... und ich musste an den Kampf im Inneren dieses Jungen. Oder denken, oder war das Atmen vielleicht nicht wirklich freiwillig? Aber wenn das der Fall war, warum kam er dann immer wieder zu unseren Workshops? Diese Frage habe ich mir und ihm mehrmals gestellt. Trotz der offensichtlichen Anspannung war Jacopo immer da. In dieser Zeit haben wir arbeiteten wir an dem Thema des sozialen Zusammenhalts und suchten - mit Hilfe von angeleiteten Improvisationen und Ideen, die die Schauspieler in ihrer eigenen Zeit entwickelt hatten, nach Konfliktpunkten im Verhältnis zwischen dem Lebensrhythmus in der Großstadt und dem Zeitfluss in der Natur. Das Atmen - wiederum - war wiederum zentral für die klangliche und choreographische Entwicklung, die in einer präzisen, wiederholten Sequenz einen typischen Tag durchlief (aufstehen, Kaffee trinken, sich anziehen, rausgehen, den Bus verpassen, etc.). Da wir noch kein Drehbuch hatten, bat ich die Schauspieler, wie ich es in solchen Situationen gewöhnlich tat die Schauspieler, auch Autoren und Dichter zu sein. Jacopo schlug ein Gedicht von ihm über einen einfachen Sommerspaziergang vor.

Riiiiiiing So Open Get up can dress pass Go see down leave Bye Look ahead bend go straight stop red Can pass day Sweat run See jump go shout Hello Noeone Someone Far Hello Countryside passing city. Roofs terraces balconies porticoes roads signs service roads grey houses red houses old houses new houses	Forward to take off back to go back Back No Back no No perhaps No later No Never Another time That sofa that chair that trash that black face that grimace down Dirty crooked wrecked sleepy face Better not to Torpor to clip the wings of my stoppered turbid-souled body No Forward Day can see Stupor tasteless delight Anxiety bitter in the mouth Bitter on the skin	The voice sour The words dead Too low silent Silent silent silent silent No Later Perhaps Another time Trees trees trees trees trees trees oaks limes birches trees trees trees trees green green green green green FORWARD sky roofs clouds sun hot RUN sweat jump breathless thirsty BREATHE cool pouring water laugh Laugh Drink Smile Never turn back Later Perhaps Bye

In dem Gedicht, so wie es geformt war, konnte man die Straße sehen: keine Interpunktion, Verse entweder lang oder sehr kurz, wie die Atmung eines Menschen, wenn er durch verschiedene emotionale Phasen durchläuft. Und dieses "Never turn back" verkörpert so sehr seine Art, sich der Herausforderung des Theaters.

Das Wort "BREATHE" (Atmen) gab mir zu verstehen, dass dies der Schlüssel war, um ihn zur Arbeit an dem Stück zu bewegen. an dem Stück zu arbeiten. Wir begannen damit, es in einzelne Wörter aufzuteilen. Vor jedem Wort einatmen und sprechen es mit einer einzigen Ausatmung, dann sprechen wir Wortgruppen mit einer einzigen Ausatmung und so weiter, bis die Abfolge der Atemzüge Jacopo einen rhythmischen Bezugsrahmen gab, innerhalb dessen er in dem er die Farben und Töne finden konnte, die er wollte und brauchte. Mit jeder Probe wurde seine Stimme, die mit Erinnerungen und Bildern aufgeladen war, stärker und stärker, und die strukturierte Atmung machte Körper "präsenter" und kraftvoller, wie der Dudelsack auf einem rudimentären, aber unglaublich evokativen Dudelsackes. Eines Tages, während einer Improvisation zu Jacopos Monolog, wiederholten die anderen Workshop-Teilnehmer die Sequenz "Alltäglichkeit" in einem immer schnelleren Rhythmus wiederholten, begann einer von ihnen in langen, tiefen Tönen zu singen; eine alte, süße Tanzmelodie aus den 80er Jahren von F.R. David, der ging:

Words don’t come easy to me
How can I find a way to make you see I love you
Words don’t come easy
Words don’t come easy to me
This is the only way for me to say I love you
Words don’t come easy.

Ich konnte spüren, wie das Theater in den Raum eindrang; wir alle konnten es spüren. Die Arbeit einer Gruppe, der Gruppe, hatte die Zerbrechlichkeit des Einzelnen in eine eindeutige Schöpfung verwandelt und die Unsicherheiten in eine präzise Sprache; eine erkennbare, organische und lebendige Poesie.

Jacopos Schwierigkeiten wurden von allen aufgegriffen, eingearbeitet und überarbeitet - theatralisch, versteht sich. Sie waren bereit für die Überraschung. Sie hatten den Schauspieler bereits in ihm auftauchen sehen. Dabei hatte Jacopo die bisherigen, in seiner Phantasie konstruierten Selbstbestimmungen überwunden. Er hatte sie umgestoßen, denn sich auf den schwierigen Weg zum Schauspieler zu begeben, bedeutet auch, sich als Person zu bestimmen. Ein unendlicher Weg, der bis zum Horizont führt. Wie Sartre sagte: "Die Wahl, Schauspieler zu sein, ist die Wahl, ein permanentes Zentrum der Deregulierung zu sein", und das Wissen, dass diese freudige und schwierige Suche nie endet, ist wahrscheinlich eine der einer der solidesten und beruhigenden Bezugspunkte für jeden, der wie Jacopo Schauspieler werden will.

Nur selten habe ich diesen Mut, diese demütige, unersättliche Entdeckermentalität erlebt, wenn ich Arbeit mit "konventionellen" Schauspielern, die dazu neigen, auf der Bühne das zu wiederholen, was sie schon wissen wie sie es können. Das liegt daran, dass sie sowohl von sich selbst als auch von ihrer Technik gezwungen wurden, in starre, flitterhafte, stilistische Charakterisierungen gezwungen werden, die zwar als emotionaler Panzer durchaus nützlich sind, aber auch eine Distanzierung vom Publikum bewirken. Das Publikum zieht sich zurück, wenn es eine Unwahrheit wittert. Für einen Regisseur mit meinem pädagogischen Ansatz besteht der Weg, um nicht in diese Falle zu tappen,

darin, die Verantwortung dafür zu übernehmen, das Sicherheitsnetz der Gewissheiten zu entfernen und die Komfortzone zu verlassen. Oft lohnt sich die Mühe nicht, denn der Prozess ist schmerzhaft ein schmerzhafter Prozess, der sehr persönlich ist, eine Art Todeskampf, der meiner Meinung nach nicht immer die Aufgabe des Theaters ist.

Was wir als Nicht-Schauspieler bezeichnen, sind Menschen, die auf der Suche nach etwas sind, ohne Rücksicht auf psychologische oder soziale Implikationen. Menschen, die zu einem bestimmten Zeitpunkt in ihrem Leben auf das Theater stoßen und es, vielleicht nicht rational, als ein Werkzeug der Freiheit und der intimen Revolution sehen und es als Vorbote persönlicher und politischer Veränderungen annehmen: ein Ort des Seins und auch der Würde.

Ich arbeitete bereits seit mehreren Jahren mit dem Teatro Nucleo zusammen, als Horacio mich im Mai 2018 bat, für einen seiner inhaftierten Schauspieler bei einer Aufführung von "Aufstieg und Fall des Ubu" im Stadttheater Ferrara einzuspringen, da der Schauspieler, der normalerweise Brodin spielte, keinen Urlaub bekommen hatte. Am Tag der Aufführung fand eine Probe statt, bevor das Stück auf der Bühne mit den Häftlingen. Als ich im Theater ankam, waren sie schon da, Desmond, Lester, Edin und Alcide und die anderen, und sie begrüßten mich ohne jegliche Formalitäten, ungezwungen, aber respektvoll. Sie fragten mich, ob ich meine Rolle gelernt hätte. Ich sagte ihnen die Wahrheit, dass ich sie noch nicht gelesen hatte. Ich sah eine Mischung aus Schrecken und Wut in ihren Augen, eine Wut, die sie nicht ausleben oder auf jemanden richten konnten. Das war ein großer Teil. Aber sie beklagten sich nicht einen Moment lang. Alcide sagte: "Dann lasst uns dann fangen wir an zu proben". Ich war der Schauspieler und sie die Nicht-Schauspieler. Es war neun Uhr morgens und nach nur einer Stunde, nachdem wir die Szenen ein paar Mal improvisiert, zusammengefügt und und die Dynamik geklärt hatten, beschlossen wir, das Drehbuch wegzulassen. Wir haben geredet. Papa Ubu fragte etwas und Bordure antwortete, Mama Ubu zwinkerte mir zu und ich berührte sie an der Schulter. Sie spielten nicht, sie schauspielerten nicht, also musste ich mich nicht an die "Verhaltens"-Codes halten die sich bei einer ersten Probe zwischen den Schauspielern einstellen. Wir waren einfach da, und in diesen und in den wenigen Stunden der Probe haben wir gemeinsam daran gearbeitet: Meine 20-jährige Erfahrung als Schauspieler floss in die ihre Kreativität und Ausdruckskraft, und ich wiederum wurde von ihrer Wahrhaftigkeit und der rauen Anmut ihrer Poesie. Sie entließen mich zwei Stunden vor Beginn der der Aufführung. Zu diesem Zeitpunkt wussten sie, dass es keinen Grund zur Sorge gab, dass wir in einen intensiven, praktischen und wechselseitigen Zuhörmodus übergegangen waren. Modus des Zuhörens übergegangen waren. Die Aufführung verlief sehr gut. Nach dem Verzehr eines Kebab auf der Bühne des Stadttheaters von Ferrara, ein notwendiges Sakrileg nach der Spannung des Rituals, kamen sie zu mir und bedankten sich auf eine Art und Weise, dass man meinen könnte, ich hätte ihnen das Leben gerettet. Und genau das war es auch für sie, ihr Leben. Was sie allerdings nicht wussten, war, was die Blicke von Edin Mama Ubu, der tanzende Körper und der erhabene Gesang von Lester, die Autorität und Bühnenpräsenz von Alcide Papa Ubu und die anmutige, peitschende Ironie von König Wenzel Desmond mir, einem Schauspieler. Sie haben mir gezeigt, wie wichtig es ist, Theater zu machen, abseits der Diktate der großen Theoretiker, die eigene Seele oder das ganze Universum in einem Wimpernschlag verändern kann.

Mit diesem erneuerten Glauben an das Theater begann ich im September 2018 meine Arbeit als Theaterregisseur im Bezirksgefängnis von Ferrara, zu Beginn des dreijährigen Projekts zum Thema "Väter und Söhne", das von der Koordinierungsstelle für Gefängnistheater der Region Emilia Romagna vorgeschlagen wurde. Im Sommer dieses Jahres waren einige Dinge passiert, die die Gruppe verunsichert hatten, nicht im Zusammenhang mit der Theaterarbeit selbst, sondern mit der rechtlichen Situation einiger Teilnehmer. Zunächst waren die Workshops sehr schlecht besucht; nur drei oder vier der Stammgäste blieben. Trotz des großen Erfolgs von UBU herrschte ein Gefühl der Niederlage. Wahrscheinlich hatte die für das UBU-Projekt erforderliche spezifische Drehbucharbeit dazu geführt, dass zu einem sehr "rollenorientierten" Ansatz geführt, und das Fehlen einiger der Hauptdarsteller. Die Abwesenheit einiger Hauptdarsteller hatte dazu geführt, dass sie sich verraten fühlten und gleichzeitig den Neuankömmlingen gegenüber misstrauisch waren. Wir mussten das Thema "Väter und Söhne" einführen und einen Weg finden, sie für eine neue Geschichte zu begeistern für eine neue Geschichte zu begeistern, über die wir noch gar nicht entschieden hatten. Sie wollten ein Skript, mit "Rollen", und wir boten ihnen Übungen zur Chorimprovisation und Vorschläge für Dinge an, über die sie über die sie schreiben könnten. Sie wollten eine vorgefertigte dramatische Struktur, und wir baten sie Ideen mitzubringen - Gedichte, Volkslieder und Dinge, die sie selbst geschrieben hatten -, an denen wir dann Gruppe zu erarbeiten. Am Anfang war es kompliziert, aber wir waren überzeugt, dass wir den richtigen Knopf drücken mussten. Das gemeinsame Erarbeiten von Dingen war ein fester Bestandteil unserer Theaterpraxis; aber hier mussten wir beweisen, und zwar auf eine Art und Weise, die auch für sie offensichtlich war, dass sich auf diese Weise eine angenehme und tiefgreifende Arbeitsdynamik auf diese Weise rekonstruiert werden konnte. Inzwischen war die Teilnehmerzahl leicht auf mehr als zehn Personen angewachsen. Zu Hilfe kam uns die Anregung eines kubanischen Häftlings, der seit einiger Zeit an den Workshops teilgenommen hatte. Er kannte auswendig La Muralla, ein Gedicht von Cu ba, dem Nationaldichter Nicolàs Guillén, auswendig und schrieb den Text für uns auf. Es beginnt wie folgt:

Para hacer esta muralla
Tra’iganme todas las manos
Los negros sus manos negras
Los blancos sus blancas manos.

Es hatte nichts mit dem Thema des Stücks zu tun, auch nicht mit der Idee, an der Figur des Hamlet zu arbeiten, aber im Hinblick auf die kreative Dynamik war es wie ein Startschuss. Die Gruppe, in einer dieser seltsamen Kombinationen von Empfindlichkeiten, die manchmal auftreten, sowohl physisch als auch theatralisch zu la muralla, zur Wand. Sie öffneten und schlossen sich, um die Leute hereinzulassen, die sie wollten, und die fernzuhalten, die sie für unbrauchbar hielten. Die ersten Szenen im späteren Familienalbum wurden auf der Grundlage von Bildern aus dem Gedicht geschaffen. Es waren alles "Chor"-Szenen, in denen jede Person ihren Raum für den eigenen Ausdruck definierte, was bald zu einem Kampf um die Verteidigung dieser Räume wurde. Sie alle sind Hamlet, jeder in seiner eigenen Sprache, und sie alle sind Ophelia, die zusieht, tanzt und weint, und sie alle sind die Mörder des Königs und singen alle sein Loblied. Die Werkstätten wurden Tag für Tag auf der Grundlage der praktischen Vorschläge der Gruppe aufgebaut, geschützt und gestärkt durch diese Gruppe von Kindern, die fröhlich spielen, während ihr Vater/Gefängnis schläft. Das Spiel ist das Ernsthafteste, was es gibt, und es braucht Regeln, wenn es weitergehen soll, und alle müssen sich daran halten. Diese Nicht-Schauspieler haben ein vielgestaltiges Tier mit vielen Herzen und unendlich vielen Armen erschaffen, ein fleißiges, großzügiges, strenges und doch verständnisvolles Tier, das eine kreative und "professionelle" Dynamik anregt, die selbst die jüngsten Gruppenmitglieder sofort mit einbezieht. Mehr als dreißig Häftlinge nahmen regelmäßig an den Workshops teil, und sie sind es,

die die Aktivität im Gefängnis fördern. Sie und die eigentliche Aktivität. Diese besondere Eigenschaft, diese "Ethik", bringt auf natürliche und manchmal unerwartete Weise künstlerische Ideen hervor, die es zu nutzen und zu kanalisieren gilt, um die dramaturgischen Schwerpunkte, die wir hervorheben wollen, zur Geltung zu bringen. Bei dieser Art von Dynamik sind die Möglichkeiten des Regisseurs in Bezug auf die Interpretation der Proxemik und die Konstruktion und Entwicklung der poetischen Handlungen vielfältig. Entwicklung poetischer Handlungen unendlich viele Möglichkeiten. Die Arbeit mit dieser Gruppe von Nicht-Schauspielern hat es mir ermöglicht, viel tiefer in eine Idee einzudringen. Die Arbeit mit dieser Gruppe von Nicht-Schauspielern ermöglichte es mir, eine Idee zu vertiefen, die ich schon seit einiger Zeit verfolgte, nämlich die des aktiven Zuschauers, der auswählt, was er in einer Aufführung sehen will, in der Gewissheit, dass es viele Schwerpunkte in einer Szene geben kann, wenn sie gut ausbalanciert und organisiert sind.

Die Rauheit und Freundlichkeit dieser "rüpelhaften" Körper, die undefinierbare Anmut dieser unharmonischen und sprachlich distanzierten Stimmen und der unkoordinierte, aber konstante und präzise Rhythmus haben mich dazu gebracht, meine Suche nach dem "Ungleichgewicht" im Handeln und Ausdruck des Schauspielers zu intensivieren. und Ausdruck des Schauspielers, als eine Quelle der Schönheit und Vollkommenheit. Die bewundernswerte Poesie des Unvollendeten.

Nachdem das Muster der Workshops
festgelegt war, haben wir uns an die
die Dramaturgie konkret zu gestalten
indem wir die in der ersten Phase
Sequenzen und Materialien aus der ersten Phase und einige Theaterskripte durchgelesen. Wir begannen mit
Heiner Müllers "Hamletmaschine".
Diese Wahl war, wie ich im Nachhinein feststellte, nicht zufällig getroffen. Das Thema, das war Väter und Söhne und das Drehbuch war eine Untersuchung der Hamlet-Geschichte anhand bestimmter dramaturgischer Kerne: das Konzept der Schuld, das Brechen eines Erbes, um die eigene Identität zu behaupten, Rache und Verzeihung.Diese Wahl war, wie ich im Nachhinein feststellte, nicht nicht zufällig getroffen. Das Thema, das wir
war Väter und Söhne, und das
Väter und Söhne, und das Drehbuch war eine Studie
Das Drehbuch war eine Untersuchung der Hamlet-Geschichte anhand bestimmter dramaturgischer Kerne: das Konzept der Schuld, das Brechen eines Erbes, um die eigene Identität zu behaupten, Rache und Verzeihung.
Heiner hatte als Kind seinen Vater in der Nacht, als die SS kam, um ihn zu verhaften, "verraten".

Aus Angst, oder wer weiß warum, tat er so, als schliefe er, als sein Vater an seine Zimmertür kam, um sich zu verabschieden. Es war das letzte Mal, dass er ihn sah.
Diese Handlung durchdringt stark die politische Vision und die künstlerischen Entscheidungen von Müllers Hamlet, in dem dem Vater fast Schwäche vorgeworfen wird, weil er sich hat verhaften lassen.
Eine Art Zorn - vielleicht um das Gefühl von Schuld und Unzulänglichkeit zu verbergen, das in der Seele des Autors wächst.

Der Titel des ersten Teils von Müllers Werk lautet Familienalbum.

Für mich ist das ein unglaublich starkes Bild. Ich spürte sofort, dass dies die Richtung war, in die wir unsere dramatische Struktur aufbauen mussten: wie das Blättern in einem Familienalbum, mitDiese Wahl war, wie ich im Nachhinein feststellte, nicht nicht zufällig getroffen. Das Thema, das wir
war Väter und Söhne, und das
Väter und Söhne, und das Drehbuch war eine Studie
Das Drehbuch war eine Untersuchung der Hamlet-Geschichte anhand bestimmter dramaturgischer Kerne: das Konzept der Schuld, das Brechen eines Erbes, um die eigene Identität zu behaupten, Rache und Verzeihung.
Heiner hatte als Kind seinen Vater in der Nacht, als die SS kam, um ihn zu verhaften, "verraten".

Aus Angst, oder wer weiß warum, tat er so, als schliefe er, als sein Vater an seine Zimmertür kam, um sich zu verabschieden. Es war das letzte Mal, dass er ihn sah.
Diese Handlung durchdringt stark die politische Vision und die künstlerischen Entscheidungen von Müllers Hamlet, in dem dem Vater fast Schwäche vorgeworfen wird, weil er sich hat verhaften lassen.
Eine Art Zorn - vielleicht um das Gefühl von Schuld und Unzulänglichkeit zu verbergen, das in der Seele des Autors wächst.

Der Titel des ersten Teils von Müllers Werk lautet Familienalbum.

Für mich ist das ein unglaublich starkes Bild. Ich spürte sofort, dass dies die Richtung war, in die wir unsere dramatische Struktur aufbauen mussten: wie das Blättern in einem Familienalbum, mit Geschichten und Figuren, die auftauchen und verschwinden.

In Süditalien ist es ein Zeichen von großem Respekt und Vertrauen, wenn man jemandem erlaubt, die Familienfotos durchzusehen - die Hochzeit der Eltern, die Taufe der Schwester, die Erstkommunion des Sohnes -, als würde man sagen: "Du gehörst zur Familie". Auf diese Weise wurde die Abfolge der Szenen und Ereignisse der Aufführung verewigt. Eine Seite über den Geist von König Hamlet, eine andere über Onkel Claudius, eine weitere über Hamlet, eine weitere über Ophelia, eine andere auf die Schauspieler, die aus der Ferne kommen, und so weiter, was die Stimmungen und Zeichen veränderte.

nicht zufällig getroffen. Das Thema, das wir
war Väter und Söhne, und das
Väter und Söhne, und das Drehbuch war eine Studie
Das Drehbuch war eine Untersuchung der Hamlet-Geschichte anhand bestimmter dramaturgischer Kerne: das Konzept der Schuld, das Brechen eines Erbes, um die eigene Identität zu behaupten, Rache und Verzeihung.
Heiner hatte als Kind seinen Vater in der Nacht, als die SS kam, um ihn zu verhaften, "verraten".

Aus Angst, oder wer weiß warum, tat er so, als schliefe er, als sein Vater an seine Zimmertür kam, um sich zu verabschieden. Es war das letzte Mal, dass er ihn sah.

Diese Handlung durchdringt stark die politische Vision und die künstlerischen Entscheidungen von Müllers Hamlet, in dem dem Vater fast Schwäche vorgeworfen wird, weil er sich hat verhaften lassen.
Eine Art Zorn - vielleicht um das Gefühl von Schuld und Unzulänglichkeit zu verbergen, das in der Seele des Autors wächst.

Der Titel des ersten Teils von Müllers Werk lautet Familienalbum.

Für mich ist das ein unglaublich starkes Bild. Ich spürte sofort, dass dies die Richtung war, in die wir unsere dramatische Struktur aufbauen mussten: wie das Blättern in einem Familienalbum, mit Geschichten und Figuren, die auftauchen und verschwinden.

In Süditalien ist es ein Zeichen von großem Respekt und Vertrauen, wenn man jemandem erlaubt, die Familienfotos durchzusehen - die Hochzeit der Eltern, die Taufe der Schwester, die Erstkommunion des Sohnes -, als würde man sagen: "Du gehörst zur Familie". Auf diese Weise wurde die Abfolge der Szenen und Ereignisse der Aufführung verewigt. Eine Seite über den Geist von König Hamlet, eine andere über Onkel Claudius, eine weitere über Hamlet, eine weitere über Ophelia, eine andere auf die Schauspieler, die aus der Ferne kommen, und so weiter, wodurch sich Stimmungen und Signale verändern.

Die letzte Szene ist natürlich das Familienporträt, das Foto am Ende des Festes, wenn alle tragischen Taten begangen wurden, alle Bindungen gelöst sind und die Masken fallen. Das Spiel ist vorbei und der Schein trügt nicht mehr... "Ich bin nicht Hamlet. Ich spiele keine Rolle mehr..." sagen die Schauspieler im Chor, während sie auf das letzte Aufbäumen warten.

Die letzte Szene ist natürlich das Familienporträt, das Foto am Ende des Festes, wenn alle tragischen Taten begangen und alle Fesseln gelöst sind, wenn die Masken fallen. Das Spiel ist vorbei, der Schein trügt nicht mehr... "Ich bin nicht Hamlet. Ich spiele keine Rolle mehr...", sagen die Schauspieler im Chor, während sie auf den letzten Blitz warten.

Diese einfache Idee ermöglichte es den Häftlingsschauspielern, sich in einem Rahmen zu bewegen, der präzise und doch offen für Vorschläge war. Sie bot konkrete Anhaltspunkte für ihre Kreativität, und löste einen enthusiastischen und äußerst produktiven theatralischen Prozess aus. Die erste Familien-Album-Studie wurde im April 2019 im Bezirksgefängnis "C. Satta" von Ferrara vor einem Publikum von Schülern des Gymnasiums Ludovico Ariosto und des Studiengangs für Strafverfolgung an der juristischen Fakultät der Universität Ferrara aufgeführt. Es war ein wichtiger Moment sowohl für die Gruppe als auch für die Aufführung. Die Rückmeldungen und Kommentare des jungen Publikums halfen uns, einige Punkte zu klären, und auf dieser Grundlage haben wir Teile der Aufführung überarbeitet. Teile der Aufführung wurden neu strukturiert, einige Szenen umgestellt und einige Teile neu geschrieben. Wir suchten nach einem weniger erzählerischen Logos, der mehr von Metaphern als durch "Anekdoten". Das Familienalbum feierte dann sein Debüt beim Festival Internazionale 2019 in einer Aufführung im Theater des Gefängnisses von Ferrara vor 100 Zuschauern. Wir suchen nach weiteren Möglichkeiten, die "Proben" für andere Insassen zu öffnen, die normalerweise nicht am Theaterkurs teilnehmen, und auch für Menschen von außerhalb. Die Zusammenführung der Innen- und Außenwelt Welt, einer der Hauptgründe für Theater im Gefängnis, ist zu einem wesentlichen Instrument für das künstlerische Wachstum unserer Arbeit an Hamlet geworden.

VON DER AUFFÜHRUNG ZUR WEBSERIE

Die Premiere, die im April 2020 im Stadttheater von Ferrara hätte stattfinden sollen, war bisher wegen des Gesundheitsnotstands nicht möglich.

Aber der kreative Prozess konnte nicht unterbrochen werden. Und so wie in der ersten Phase des Einschlusses, als wir im Projekt "Übungen in Freiheit" durch einen Briefwechsel mit den Häftlingen einen Weg fanden, die Arbeit an der Performance fortzusetzen. Briefwechsel mit den Häftlingen im Projekt "Exercises in Freedom" weiterarbeiten konnten, erfanden wir nun den Theaterworkshop neu, indem wir ihn für Video adaptierten. In den "Exercises in Freedom"-Briefen standen viele Dinge, die von den Schauspielern geschrieben wurden und die uns halfen, die Dramaturgie auf eine organischere Weise zu komponieren. Einige der Bilder waren so klar und solide, dass sie mehr wie ein Drehbuch als ein Theaterskript wirkten.

Die Idee zu einer Reihe von Drama-Kurzfilmen über unsere Arbeit an Hamlet kam uns fast durch Zufall. Die Schauspielschüler hatten weiter an ihren "Aufgaben" und Übungen gearbeitet, obwohl es keine eigentliche Aufführung gab, so dass wir beschlossen, sie auf Film festzuhalten. Wir erhielten die Erlaubnis, eine Kamera in das Gefängnis mitzunehmen und begannen zu filmen. Plötzlich machte es in der Gruppe klick: Eine Leidenschaft für diese Art von Arbeit war entfacht. Für sie war die Kamera eine "Fluchtluke", ein Fenster, durch das ihre Kinder, Ehefrauen, Mütter und Geschwister sie sehen konnten. Ein Riss, schwarz auf weiß, durch den die Stadt und die Welt eintreten konnten. Aber die Leidenschaft galt auch der darstellenden Kunst an sich, für das "Tun, was ein Schauspieler tut". Es war ein neuer Weg, die neu erworbenen Techniken auszuprobieren Techniken auszuprobieren und sie in eine neue Form der Sprache einzubringen.

Alle begannen mit der Arbeit an Sets, Einstellungen und Kamerabewegungen.

Auch die Entscheidung, in Schwarz-Weiß zu filmen, war eine gemeinsame Entscheidung. Ich hatte große Zweifel daran.

Mit Grautönen zu verewigen, was in einem Gefängnis passiert erschien mir rhetorisch plump, es hatte etwas Banales. Aber als die Kraft des Schauspiels gewahr wurde, wurde mir klar, dass keine Farben nötig waren, um die Nuancen der Mimik und die Perspektiven der Gesichter zu erkennen. Die Abwesenheit von Farbe ließ die Farben ihrer Seelen hervortreten.

Der Ruf „AKCION“ brachte eine tiefe, heilige Stille. Die nicht direkt Beteiligten hielten den Atem an. Jeder wusste, dass die Zeit zum Filmen kurz war und jeder spürte die Dringlichkeit, das Geschehen in einer Form festzuhalten in einer Form festzuhalten, die draußen weitergegeben und gewürdigt werden konnte. Die Freude einen Film zu machen, besonders jetzt, in einer gesundheitlichen Notlage, wenn Familiengespräche auf ein Minimum reduziert sind und das Leben im Gefängnis isolierter ist, war etwas Konkretes und Ernstes.

All dies lässt sich für mich in einem einzigen Wort zusammenfassen: PROFESSIONALISMUS.

Mir wurde klar, dass es nicht mehr nur darum ging, die Workshops auf Film zu bannen. Ein kreativer künstlerischer Prozess in Form von Film entsteht.

Unsere Sitzungen dauerten 90 Minuten. Jeder, der schon einmal mit Videoarbeit zu tun hatte, auch als Amateur mit Videoarbeit zu tun hatte, auch als Amateur, wird Ihnen sagen, dass dies sehr wenig - fast null - Zeit ist, um qualitativ hochwertige Takes zu machen und sich um die Beleuchtung und die Tonaufnahme zu kümmern, und das ohne die Möglichkeit, zu proben.

Die Schauspieler müssen die Sequenzen im Zusammenhang mit den Kamerabewegungen mehrmals wiederholen, um die Positionen im Verhältnis zur Kamera und zu den anderen Schauspielern in der Szene herauszufinden. Diese Dinge brauchen Zeit.

Aber diese Zeit hatten wir nicht, also studierten sie während der Woche ein, was sie am Donnerstag tun mussten und stellten sich die Bewegungen und Räume vor, während sie in ihren Zellen saßen, ihr Essen vorbereiteten oder ihr Essen vorbereiteten oder durch die Gänge liefen.

Wenn ACTION aufgerufen wurde, waren sie immer bereit. Nur selten mussten wir eine Szene mehr als zweimal drehen, und wenn war es meistens mein Fehler oder es gab Probleme mit der Kamera. Jedes Mal, wenn ich aus dem Gefängnis komme, grinse ich wie ein kleiner Junge, wenn ich daran denke, wie diese Männer
toren in diesen Jahren der Workshops gereift sind.

Ihre emotionale Intelligenz, ihre kindliche Scharfsinnigkeit, ihre Einstellung, nichts zu verlieren und ihre perfekte Verwurzelung in der Gegenwart und gleichzeitig fähig, in einem imaginären anderswo zu leben (etwas, das sie für ihr Überleben lernen mussten), machen sie unbestreitbar zu professionellen Schauspielern.

Mit diesen Qualitäten im Hinterkopf musste ich den Kurs strukturieren.
Es musste ein präzises, funktionales Format gefunden werden, das
das sowohl die Stärken als auch die Schwächen des schöpferischen Prozesses und des Kontextes, in dem er stattfand. Die Dramatiaturgie musste an das künstlerische Produkt angepasst werden, das ich in einer Web-Serie von Drama-Kurzfilmen sehen konnte.

Zehn Episoden, jede etwa 4 Minuten lang.

Hier kam uns wieder einmal die Idee des Fotoalbums zu Hilfe. Jede Episode ist ein Ausschnitt der verschiedene Aspekte und Momente der verschiedenen Charaktere beleuchtet, die unser Drama beleben.
Charaktere, die in Schwarz-Weiß erscheinen und verschwinden, mit dem Wechsel des Fokus für die verschiedenen Sequenzen. Stimmen, die singen, summen und verstummen.

Das Schwarz-Weiß hat uns auch geholfen, einen anderen Aspekt der Arbeit eines Schauspielers genauer zu betrachten: das sowohl die Stärken als auch die Schwächen des schöpferischen Prozesses und des Kontextes, in dem es stattfand. Die Dramataturgie musste an das künstlerische Produkt angepasst werden, das ich in einer Web-Serie von Drama-Kurzfilmen sehen konnte.

Zehn Episoden, jede etwa 4 Minuten lang.

Hier kam uns wieder einmal die Idee des Fotoalbums zu Hilfe. Jede Episode ist ein Ausschnitt der verschiedenen Aspekte und Momente der verschiedenen Charaktere beleuchtet, die unser Drama beleben.

Charaktere, die in Schwarz-Weiß erscheinen und verschwinden, mit dem Wechsel des Fokus für die verschiedenen Sequenzen. Stimmen, die singen, summen und verstummen.

Schwarz-Weiß hat uns auch geholfen, einen anderen Aspekt der Arbeit der Schauspieler genauer zu betrachten: Erinnerung ist immer eine heikle Frage, besonders in einer Haftanstalt. Manchmal war es wie eine Wiedererweckung der tief schlummernden Kindheiten zu erwecken; eine Reihe von kurz skizzierten Bildern des Familienlebens, teilweise beleuchtet und spärlich inszeniert und doch kraftvoll definiert durch das Schauspiel, in ständiger Suche nach Wegen der Beziehung zur Kamera, zum Raum.

ÜBUNGEN

Mitten in der Gesundheitskatastrophe, die das Theaterspielen unmöglich macht, nutzten wir die Umstände, um einen kreativen, pädagogischen Ansatz auszuprobieren, der es ermöglicht, an Details und der Tiefe des Ausdrucks zu arbeiten, oder besser gesagt, an den intimeren Aspekten der Theatererfahrung.

Die Übungen zur Komposition und zum Aufbau der choreografischen Sequenzen, die den größten Teil der schauspielerischen Dramaturgiearbeit im Gefängnis ausmachen, sind alle in Bezug auf die Kamera konzipiert worden.

Wenn wir ein Theaterstück konstruieren, zum Beispiel einen kurzen Monolog, schlagen wir in der Regel vor Wir schlagen in der Regel vor, es mehr auf der Grundlage des physischen als des rationalen Gedächtnisses zu entwickeln:

- Die Schauspieler wählen eine kurze Passage aus, entweder in ihrer eigenen Sprache oder auf Italienisch.
- Nachdem sie die Passage kurz studiert haben, um sich von der Klarheit der erzählerischen Knotenpunkte zu überzeugen, gehen wir zur Praxis über.
- Wir schlagen vor, sieben Wörter oder kleine Gruppen von Wörtern auszuwählen und dann mit diesen Wörtern (und natürlich die Bilder, die sie hervorrufen), sieben wiederholbare Bewegungen zu erarbeiten.
- Wir verlangen hier große Präzision: bei der Definition, wo die Bewegung beginnt und endet und bei der Festlegung, von welchem Teil des Körpers der Reiz ausgeht, der die Trägheit durchbricht.
- Wir bitten die Schauspieler, den Bewegungsablauf auf ein Blatt Papier zu schreiben oder zu zeichnen.
- Danach bitten wir sie, die von ihnen gewählten Wörter irgendwo an ihrem Körper zu positionieren, zum Beispiel an der Stelle, an der die Bewegung ihren Ursprung hat.

Das Ergebnis ist eine physische Sequenz, die einerseits dem Schauspieler räumliche Bezugspunkte bietet und ihm Gewissheit darüber verschafft, was er zu tun hat, und andererseits das Wort personalisiert und eine dialektische Beziehung zum Text herstellt - eine physisch widersprüchliche Beziehung zu den von ihm gewählten Bildern. Die geschaffene Sequenz wird zu einem Code, der es uns erlaubt, die Arbeit des Schauspielers zu entwickeln und die Risiken psychologischer und intellektueller Interpretationen.

- Wir können mit der Übung fortfahren, indem wir sie zum Beispiel auffordern, die Bewegungen in eine bestimmte Richtung auszudehnen, in eine andere zu reduzieren, die letzten beiden zu beschleunigen und so weiter.
- Die Übung zu einer bestimmten Passage oder einem Werk kann unbegrenzt weiterentwickelt werden. Wenn das siebte Wort erreicht ist, können weitere Wörter hinzugefügt werden, und so weiter, bis eine ganze Dramaturgie aufgebaut ist.
- Diese Art der Arbeit an den Wörtern eines Textes kann auch ausgehend von Bildern von Bildern oder Skulpturen.

Was die Arbeit mit der Kamera betrifft, so war diese Art von Übung sehr nützlich, da sie uns erlaubte, uns auf bestimmte Aspekte zu konzentrieren. In einer Sequenz, die Ophelia spielt, konnten wir uns zum Beispiel nur auf die Augen und die linke Hand konzentrieren, ohne den kreativen Prozess und den vom Schauspieler erinnerten Ablauf zu stören. Der physische Code ermöglichte es uns, das Schauspiel und den künstlerischen Ausdruck an den Kontext anzupassen, in dem es aufgeführt wurde.

Die gleiche Übung kann auch für die Erstellung von kollektiven Choreografien oder Choreografien für zwei Schauspieler verwendet werden.

Dabei spielt es keine Rolle, ob das Material mit dem Original übereinstimmt oder nicht. Wenn die Schauspieler ihre individuellen Sequenzen erstellt haben, bitten wir sie, drei der Bewegungen auszuwählen und sie in der Gruppe weiterzugeben.

Auf diese Weise verschmilzt das zugrundeliegende Substrat der Vorstellungskraft jedes Einzelnen mit dem der anderen und schafft eine kollektive Dramaturgie, die nicht mehr allein an die Erzählung des Referenzmaterials gebunden ist, was der Aufführung oft Substanz und Komplexität verleiht. Ein weiterer sehr wichtiger Aspekt dieser Übung besteht darin, dass die Häftlingsschauspieler nicht nur das Lernen, sondern auch das Lehren selbst in die Hand nehmen und so mit dem Muster des bloßen Rezipierens brechen. Das bricht mit dem Muster, nur Empfänger zu sein, und weckt das Verantwortungsgefühl, das so wichtig ist, um die Freiheit, die die Theaterarbeit bietet.

ÜRES TÉR
Theater Workshop im Gefängnis von Pécs

GEFÄNGNISTHEATER IN UNGARN

(Von Géza Pintér)

Im ersten Kapitel möchte ich den rechtlichen Hintergrund des ungarischen Strafvollzugssystems zusammenfassen, um es verständlich zu machen, wann und wie Theateraktivitäten in den Gefängnissen möglich wurden.

Die Hauptlinien des ungarischen Strafvollzugssystems in der zweiten Hälfte des XX. Jahrhunderts

In diesem Teil wollen wir nur die wichtigsten Tendenzen der Entwicklung des ungarischen Strafvollzugssystems darstellen.

Nach dem Zweiten Weltkrieg, in den fünfziger Jahren, war der Strafvollzug in Osteuropa von politischen konzeptionellen Prinzipien geprägt, die die Menschenrechte ignorierten. Dies änderte sich erst 1961, als das V. Gesetz den Codex Csemegi änderte, dann 1963, als die In stitution für den Strafvollzug vom Innenministerium zum Justizministerium verlegt wurde, um die Strafvollstreckung besser mit der normativen Gesetzgebung zu harmonisieren.
Die Verordnung vom 21. Juni 1966 legte als Hauptprinzip die "Umerziehung" der Verurteilten fest. verurteilten Personen

> *In dieser Zeit war es eine qualitative Veränderung, dass die verurteilte Person auch mit Rechten ausgestattet war nicht nur mit Pflichten. Diese Veränderung war ein Beitrag, um von*

der klassischen Urteilsvollstreckung in die moderne, in der der Insasse ein Subjekt der Vollstreckung wird, statt ein tief untergeordnetes Objekt der Vollstreckung [1]

Mehr als 10 Jahre später kam der nächste Schritt, in der Gesetzesreform vom November 1979

Das neue Gesetz unterstreicht, dass das Hauptziel des Vollzugs die "Wiedereingliederung" des Verurteilten in die Gesellschaft ist. Dies war praktischer [...] und fügte sich in eine Bewegung der westeuropäischen Gesellschaften ein, um das Gefängnis in einen menschlicheren Ort zu verwandeln, statt in einen Ort mit unterdrückerischer Funktion zu verbleiben, und es setzte Ziele für die Entwicklung der erzieherischen Rolle des Gefängnisses Rolle.[2]

Das neue Gesetz ermöglichte es in größerem Umfang, auch mit der Außenwelt in Verbindung zu bleiben. 1989 stürzte das sozialistische Regime, weshalb die europäische Konvergenz weiterging und viele neue Reformen hervorbrachte: Abschaffung der Todesstrafe, Befreiung von etwa 10 Tausend Menschen aus den Gefängnissen, die Einhaltung der Europäischen Menschenrechtskonvention.

Ein neues Kapitel der Modernisierung begann mit dem XXXII. Gesetz im Jahr 1993: "Das Hauptziel bei der Vollstreckung der gesetzlichen Sanktion ist 'die Förderung der Resozialisierung' und die `Vorbeugung neuer Kriminalität´".

Das primäre Ziel der Strafvollstreckung war nun also die Unterstützung der Resozialisierung anstelle der Resozialisierung.

Die wichtigsten Grundsätze des ungarischen Strafvollzugs:

- ***Grundsatz der Normalität***: Die Zeit, die im Gefängnis verbracht wird, muss dem Leben draußen ähnlich sein.
- ***Grundsatz der Offenheit*** - das Gefängnis muss die Beziehung zur Außenwelt sicherstellen
- ***Prinzip der Verantwortung und des Selbstwertgefühls***, was durch regelmäßige Aktivitäten unterstützt werden kann. Denn all diesen Prinzipien kann durch individualisierte Sozialisierungsprozesse gedient werden. In diesem Fall können die kulturellen Aktivitäten eine große Rolle spielen, besonders die Theateraktivitäten.

GEFÄNGNISTHEATER INUNGARN IN DEN LETZTEN 30 JAHREN

Das erste große Beispiel war das Gefängnis von Szeged im Jahr 1992, als das so genannte Stehende Zeit Theater gegründet wurde. Das Ensemble musste nach einem Jahr aufhören und konnte erst 1996 unter der Leitung von Anita Anna Kovács neu beginnen. Sie produzierten zwei Stücke, zuerst '98 König Ubu und '99 Passio.[3]

Im November 1999 musste Anita Anna Kovács ihre Arbeit einstellen, da der große Erfolg ihrer Arbeit eine große Anzahl von Menschen außerhalb der Gesellschaft skandalisierte. Das Ensemble wurde

[1] Lőrincz József – Nagy Ferenc, Börtönügy, Büntetés Végrehajtás Országos Parancsnokság, 1997, 69.
[2] Lőrincz József – Nagy Ferenc, Börtönügy, Büntetés Végrehajtás Országos Parancsnokság, 1997, 42
[3] Tóth Katalin, Csillagtúra, Záródolgozat, Kaposvár, 2002. Kaposvári Egyetem Csokonai Vitéz Mihály Pedagógiai Főiskolai Kar. Kommunikáció sza

später von einem Gefängnisbeamten in anderer Form weitergeführt, wobei der Schwerpunkt mehr auf der Umerziehungsfunktion des Das Ensemble wurde später von einem Gefängnisbeamten auf andere Weise weitergeführt, wobei der Schwerpunkt mehr auf der Umerziehungsfunktion des Gefängnistheaters als auf seinem künstlerischen Potenzial lag.

Eine weitere wichtige Initiative war die Arbeit von Utca-SzAK Alkotóközösség, einer Organisation, die unter der Leitung von Balázs Simon seit ihrer Gründung in verschiedenen Gefängnissen tätig ist, z.B: Rákospalotai Nevelőintézet.

Ein weiteres Beispiel ereignete sich im Norden Ungarns, im Gefängnis von Vác, unter der Leitung von Lilla Rada, die auch einen Dokumentarfilm über die Gefangenen realisierte, die 2010 eine Performance mit dem Titel Eiserner Vorhang unter Verwendung von Dramen von Slawomir Mrozek[4] aufführten.

Als das erste europäische Gefängnistheaterprojekt, an dem das Universitätstheater von Pécs (JESZ) beteiligt war, im Jahr 2008 startete, war die Idee Theater im Gefängnis zu machen, noch ein missionarischer Traum. In den folgenden Jahren war in Ungarn eine große Revolution in Bezug auf das Thema im Gange. Irgendwie lag ein großes Interesse in der Luft, und immer mehr Menschen begannen, sich dem Gefängnistheater zu widmen.

Wir glauben, dass die vier Grundtivg-Projekte (ESPRIT, VEDALO, Neue Wege zur sozialen Kompetenz, Grenzen brechen), an denen verschiedene Vereine in Pécs (JESZ, Üres Tér, Szín Tér) beteiligt waren, eine allgemeine Wirkung hatten. Die Arbeitsgruppe von Pécs erstellte eine Website: www.bortonszinhaz.hu, die noch verfügbar ist, und baute eine Beziehung zur Universität Pécs auf, an der insbesondere Barbara di Blasio beteiligt war, die Autorin mehrerer Artikel über Gefängnistheater in Ungarn war.[5] Die wichtigste Referenz in Ungarn, wurde das italienische Modell mit Armando Punzo an der Spitze. Das Buch von Horacio Czertok, Theater im Exil, wurde 2013 übersetzt, was auch einen Beitrag für das wachsende Feld des Gefängnistheaters darstellt. Zwischen 2010 und 2013 entstanden in vielen ungarischen Gefängnissen in den Städten: Kecskemét, Tököl, Rákospalota in Budapest, Vác, Sopron, Pécs...etc., neue Theater Workshop Initiativen. Im Jahr 2013 begann die Reihe des 1. Gefängnistheatertreffens in Ungarn, es folgten das 2. Treffen im Jahr 2016 und das 3. im Jahr 2018, bei dem sich die Gefängnistheatergruppen in einem professionellen Staatstheater, im József Attila Színház, trafen.

Zusammenfassend kann man sagen, dass der Prozess eine große Entwicklung in diesem Sektor erreicht hat. Von 2008 bis 2020 hat fast jedes Gefängnis der Gefängnistheaterarbeit Raum gegeben. Auf der offiziellen Website des ungarischen Strafvollzugssystems wurde die folgende Erklärung veröffentlicht:

In jedem ungarischen Gefängnis gibt es heute eine Literatur und/oder Theatergruppe, die mit den Mitteln der Theaterpädagogik die Möglichkeit einer sinnvollen Freizeitbeschäftigung schafft, die das

[4] https://www.filmtekercs.hu/sorozat/a-vaci-bortonszinhazrol-keszult-filmet-mutat-be-a-duna-televizio (Last download in 2020. december 6.)

[5] Barbara di Blasio, Gondolatok a börtönszínházról, in Börtönügyi Szemle 2013/3, place of download in 2020. november 28. http://epa.oszk.hu/02700/02705/00095/pdf/EPA02705_bortonugyi_szemle_2013_3_029-038.pdf

Selbstverständnis, die Menschenkenntnis und die emotionale Intelligenz der verurteilten Schüler entwickeln kann.[6]

Die Resozialisierung steht im Mittelpunkt der Gefängnistheateraktivitäten als ein Ort, an dem der Gefangene über sein eigenes Leben nachdenken kann. Andererseits wird eines der entscheidenden Potenziale des Gefängnistheaters, das zur Selbstreflexion des Zuschauers führt, in den Artikeln, Studien und Büchern, die in den letzten zehn Jahren zu diesem Thema verfasst wurden, immer noch weniger hervorgehoben. Es ist auch interessant festzustellen, dass das Gefängnistheater in Ungarn immer mehr von rechtsgerichteten Politikern und christlich-konservativen Künstlern unterstützt wurde, was auch ein Grund dafür sein kann, dass es nach 2010 radikal gewachsen ist.

Jedes Mal, wenn ich sehe, dass das Thema Gefängnistheater in einem normalen Alltagsgespräch in Ungarn zur Sprache kommt, leuchten die Augen der meisten Menschen auf, denn die Saite des guten Willens, der Solidarität, der Neugier und des kollektiven Verantwortungsgefühls schwingt in den Tiefen des persönlichen und kollektiven Bewusstseins.

(Géza Pinter)

Die Theaterarbeit wurde 2020 in den ungarischen Gefängnissen vollständig eingestellt, aber es ist als ein 'normales' Instrument zur Unterstützung der Wiedereingliederung der Gefangenen fester Bestandteil des Programms und hat – nach Corona - eine gute Perspektive wieder Bestandteil des Wiedereingliederungsprozesses zu sein.

Die Geschichte des Gefängnisses in Pécs

Das neue Jugendgefängnis entstand dank eines EU Programm aus dem Jahr 1989. Dies war das Programm (Poland Hungary Assistance for the Reconstruction of Economy) PHARE-Programm, das den Bau eines komplett neuen Gebäudes in der Innenstadt von Pécs, neben dem alten Gefängnis ermöglichte. Das neue Jugendgefängnis wurde im Jahr 2006 eingeweiht. Dieses Gebäude bot die Möglichkeit, etwa 30-40 jugendliche Gefangene (unter 21 Jahren) aufzunehmen (unter 21 Jahren) so unterzubringen, dass nur zwei Schüler in einem Raum untergebracht werden und bot moderne und hygienische Bedingungen wie Fernsehen, getrennte Dusch- und Badezimmer, regelmäßiges Schulprogramm für Schulprogramm für jeden Gefangenen und andere Freizeitaktivitäten. Das Gefängnis beschäftigte etwa zwölf Mitarbeiter: drei Erzieher, ein Psychologe und acht Gefängniswärter. Das Personal dieses Gefängnisses hatte eine offene Mentalität und unterstützte viele neue Initiativen innerhalb des Gefängnisses, wie Wandmalerei oder Theateraktivitäten. Die leitende Erzieherin Katalin Koncz spielte eine Hauptrolle bei der Unterstützung von Theater in Gefängnisaktivitäten in Pécs von 2009 bis 2016.

Wir interviewten Katalin Koncz am 7. Dezember 2020.

Géza Pintér: *Wie sehen Sie rückblickend die Wirkung des Gefängnistheaters heute?*

[6] "Minden hazai börtönben működik irodalmi- és színjátszó szakkör, amely a drámapedagógia eszközeit felhasználva a szabadidő hasznos eltöltése mellett a fogvatartottak ön- és emberismeretét, érzelmi intelligenciáját is erősíti" in https://old.bv.gov.hu/akadalymentes/bortonszinhaz-ujratoltve (Last download in 2018.12.06.)

Katalin Koncz: Auf jeden Fall hatten diese Sitzungen eine unglaublich positive Wirkung auf die Teilnehmer. Obwohl es für uns einerseits einen Mehraufwand bedeutete, weil für die Sitzungen, die von Außenstehenden durchgeführt wurden, ein höherer bürokratischer und organisatorischer Aufwand nötige wurde. Abgesehen davon glaube ich, dass diejenigen, die den ganzen Prozess der Probenarbeit mitgemacht haben, vor allem gezwungen waren, ein erhebliches Maß an Arbeit zu (Textlernen, Choreographie, Üben usw.) zu investieren, was dann zu einer Belohnung führte. Dies ist besonders für die 18- bis 19-jährigen Häftlinge wichtig, die noch nicht die Erfahrung gemacht haben, dass harte Arbeit lohnend ist und die sich nicht unbedingt in einer Lebenssituation befinden, in der sie die positiven Rückmeldungen, erleben können. Viele Gleichaltrige haben sie später um diese Erfahrung beneidet, das war schön zu sehen. Gleichzeitig gab es aber auch diejenigen, die nur eine Zeit lang an den Sitzungen teilgenommen haben, was meiner Meinung nach nicht umsonst war, denn oftmals ist der Prozess wichtiger als das Ergebnis.

P.G.: *Gibt es ein oder zwei denkwürdige Momente, die aus dieser Zeit bis heute erhalten geblieben sind?*

K.K.: Natürlich, viele, aber um nur einige zu nennen, war es so, als sich zwei Häftlinge in einer Sitzung unter der Leitung von Márk sion unter der Leitung von Márk Kőrösi während der Proben von Vojcek stritten. Natürlich wurden sie diszipliniert, einer von ihnen musste ausgemustert werden, aber ich wusste selbst, dass dies ein besonders gutes Zeichen war denn die Selbstbeherrschung hatte sich in ihnen gelöst, und das war ein Zeichen für den Erfolg des Workshops. Zu diesem Zeitpunkt begannen sie bereits zu lernen, wie sie ihre Selbstbeherrschung in erster Linie für die Aufführung zu schaffen. Ein weiterer solcher Moment war es, die Gesichter der wenigen Insassen zu sehen, die die 2015 mit Vojcek im Nationaltheater von Pécs auftraten. Sie strahlten vor Freude. Dann fragten sie mich: "Also, Tante Kati, war ich gut auf der Bühne?".

P.G.: *Wie sehen Sie die Entwicklung des Gefängnistheaters in Ungarn in den zweitausendzehner Jahren, wie sieht die Situation jetzt aus und was denken Sie, wie die Perspektive ist?*

K.K.: Seit 2008, als damit angefangen wurde, hat sich die Welt sehr verändert. Heute werden Theaterworkshops im Gefängnis als eine gute Praxis angesehen. Es gab auch drei nationale Gefängnistheatertreffen, zwei davon bei denen wir als Halbfinalisten teilgenommen haben. Es gilt als gesichert, dass die vier Grundtvig-Projekte auch viel zu diesem Prozess beigetragen haben. Das große Wandgemälde, das wir mit Erwachsenen gemalt haben, ist heute noch zu sehen und es ist sogar recht gut erhalten geblieben. Auf Grund der Covid 19 Pandemie ist derzeit alles eingefroren, Außenstehenden können derzeit nicht ins Gefängnis gehen, um zu besuchen oder ein Projekt anzubieten. Es ist auch zu spüren, dass dies unsere Arbeit mit den Gefangenen erschwert, da die Grundnorm, mit der Außenwelt in Kontakt zu bleiben, nicht möglich ist. Gleichzeitig denke ich, dass wir, wenn diese Zeit zu Ende geht, wieder zur normalen Arbeitsweise zurückkehren und das Theater Workshops wieder in Gefängnissen im ganzen Land stattfinden werden

Die Anfänge des Gefängnistheaters in Pécs

In der Strafvollzugsanstalt von Pécs hatte das Theater im Gefängnis keine Vorgeschichte. Es begann mit dem Grundtvig-Projekt ESPRIT (Esperienza, Prigione, Teatre) im Jahr 2009 von Géza Pintér und Márk Kőrösi, dank der Janus Theater Universität (JESZ), die der erste offizielle ungarische Partner in der von Teatro Nucleo koordinierten Partnerschaft war.

Auf dieses Projekt folgten mehrere andere Grundtvig-Projekte: Veniamo da lontano (VeDaLo), Neuer Weg zu sozialen Kompetenzen und Grenzen überschreiten, bis 2016.

Das kleine Team nahm seine Arbeit auf und entwickelte sich Schritt für Schritt weiter, erstellte eine Website, bezog die Universität und insbesondere Barbara Di Blasio mit ein, die zu einer wichtigen Figur wurde, da sie die Grundlage für die Theorie des Gefängnistheaters in Ungarn schuf und mehrere Bücher und Artikel zu diesem Thema veröffentlichte. Das gleiche Team führte auch zwei Konferenzen durch, eine im Jahr 2011 (Gefängnistheaterkonferenz) und eine zweite im Jahr 2013, das Social Theatre Meeting.

In der Anfangsphase wurden viele Trainingsformen ausprobiert: Clown, physisches Theater, Literaturlesungen usw. Ab 2010 wurde Márk Kőrösi zum Leiter des Theaters im Gefängnis und die Hauptmethode wurde das TIE (Theatre In Education).

Die erste Aufführung war "Mechanical Orange" im Jahr 2011.

Die zweite Aufführung mit dem Titel „Gefängnis?“ im Jahr 2013, basierte auf der Methode der Autodramaturgie in dem Sinne, dass die Teilnehmer ihre eigenen autobiografischen Texte schrieben und die gemeinsame Erzählung wurde durch den Beitrag jedes Teilnehmers gebildet. Dies war das erste Mal, dass ein externer Schauspieler, Géza Pintér, zusammen mit den Gefangenen an der Performance Gefangenen teilnahm.

Dann kam Wojzeck, das von Schauspielern hauptsächlich außerhalb des Gefängnisses geschaffen wurde, um es den Gefangenen als partizipatorisches Drama zu präsentieren. Danach wurde die Aufführung gemeinsam mit zusammen mit jugendlichen Gefangenen (drei von ihnen) zu einer neuen Aufführung weiterentwickelt, die Vojcek genannt wurde. Als entscheidender Punkt wurde Vojcek im Nationaltheater von Pécs im 2015. Siehe das nächste Kapitel über diesen Zeitraum

Methodische Zusammenfassung - Soziale Kompetenzen

„Schönheit wird die Welt erlösen“
J.M. Dostojewski

Für jeden praktischen Leitfaden ist auch eine gemeinsame theoretische Basis mit gemeinsamen Grundsätzen erforderlich, die wir gemeinsam durch die Zusammenfassung von Reflexionen über unsere Erfahrungen schaffen.

Von 2012 bis 2014 führte die Color-Space Association das Projekt "New way to social skills" durch. Krisztina Katona war damals die Leiterin dieser Organisation, und ihr Fachgebiet war die Wandmalerei. Daher versuchte dasselbe Team (Krisztina, Márk und Géza) zum ersten Mal, mit erwachsenen Gefangenen zu arbeiten, mit dem Ziel, nicht unbedingt eine Theateraufführung zu

realisieren, sondern eher eine Performance, die mit einer "Einweihungszeremonie eines Wandgemäldes" verbunden ist.
Dies war eine interessante Episode in der Geschichte dieser acht Jahre.

In dieser Zeit mussten wir unsere Arbeit als einen neuen Weg zu sozialen Fähigkeiten definieren.

Was ist soziale Kompetenz? In diesem Kapitel möchten wir ein paar Worte über soziale Kompetenz im Zusammenhang mit Behinderung verlieren: vor allem im Sinne von sozialer Benachteiligung, auch im Hinblick auf die Gefängnisinsassen.

Natürlich ist die Entwicklung sozialer Fähigkeiten eher ein Prozess. Erstens stimmen wir grundsätzlich mit den Schlüsselkompetenzen von Lissabon als den Eigenschaften überein, die jeder Mensch als soziale Grundkompetenzen entwickeln muss. Welche Art von Instrumenten kann uns helfen, ein besseres Verständnis, eine bessere
bessere Zusammenarbeit für bessere soziale Fähigkeiten?

Die Schlüsselkompetenzen von Lissabon:

1. Kommunikationsfähigkeit in der Muttersprache
2. Mathematik
3. Naturwissenschaften, Technik
4. Digitale Kompetenz
5. Wissen, wie man lernt
6. Soziale und bürgerschaftliche Kompetenzen
7. Initiativ- und Kontrahierungsfähigkeit
8. Kulturelles Bewusstsein und Ausdrucksfähigkeit.

Diese Art von Kompetenzen führt uns zu einer wissensbasierten Gesellschaft, die heute der europäische Trend ist, darin sind sich (mehr oder weniger) alle europäischen Schulsysteme einig.

In unserer Praxis scheinen die Kompetenz 1 und die Kompetenzen 4-8 wichtiger zu sein. Grundlegende Fähigkeiten bis hin zu Schlüsselkompetenzen - gemäß der zeitgenössischen Erziehungswissenschaft:

Die wichtigste Vorkompetenz ist die Fähigkeit zum Selbstverständnis, was zu:
Verständnis, was zu:

- Fähigkeit zur Zusammenarbeit
- Fähigkeit zum Analysieren
- Fähigkeit zum Synthetisieren

Die Abweichung ist ein zentrales Problem in unseren Arbeitsbedingungen. Wir beabsichtigen, Menschen zu helfen, die weniger soziale Fähigkeiten haben. Wir möchten darauf hinweisen, dass die Abweichung eine Abwechslung der sozialen Fähigkeiten im Rahmen einer Art Mehrheit.
Die Mehrheit schafft Normalität. Abweichung und Normalität stehen in einer relativen und dynamischen Beziehung.

"Die Neugier auf Abweichung ist ein nützliches Phänomen in unserer Arbeit." (Horacio Czertok) Die soziale Kompetenz kann niemals eine Sammlung von "kanonischen" Rollen über menschliches Verhalten sein. Sie ist immer ein offener, dynamischer Prozess des menschlichen Zusammenlebens. Wie Foucault sagt, sind die Abweichungen Symptome, sie wirken immer als Feedback auf die Normalität, um Fragen über die Gesellschaft aufzuwerfen.

"Spielen" spiel in der Entwicklung von Grundfähigkeiten eine essentielle Rolle.

Spielen ist eine nicht-produktive Tätigkeit, die immer darauf abzielt, durch die Wiederholung der gleichen Bewegungen eine Art Hindernis zu überwinden. Es hat immer Regeln und Grenzen. Der Nutzen des Spielens ist die Selbstentfaltung und die Freude, das Glück. Das Spielen ist eine der diszipliniertesten menschlichen Tätigkeiten.

Das Spielen hat eine Art Vermittlerrolle, es hilft, eine ganzheitlichere Gehirn- und Körperfunktion zu erreichen. Körperfunktionen zu erreichen, die eine andere Art des Lernens ermöglichen, bei der die ganze Persönlichkeit beteiligt ist. Nach MacLean's Terminologie[7] ist das Ergebnis des Spielens die vierte Schicht des Gehirns, "Vorderhirn", die eine abstrakte Ebene ist, auf der realisiert wird:

- Selbstreflexion
- Introspektion
- Selbsteinschätzung
- Selbstbeherrschung
- Selbstentfaltung

Während des Spiels macht der Häftling eine Erfahrung, in der er sich im Hier und Jetzt (hic et nunc) Hier und Jetzt (hic et nunc), und in diesen Erfahrungen kann er sein eigenes altes Selbstbild überschreiben. Die höchste Komponente der Persönlichkeit ist die Fähigkeit der Selbsterkenntnis, was zur selbstinterpretierenden Persönlichkeit führt. Nach József Nagy8 ist die Zunahme von Jósef Nagy[8] zufolge könnte die Zunahme dieser Art von Persönlichkeiten in den modernen Gesellschaften ein Weg zur Lösung der Herausforderungen des XXI Jahrhunderts sein. Selbstverständnis erhöht die Anpassungsfähigkeit der Person, was den Weg zu Kreativität und zu etwas öffnet, was wir hier Freiheit nennen können.

"Kunst ist der Ruhm der Menschheit"
Banksy

Spielen ist der beste Weg, um soziale Fähigkeiten zu verbessern. Lernen, Kunst zu schaffen, ist der beste Weg, um zu lernen3esdx, wie man auf hohem Niveau spielt. Jede Art von Kunst ist eine Art von Spiel, aber nicht jede Art von Spiel ist eine künstlerische Handlung.

Kunst ist die höchste Stufe des Spielens, das ist die Orientierung, die wir in jedem Fall bevorzugen wenn wir einen kreativen Spielprozess beginnen mit Insassen beginnen, als neuen, aber auch als alten Weg zur sozialen Kompetenz.

[7] Maclean, P. D. (1973): A triune concept of the brain and behaviour. University of Toronto Press, Toronto

[8] Nagy József (2002): XXI. Század és nevelés. Osiris Kiadó, Budapest

Kunst ist unsere endgültige Antwort. Ein Grossteil der Gesellschaft erwartet, dass den Insassen in den Gefängnissen zuvorderst ein Beruf beizubringen sei, um die Wiedereingliederung in die Gesellschaft zu ermöglichen. Wir denken, dass sich kein Antagonismus, kein Widerspruch ergibt, sondern Kooperation, Fähigkeiten und Fertigkeiten, die nur gemeinsam wachsen können. Die Wandmalerei im Innenhof der erwachsenen Gefangenen und Vojcek waren echte Kunstwerke.

VON WOYZECK BIS VOJCEK - DIE ENTSTEHUNG DER AUFFÜHRUNG

Ich habe das Stück von Büchner zum ersten Mal in Grenoble unter der Regie von Francois Jaulin gesehen. Ich hatte nicht das Gefühl, dass die Probleme, die das Stück aufwirft, unter seiner Regie aktuell waren.

Als ich nach Hause kam und das Stück mit meiner Truppe las, wurde uns schnell klar, dass dies das ideale Drama für uns sei. Die skizzenhafte Struktur erlaubt es uns, es frei zu bearbeiten, und da das Umfeld der Geschichte akute Probleme verdeckt, hat es einen starken Bezug zur Gegenwart Ungarns. In den letzten Jahren haben wir im Rahmen der früheren Tätigkeit des Ensembles viel über Armut gelernt. Diese Erfahrungen können die Grundlage für unsere Arbeit sein. Wir haben Éva Bús gebeten, das Stück zu dramatisieren, und zwar so, dass die drei die drei Teile des Stücks entsprechend den Skizzen des Autors beibehalten werden, wobei der Fokus auf die Umwelt und das Individuum aufeinander einwirken, und nicht die Handlung und der Mord.

Sagt Márk Kórósi, der Director

Unsere Interpretation von Woyzeck wird von einer Schauspielerin und zwei Schauspielern gespielt. Die Aufführung wird in einem leeren Raum durch die Zuschauer erzeugt. In der ersten Phase wird sie in einem kreisförmigen Raum, dann irgendwo in einem unbestimmten Raum. Die Basis ist durch das Schauspiel und die Kommunikation mit den Zuschauern gegeben, wobei der Peter Brooks Artikel über die Kommunikation auf der Bühne (Peter Brook: Le diable c'est l'ennui, Boredom is the devil [Zeitschrift für Theaterpädagogik 1999/1.]). Das Stück konzentriert sich auf die Entwicklung und die Veränderungen in den menschlichen Beziehungen rund um Woyzeck.

Die Skizze Büchners enthält aktuelle Themen, die im heutigen Ungarn immer drängendere Probleme darstellen. im heutigen Ungarn darstellen. Dazu gehören: das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft und die Bedingungen der tiefen Armut, sowohl in sozialer als auch in kultureller Hinsicht, oder die ewigen Fragen der Sünde selbst, wie:

Warum gibt es die Sünde?
Gibt es sie überhaupt?
Welche Rolle spielt sie in den christlichen Grundwerten?
Wessen Weg ist der falsche Weg?
Oder ist sie sogar ein Teil des Weges?
Kann man für seine Taten Absolution erhalten?
Wie sieht unsere Welt die Sünder?

Die Performance entstand auf der Grundlage dieser Überlegungen im Jahr 2014. Das Publikum war eine Gruppe von Oberschülern am Rande der Gesellschaft, die sich noch nicht entschieden hatten, ob sie die den Weg ihrer Umgebung oder ihren eigenen wählen. Im Allgemeinen werden Kinder unter diesen sozialen Umständen früher zu Mann und Frau, was ihre Fähigkeit zur sozialen Interpretation betrifft. Das Stück wurde später den Schülern des Leőwey Klára Gymnasiums in Pécs vorgeführt.

Im Anschluss an die Premiere fand ein offenes Gespräch mit den Machern und Darstellern statt.

Damals wurde Woyzeck als Wahlfach in einem Theaterkurs des Gymnasiums angeboten,
da es einfach ist, bestimmte dramatische Aspekte in der Geschichte zu verfolgen:

- die Entstehung und Entwicklung des Konflikts
- die Auswirkungen der verschiedenen Ebenen der Entschlossenheit, die das eigene Schicksal bestimmen
- die Unbeständigkeit der menschlichen Beziehungen
- der Wert der Menschlichkeit und ihre Rolle bei der Bestimmung des eigenen Schicksals
- die Komplexität des individuellen Handelns und die Frage der Verantwortung

Die Anfrage für eine Gefängnistheateraufführung kam im Jahr 2015. Aufgrund eines vorherigen Treffens mit der Gruppe, nach einigen Umgestaltungen, Neuinterpretation von Nuancen und der Neuausrichtung des Fokus auf die Herausforderungen entschieden sie denselben Text während der Arbeit mit den Häftlingen zu verwenden. Die Gefängnistheater-Variante ist das Ergebnis eines dreimonatigen Probenprozesses. Der Schlüssel zu dieser Methode war eine wöchentliche wöchentliche Sitzung im Gefängnis von Pécs, bei der das Stück Theaterstück vor einem erwachsenen und einem minderjährigen Publikum.

Sie hatten fünf Jahre lang in der Anstalt gearbeitet und vorübergehend das Gefängnistheater von Pécs (www.bortonszinhaz.hu).

Die Herausforderung: Wenn es ihnen gelingt, die Aufmerksamkeit der Zuhörer zu halten und gleichzeitig eine gemeinsame Sprache mit ihnen zu finden, dann wird die Aufführung wahrscheinlich die Aufmerksamkeit der Zuschauer auch überall sonst binden.

Zu diesem Zweck war es notwendig, eine gewisse universelle theatrale Semiologie zu finden, die über den Büchner-Text hinausgeht und möglicherweise auch im Ausland funktionieren könnte.
So wurde aus der Companyproduktion eine Gefängnistheater Produktion.

TREFFEN MIT DER GRUPPE UND THEMENWAHL

Nach der Vision der Macher steht nicht das Theater im Vordergrund und auch nicht die Umgebung, in der das Theater entsteht, sondern die Arbeit der zukünftigen Schauspieler (in diesem Fall die der Insassen) mit dem Material, das keinen vollständig dramatisierten Text enthält - auch wenn es möglich ist, mit dieser Art von Text zu arbeiten, aber die Herausforderungen und die Hauptziele der künstlerischen Arbeit wären anders. Entscheidend ist, dass sich die Schauspieler mit dem Thema identifizieren können und auch darüber sprechen wollen.

Die Theaterpädagogik verfügt über verschiedene Methoden, um herauszufinden, woran die jeweilige Gemeinschaft interessiert ist, und kann sogar die Aspekte des Themas erfassen, die sie am meisten faszinieren.

- Zu Beginn eines sozialen Theaterstücks lohnt es sich, die typischen Gruppeninteressen zu berücksichtigen und auf diese Weise das Thema des künftigen Materials auszuwählen.

- Um das Material auszuwählen, muss man die Gruppe kennen. Um dies richtig zu tun, braucht man neben der Gesprächsanbahnung auch Spiele und Übungen - denn beim Spielen kann man nicht lügen - der Spieler zeigt sein unschuldiges, verräterisches und wehrloses Gesicht. Andererseits ist der Zweck dieser Spiele, dass Sie das Vertrauen der Gruppe gewinnen und mit den anderen Spielern gleichgestellt wird.

In unserem Fall schlug der Regisseur Folgendes vor:

- Namenskreise und Spiele zum Kennenlernen, die immer tiefer gehen. Später sollten Spiele, die Selbst- und Gruppenbewusstsein voraussetzen, und in der letzten Phase sollten Spiele des Vertrauens eingesetzt werden um den Gruppenzusammenhalt zu gewährleisten.
- Danach, während der Aufführung des Materials, wurde das Körperbewusstsein durch Körperübungen. Diese beinhalteten Elemente der Selbst-, Partner- und Gruppenwahrnehmung.
- Die Teilnehmer mochten die Spiele, die freie Assoziationen während der gesamten Phase verwendeten der Gestaltung

Bei der Wahl des Themas der Kreation stehen mehrere dramapädagogische Methoden zur Verfügung. Wir wählten Brainstorming:

- Wir schrieben ein Wort auf ein Blatt Papier und schrieben dann verschiedene Wörter, die durch dieses Wort zusammengefasst wurden. (z. B.: SIN: Strafe, Gefängnis, Familie, Liebe, mein Vater... usw.). Später sollten sie erklären, warum sie an dieses Wort dachten.
- Der Regisseur könnte bald bestimmte Tabuthemen auflisten, die unangenehm sind, weil sie einen dazu bringen, die individuelle Komfortzone zu verlassen, oder zu zwingen, sich den Grenzen zu stellen oder in der aktuellen Situation gefährlich erscheinen

Nachdem wir die Gruppe kennengelernt hatten, konnten wir die Themen auflisten, die sie interessierten und beschäftigten. In dieser Liste hatten wir das Gefühl der Freiheitsberaubung, die ertrinkende Macht der Armut, die soziale Ausgrenzung des Sünders.
So kamen wir zu **Büchners Woyzeck.**

Büchner, ein Autor, der seiner Zeit voraus war, wählte extreme Armut als Thema für sein Drama. Sein gesamtes Werk entstand in drei Jahren, denn er starb sehr jung. Wahrscheinlich hat er in den letzten Wochen seines Lebens an eben diesem Drama gearbeitet, das unvollendet blieb. Mit großem Enthusiasmus recherchierte er das Thema Woyzeck, da es einerseits seinen medizinischen Interessen entsprach und andererseits sein Gerechtigkeitsempfinden durch eine Zeitungsmeldung verletzt wurde, die als Ausgangspunkt für das Stück dient: Ein Soldat namens Woyzeck tötete seine Geliebte aus Eifersucht und wurde zum Tode verurteilt. Der Fall, der in den Zeitschriften der Zeit analysiert wurde, hat die Öffentlichkeit sehr aufgewühlt. und so stellte er mit den Mitteln des später so genannten Expressionismus den armen Mann als Spielzeug zum Spielzeug für seine Umwelt.

Das Thema berührte den Schriftsteller so sehr, dass er verschiedene Variationen und Skizzen schrieb, aber er konnte sein Werk nicht ganz vollenden, aber auch so überlieferte er der Nachwelt reichlich Material. Das Material reichte aus, um eine Gefängnistheateraufführung zu erschaffen, wobei die Geschichte und den Text an die örtlichen Gegebenheiten anzupassen waren.

Das Milieu der Armut, das in dem Stück dargestellt wird, ist für sie das pragmatischste, um ihre theatroästhetische These zu entfalten, die lautet: "Armut ist der Kompass unserer Kunst (...) Also die

poetische Bedeutung von Armut: mit weniger zu leben und zu erkennen, dass die Wirtschaft eine verstärkende, filternde Kraft hat." (Website des Unternehmens Üres Tér, urester.hu)

Die Beziehung zwischen dem Einzelnen und der Gemeinschaft, die Verletzlichkeit und Hilflosigkeit des Einzelnen, die Gleichgültigkeit der Gesellschaft gegenüber den Problemen des Einzelnen, all das schien ein guter Boden für gemeinsame Überlegungen zu sein.

Wir haben die Produktion von 2014 den Insassen vorgeführt. Die Form der Sprache hatte eine ermutigende und befreiende Wirkung auf sie. Ungeschminkte Dinge - aber in theatralischer Form - werden gesagt (Fluchen (Schimpfwörter, Befehle) und getan (sexuelle Handlungen, Gewalt), vervollständigten das künstlerische Schaffen dessen, was wir Theater nennen.

VOJCEK – DIE EIGENHEITEN DES STÜCKES

Auf der kreisförmigen Bühne befinden sich drei Häftlinge, drei Schauspieler und eine Sängerin. Da alle Darsteller während der gesamten Aufführung anwesend und sichtbar sind und im Publikum sitzen, fördert ihre ständige Anwesenheit die Beteiligung des Publikums.

Nur die Hauptrollen sind besetzt, in den übrigen wechseln sich die Darsteller ab. Alle sind ganz in Schwarz gekleidet, sie tragen Commedia dell' Arte-Masken, während sie die Bewegungselemente der vorgegebenen tipi fissi, mit Ausnahme von Marie, Vojcek und Andres.

Die Insassen tragen Bandanas und Masken mit dem Muster der Gefängnisuniform. Später ändert sich dies. Zuerst, setzen sie die Kopfbedeckung und am Ende des Stücks auch ihre Maske ab. Ihre Rolle wird auf mehreren Ebenen reflektiert.

Das Stück beginnt mit der Geschichte von Marie in der Dunkelheit, die von einer lauten, vulgären Gruppe gestört wird, die die Bühne betritt. Man könnte meinen, dass einige betrunkene Zuschauer in die heilige Kapelle, genannt Theater, eingebrochen sind.

Später unterbrechen sie das Stück mehrmals: sie fragen nach Drogen; sie rechtfertigen die Gewalt mit pseudo-wissenschaftlichem Geplänkel als einzigen Weg, die menschliche Spezies vor dem Aussterben zu bewahren. Allmählich nehmen sie den Schauspielern die Rollen weg und erhalten den gleichen Status wie diese.

Nachdem Marie das biblische Beispiel der Untreue erzählt hat, nehmen die Insassen ihre Masken ab und beginnen in ihrem Alltagsjargon zu sprechen: ***Und was ist in diesem Fall mit dem Kind?*** Dann ist ein Rap-Song zu hören: Attila József´s Gedicht Tiszta szívvel ('Ich habe keinen Vater, keine Mutter') gerappt auf Englisch. Sie singen es mit Begeisterung, Würde, Wut und Trotz, ohne Masken, zeigen ihr Gesicht.

Dieser kathartische Moment ist der Höhepunkt des Stücks, in dem die Zuschauer erkennen:
Dies ist nicht nur die Geschichte über Vojcek und nicht nur über die Verletzlichkeit der Insassen, das könnte auch jeder aus dem Publikum sein. Wir sind alle verletzlich und gedemütigt. Wir werden alle von denselben fiesen Oberherren herumkommandiert.

Das Meerschweinchen - Vojcek genannt - wird von einem Mann mit Pantalone-Maske vorgestellt: Zuerst spricht er auf Englisch, später auf Italienisch und auf Französisch - der Musiker fungiert als

Dolmetscher und spricht ins Mikrofon. Dieser seltsame Zirkusdirektor ist lästig, ein Klugscheißer, der Zuschauer fühlt sich aus gutem Grund unbehaglich. Seine patronisierenden, stummen und sachlichen Erklärungen stören das Publikum. Denn es ist etwas dran an dem, was er sagt! Er verdient unsere volle Aufmerksamkeit, sonst tappen wir in seine mentalen Fallen. Er ist eine unentbehrliche Figur für die Aufführung: Er unterbricht häufig das Stück, er kommentiert, er hält die Ordnung aufrecht, schafft neue Regeln, und er ist derjenige, der dem in ein Laken eingewickelten Stein, der das Kind von Vojcek und Marie ist, Leben einhaucht. Manchmal ist er das genaue Gegenteil seiner eigenen Worte ("Sei natürlich"). Mal unaufdringlich, mal mit mehr Nachdruck, aber er ist derjenige, der die Geschichte leitet.

"Hier ist Vojcek, der Liebling aller großen Fische." - Er zeigt Vojcek, der auf einer kleinen, drehbaren Hinterbühne erscheint, auf der sich bestimmte Elemente der Geschichte abspielen werden, indem er ihn auf kleinstem Raum unterbringt, während seine Bewegung die Dynamik der Aufführung deutlich erhöht.

Die Drehbühne wird viele Funktionen haben (Marie und Vojcek stehen sich gegenüber, während sie die kleine Bühne erotisch drehen und die nächste Bewegung aus der Bewegung der oder wir sehen Vojcek darauf liegen, zu Stein erstarrt).

s Stück beginnt mit einer Erzählung, die mit dem poetischen Metapher der Armut, die den stärksten Fokus bildet und am Ende der Aufführung wieder auftaucht, wenn alle die erste Zeile noch einmal aufsagen. Als würde die ganze Geschichte in einem Zyklus von vorne beginnen (dies ist der zweite Titel des Stücks), der nichts anderes ist als die Wiederkehr des Lebens. Das ewige Schema der hoffnungslos wiederkehrenden Armut und Verlassenheit.

"Das Mädchen wurde am See mit 12 Messerstichen im Körper gefunden." - Die Geschichte endet damit, dass der Zirkusdirektor dies auf Englisch sagt, übersetzt von der Dolmetscherin, in der Dunkelheit.

Die Commedia dell'arte verlangt von den Schauspielern große technische Präsenz und Disziplin.

Der Gebrauch der englischen Sprache und die Anwesenheit des Zirkusdirektors haben eine entfremdende Wirkung, weil sie den Handlungsstrang unterbrechen.

Vojceks mechanische Bewegungen während der Aufführung symbolisieren die Anstrengung des Mannes im Rattenrennen der Welt, sie verweisen auf die Verletzlichkeit des Mannes, der den Erwartungen aller gerecht werden will. Sein Puppendasein wird am deutlichsten, wenn die Mitglieder des Chors ihn auf den Boden treten und ihn zu einem Kleiderhaufen degradieren.

"Er ist ein Rohling, unfähig, zu reflektieren, sich auszudrücken oder um Hilfe zu bitten." - sagt der Zirkusdirektor

Aber Vojcek stellt immer wieder Fragen - manchmal mit leiser Stimme, manchmal lauter, manchmal brabbelnd, manchmal stotternd - Fragen an sich selbst und die anderen, was seine Herren als Rebellion auffassen. Er wird nicht nur seelisch, sondern wird er auch körperlich

misshandelt. Er wehrt sich nicht gegen Schläge, seine Demütigung, seine "Vojcekness" ist hier am hier am stärksten.

Die Formsprache, die der Regisseur vorschlug, war das gespannte System von Bewegungen mit vielen Körperelementen: physisches Theater. Das machte die Aufführung sehr effektiv und (auch) emotional stark, wobei der kreative Prozess einige Herausforderungen und einige Schwierigkeiten mit sich brachte.

HERAUSFORDERUNGEN UND SCHWIERIGKEITEN

Das Gefängnis als kreativer Raum wirft mehrere Probleme auf. Heutzutage erkennen immer mehr Strafverfolgungsinstitutionen erkennen, dass kreative Aktivitäten eine gute Wirkung auf die Insassen haben, und integrieren daher in ihre Aufgaben künstlerische und theaterpädagogische Aktivitäten. Der Unterricht sollte regelmäßig besucht werden, aber die systematische Arbeit wird durch disziplinarische Probleme, den Gefängnisalltag und die Gefängnisalltag und die schwankende Motivation der Insassen erschwert.

Die Einigung auf eine gemeinsame Bezeichnung der Begriffe war auch nicht einfach. Im Gefängnis haben Sünde und Strafe, wie das Individuum und die Gesellschaft unterschiedliche Bedeutungen - So wie in der Vision von Büchner.

Ohne "das Unrecht zu rechtfertigen", stellt er es einfach dar, wobei er Aspekte und Töne ändert. Entweder poetisch, oder wissenschaftlich. (Ähnlich wie bei Bernard-Marie Koltes' Roberto Zucco, der inzwischen ein Klassiker geworden ist). Es war schwierig, die Alltagsprobleme auszuschließen, denn

In unserem Land ist dies eine akute Krise der Gesellschaft. Die Kluft zwischen der Mittelschicht und den Armen wird immer größer. Die Finanzkrise, Fremdwährungskredite und Arbeitslosigkeit schaffen ein immer unsichereres Milieu, um sich über Wasser zu halten. Wer untergeht, spricht nicht. Konsumdenken und billige Unterhaltungsindustrie lenken den Blick weg von der aktuellen Situation und dem Ausmaß des Problems.[9]

Die andere Herausforderung bestand darin, die Werte zu befolgen, die als Motto der Performance vorgestellt wurden:

Wir würden gern gemeinsam mit dem Publikum durch Büchners Skizzen gehen, um zu jenem universellen Gedanken zu gelangen, der besagt, dass die reine Existenz des Menschen ein Grundwert und -recht ist.

Sie hatten das reiche Material Büchners: ihre pädagogische Sichtweise und die Beziehung zum Drama sind in diesem Milieu sowohl involviert als auch verstärkt, was extrem herausfordernd für sie war.

Abgesehen vom Gefängnis, wo wir auch Außenstehende zum Zuschauen einladen konnten, hatte Vojcek hatte nur eine einzige öffentliche Aufführung in einer angesehenen Kultureinrichtung Institution, dem Nationaltheater von Pécs. Der Theaterdirektor Miklos Rázga war gegenüber der Aufführung sehr aufgeschlossen. Der Transport und die Überwachung der Insassen, das öffentliche Gespräch mit ihnen nach der Aufführung, das waren alles Schwierigkeiten die es zu bewältigen galt.

[9] Üres Tér website (urester.hu), introduction to the performance.

REAKTIONEN DER ZUSCHAUER UND MACHER

Aufgrund der schriftlichen Rückmeldungen der Zuschauer - hier zitieren wir drei von ihnen - können wir mit Stolz sagen, dass diese einmalige, nicht wiederholbare öffentliche Aufführung im Nationaltheater von Pécs ein großer Erfolg war

Éva Fusti Molnár (Schauspielerin): *Ich hätte nicht gedacht, wie schwer es sein würde, zu erklären, was ich bei der Aufführung empfunden habe. Ich war emotional so geschockt, dass es mir schwer fällt, es auszudrücken. Ich erlebte eine doppelte Katharsis. Es war eine exzellente, professionelle Arbeit von Dramaturgie und Inszenierung, mit der Mission, drei Seelen aus ihrem prädestinierten Rattenrennen zu retten. Ich konnte mit meinen eigenen Augen die Verletzlichkeit der drei Insassen und auch meine eigene erkennen. Ich erinnere mich daran, dass ich erstaunt, schaudernd und mit einem riesigen Kloß im Hals zuhörte. Das war mehr als (nur) Theater!*

Katalin Styrna (Lehrer): *Ich hatte bereits einige Aufführungen von Üres Tér gesehen, aber dieses Stück hat mich so überrascht, dass ich eine andere Wirkung erlebt habe. Ich denke, dass die Kraft der durch die Masken gegeben war. Während der gesamten Aufführung hatte ich das Gefühl, dass durch sie einige uralte, bis dahin mehr oder weniger kontrollierten, beängstigenden Instinkte freigesetzt werden, und dass wir alle davor Angst haben sollten. Manche mehr, manche weniger. Zugleich hatten die "Schauspieler", die die Masken trugen die Hölle gesehen, die das Gefängnis ist, weil sie sich diesen Instinkten hingegeben hatten. Ich hatte wirklich Angst vor ihnen. Sie spielten so gut: Da ihre Mimik verdeckt war, konnte ihr Körper die ganze Rolle spielen. Und so ging der Körper als unabhängiges Wesen, fernab von der Kontrolle des Verstandes, mit einer primitiven Ungehemmtheit auf die Befriedigung seiner Bedürfnisse. Jede Geste sandte uns die Botschaft, dass "das Schwache zerstört werden muss". Die Leere des Raumes und das Spiel der Schatten und Lichter verstärkten diese Botschaft*

Am Ende, als sie ihre Masken abnahmen, waren sie überraschenderweise waren sie den "Schattengesichtern" ähnlich. Als hätten sie ihre ihre echten Gesichter abgenommen. Ich meine, Márk erkannte das Gefühl für ihre Persönlichkeiten recht genau, wahrscheinlich gelang es ihm, den diesen kriminellen Teil von ihnen abzuziehen. Es muss ein kathartisches Gefühl gewesen sein, diese Rolle zu verlassen und sie zusammen mit der Maske abzulegen. Sie sagten im Gespräch mit dem Publikum - während sie wie Könige auf ihrem "Thron" saßen - dass es im Gefängnis sehr wohl darauf ankommt, was die Botschaft deiner Körperhaltung ist. Ich denke, dass sie die rohe Darstellung von Dominanz meinten. Deshalb besteht ein großer Teil ihres Lebens darin, "den starken Mann" zu spielen. Der Protagonist als perfekter Komplementärpart- symbolisiert für mich die menschliche Seele, die einen in diesem Kampf um Leben und Tod schwächen kann. Ich kann mich nicht einmal mehr an die Handlung erinnern, weil mich die nonverbalen Botschaften und Effekte tief beeindruckten. Seitdem ist es eine starke Erinnerung, eine der größten Aufführungen, die ich je gesehen habe.

Melinda Reibliné Horváth (Krankenschwester): *Ich war noch nie von einer Aufführung so berührt wie von Vojcek. Ich stand nur da und wartete: Was nun? Wie kann man aus dieser Situation aussteigen? Ich vergaß sogar zu klatschen, weil ich dachte, dass das, was gerade passiert war, mein Fehler war.*

ZONE3 e.V.

Kultur Integration Bildung

Theater Workshop im Berliner Gefängnissen

Einführung: Zone3 e.V. Kultur Integration Bildung

Wir führen seit 2003 Theaterprojekte in Haftanstalten durch. Vor fünf Jahren gründeten wir dann einen eigenen Verein: Zone3.

Zone3 e.V. Kultur Integration Bildung

Das Ziel unserer Arbeit ist, durch die Erschaffung eines künstlerisch freien, geschützten Raumes den Inhaftierten oder Exinhaftieren eine neue Perspektive und eine neue Sicht auf sich selbst und die Mitmenschen und die Gesellschaft zu geben. Wir führen sowohl Präventionsprojekte in Bildungseinrichtungen durch, als auch Projekte in Gefängnissen und solche für Leute, die aus der Haft entlassen sind.

Durch die Theaterarbeit bekommen die Teilnehmer die Chance in der künstlerischen Arbeit andere Erfahrungen zu machen. Häufig kommen Insassen aus einem Milieu, wo Kriminalität normal ist, weshalb sie sich dort auch zu Hause fühlen. Außerdem werden Leute, die eine Straftat begangen haben und dafür im Gefängnis waren, extrem stigmatisiert.

Es ist ein wichtiger Teil unserer Arbeit mit JEDEM ins Gespräch zu kommen. Um einen langfristigen „Resozialisierungseffekt“ zu erzeugen ist es wichtig, erst eine Beziehung aufzubauen. Basis von guter Beziehungsarbeit ist das gegenseitige Akzeptieren der anderen Person in den von dem System (das System der Theaterarbeit) vorgegebenen Regeln.

Der Mensch steht bei unserer Arbeit immer im Vordergrund. Der Mensch steht vor dem System, in dem er sich bewegt, aus dem er kommt und in das er integriert werden soll. Dadurch entstehen auch immer wieder Konflikte, denn die Menschen passen nicht ohne Weiteres in ein System, dass für ihre eigene subjektive Lebensrealität ja häufig keine Gerechtigkeit beziehungsweise keine Perspektive beinhaltet.

Die oberste Regel ist gegenseitiger Respekt. . Das ist eigentlich das einzige Ausschlusskriterium. Teilnehmer, die die anderen Mitspieler respektlos behandeln, sind nicht erwünscht.

Wir sind sehr flexibel und arbeiten mit unterschiedlichen Ansätzen. Wir gehen sehr auf die jeweilige Gruppe ein. Bei uns kann erstmal jeder mitmachen, wenn er sich an die bestehenden Regeln hält.

Wir arbeiten häufig mit bestehenden Stücken und erarbeiten gemeinsam eine Fassung, die mit den Lebenswelten unserer Mitspieler und ihrer Haltung zu sich und der Gesellschaft zu tun hat. Wir arbeiten immer vollkommen prozessorientiert. Wir legen großen Wert darauf, dass alle Beteiligten sich gegenseitig zuhören. Nicht nur auf seinen eigenen Prozess und die eigenen Vorgänge konzentriert zu sein, sondern sich auf das Geschehen in der Gruppe und auf der Bühne zu konzentrieren ist ein wichtiger Bestandteil unserer Arbeit. Es fließt immer viel von den Teilnehmern in die Stücke ein. Sie sind sowohl aufgefordert, Biographisches miteinzubringen, als auch ihre eigenen Fertigkeiten, Gesang, Kampfkunst oder aber eigene Gedichte und Geschichten.

Das Prozesshafte beinhaltet eine weitgehende Ergebnisoffenheit. Der Anspruch an eine künstlerische Qualität wird definiert, aber sein Erreichen nicht bewertet. Das Performative darf sich immer wieder verändern und verändert werden.

Ziel ist es eine neue Erfahrung zu machen, die vom Gemeinschaftsgefühl bestimmt ist, eine Verdichtung von Leben. Jeder soll sich als Teil des Ganzen fühlen.

1. Methoden
   Die Teilnehmer müssen sicher sein, dass der kreative Raum, in den sie sich begeben geschützt ist. es zu dem Gesagten keinerlei Bewertung gibt. Das ist eine der wichtigsten Vorgänge : Freiheit und Schutz und freie Meinungsäußerung zu schaffen und zu fördern in einem so unfreien Ort.

Der Talking Stick

Ein wichtiger Teil unserer Arbeit ist der Talking Stick. Jeweils am Anfang und am Ende eines Workshops hat jeder Teilnehmer des Workshops die Möglichkeit sich zu äußern. Es geht dabei um eine Ich-Botschaft, Ziel ist Konstruktivität. Wobei Beschwerden erlaubt sind, aber kein Reden über die anderen, es geht um den Ausdruck der eigenen Befindlichkeiten.

Theater -und Schauspieltechniken

Da wir ja mit Laien arbeiten, die alle über unterschiedliche Talente verfügen ist es in der ersten Phase wichtig, Schauspieltechniken zu vermitteln.

Atemtechnik

Eine gute Atemtechnik ist essentiell für die Theaterarbeit. Menschen verfügen über eine perfekte Atmung, wenn sie geboren werden. Im Laufe von Erziehung und Schule und Berufsleben und verschiedensten Erfahrungen verlernen wir leider unsere angeborene Durchlässigkeit und die perfekte Atmung. Also geht es eigentlich darum, dies wieder zu erlernen. Für den künstlerischen Ausdruck ist diese Durchlässigkeit sehr wichtig.

Körperbewusstsein

Die TeilnehmerInnen lernen durch die Übungen, ihren eigenen Körper zu spüren, verschiedene Emotionen auszudrücken und dabei zu realisieren, was bei den unterschiedlichen Emotionen mit Körper, Stimme und Atmung passiert. Die Teilnehmer lernen, dass sie unterschiedliche Ausdrucksmöglichkeiten haben und erweitern ihr Spektrum. Durch die Arbeit in der Gruppe lernen sie außerdem aufeinander zu hören. Menschen, die im normalen Leben (und auch im Gefängnisalltag) nichts miteinander zu tun haben, lernen sich so auf eine Neue, künstlerische Art kennen. Sie bekommen ein Bewusstsein für ihre eigenen Gefühle und Gedanken und ihren Körper und auch für die der anderen Gruppenmitglieder.

Improvisation

Im Improvisationstheater lernen die Teilnehmer, auf ihre eigenen Impulse zu hören und die ihrer Mitspieler zu registrieren und auf diese zu reagieren. Man lernt die eigenen Widerstände zu überwinden und sich stattdessen auf das Spiel mit den Mitspielern und der Situation einzulassen. Im Improvisationstheater werden unterschiedliche Eckpfeiler wie Beziehung, Status, Emotion oder Beruf vorgegeben und innerhalb dieser sollen die Spieler eine Szene entwickeln. Ziel ist es wirklich und wahrhaftig im „Moment“ zu sein und sich zu konzentrieren und sich auf die eigenen Impulse zu verlassen und offen für die Spielpartner zu sein.

Durch die Arbeit in der Gruppe lernen sie außerdem aufeinander zu hören. Menschen, die im normalen Leben (und auch im Gefängnisalltag) nichts miteinander zu tun haben, lernen sich so auf eine Neue, künstlerische Art kennen. Sie bekommen ein Bewusstsein für ihre eigenen Gefühle und Gedanken und ihren Körper und auch für die der anderen Gruppenmitglieder. Teamarbeit steht im Vordergrund.

Die TeilnehmerInnen lernen durch die Übungen, ihren eigenen Körper zu spüren, verschiedene Emotionen auszudrücken und dabei zu realisieren, was bei den unterschiedlichen Emotionen mit Körper, Stimme und Atmung passiert. Die Teilnehmer lernen, dass sie unterschiedliche Ausdrucksmöglichkeiten haben und erweitern ihr Spektrum.

Ort des Vertrauens

Dies verschiebt und verändert Glaubenssätze. Wir versuchen immer, wenn möglich, unsere Gruppen sehr heterogen zu gestalten. Wichtig in der ersten Workshop-phase ist vor allem Freude und Spaß. Die Teilnehmer sollen miteinander spielen und lachen und für die Zeit des Workshops das Gefängnis

und ihre Sorgen vergessen. Erst wenn es so etwas wie eine losgelassene Stimmung und ein Vertrauen in der Gruppe gibt, sollte man mit der Stoffentwicklung beginnen.

In einer Welt, die sowohl in der kriminellen als auch in der legalen Welt auf Wettbewerb ausgerichtet ist, versuchen wir unseren MitspielerInnen ein Wertesystem zu vermitteln, dass nicht auf Konkurrenz, sondern auf gegenseitiger Unterstützung basiert. Dadurch verschieben und verändern sich Glaubenssätze.

Wir versuchen immer, wenn möglich, unsere Gruppen sehr heterogen zu gestalten. Wichtig in der ersten Workshop-phase ist vor allem Freude und Spaß. Die Teilnehmer sollen miteinander spielen und lachen und für die Zeit des Workshops das Gefängnis und ihre Sorgen vergessen. Dadurch entspannen sie sich und machen neue, wichtige Erfahrungen.

Erst wenn es so etwas wie eine losgelassene Stimmung und ein Vertrauen in der Gruppe gibt, sollte man mit der Stoffentwicklung beginnen.

Wir wollen, dass sich die Teilnehmer mit ihren Emotionen und Ideen einbringen und haben kein Interesse an einer hierarchischen Theaterarbeit. Dieses ist aber nur möglich, wenn wir vorher einen Ort des Vertrauens geschaffen haben, was in einem Gefängnis kein leichtes Unterfangen ist.

Stückentwicklung

Im nächsten Schritt arbeiten wir an den unterschiedlichen Themen des Stückes und erarbeiten den persönlichen Bezug der Teilnehmer. Dann entwickeln wir gemeinsam ein Stück und dann proben wir es. Die letzten Wochen dieses Prozesses sollten immer „Intensiv- Proben“ sein, d. h. dass man mindestens eine Woche vor einer Aufführung jeden Tag mit der Gruppe probt.

Inhaltlich ist es uns wichtig, uns mit der Welt, die uns umgibt und insbesondere mit den Lebenswirklichkeiten der Teilnehmer auseinanderzusetzen. Jeder Teilnehmer hat ja seine eigene Perspektive, die natürlich nicht unbedingt mit der Gesamtperspektive übereinstimmen muss. Wir suchen immer nach einem gesellschaftskritischen und geschlechterbewußten Ansatz.

4. Einige Beispiele in verschiedenen Einrichtungen.

Deutschland wird föderal organisiert.. ebenso wie einige Gesetze , der Vollzug und die Institutionen. Dies hat Auswirkungen auf die Sicherheitsvorkehrungen während der Aufführungen und Proben und auf die Strafverfolgung im Allegemeinen, was in den unterschiedlichen Bundesländern unterschiedlich gehandhabt wird.

Einige Gefängnisse erlauben große Besucherzahlen, während in anderen nur enge Familienangehörige erlaubt sind. Oder aber die einzigen Zuschauer sind die Leute, die im Gefängnis arbeiten.

Jede Institution agiert völlig anders. Das hat immer mit der Leitung der jeweiligen Haftanstalt und auch mit der jeweiligen politischen Lage in den einzelnen Bundesländern zu tun.

Auch die Bestimmungen hinsichtlich der Film- und Fotorichtlinien variieren sehr. Die Entscheider in den Institutionen haben einen relativ großen Ermessungsspielraum.

Wir arbeiten in Schulen und Gefängnissen mit Männern und Frauen und gemeinsam mit Organisationen wie Gangway, die alle nach lokalem Recht organisiert sind. Natürlich ist jede Institution immer ein Spiegel ihres Managements und stark abhängig von ihrer persönlichen Einstellung und ihren Zielen.

Schule: Westside Story (Theater und Film)

Dies war ein Projekt mit einer Laufzeit von zwei Jahren. Es wurde von der amerikanischen Regierung aus Mitteln des Heimatschutzes finanziert. Vorbild war ein Projekt in Seattle, das gemeinsam mit der örtlichen Polizei und Künstlern aus dem Umfeld der Bernstein Foundation durchgeführt wurde.

In einigen Gebieten waren die Leute so weit weg von dem bestehenden System, dass weder Schule noch Polizei Zugang zu den Kindern und Jugendlichen der Bevölkerung dort hatten. Durch Theater und Musik konnte dort eine Brücke gebaut werden. Künstler und Polizisten entwickelten gemeinsam ein Projekt. Dies übersetzen wir in die Lebenswirklichkeiten in Berlin und führten ein Theater- und Filmprojekt an einer sogenannten Problemschule durch.

Jugendvollzugsanstalt : Die Räuber von Wriezen

Gemeinsam mit einer Gruppe junger Häftlinge aus Wriezen in Brandenburg haben wir über einen Zeitraum von drei Jahren das Stück: „Die Räuber von Wriezen“ entwickelt. Wir entwickelten aus dem Originaltext von Schiller eine eigene Version. Interessanterweise konnten die jungen Männer zunächst nichts mit dem Originaltext anfangen, doch im Laufe der Probenzeit hatten sie große Freude an der unrsprünglichen Fassung. Sie entwickelten ein tiefes Verständnis für die Geschichte. Dieses Stück wurde oft mit großem Erfolg außerhalb des Gefängnisses aufgefürht und hatt auch Gastspiele in anderen Gefängnissen.

Eastwestsidestory in der Jugendstrafanstalt Berlin und der Frauenhaftanstalt Berlin

Gemeinsam mit männlichen und weiblichen jungen Insassen aus unterschiedlichen Strafanstalten entwickelten wir eine eigene Version von Romeo und Julia als Hip Hop Oper. Die Proben fanden sowohl getrennt als auch gemeinsam statt. Mit einer sehr heterogenen Gruppe von Menschen aus unterschiedlichen Kulturen und Milieus haben wir ein Theaterstück entwickelt und mit großem Erfolg in verschiedenen Gefängnissen aufgeführt. Einige Akteure kamen aus der rechtsextremen Szene, andere aus dem islamistischen Milieu, ehemalige Flüchtlinge waren ebenso Teil des Projektes wie Drogenabhängige und Drogendealer. Dieses Projekt entstand in enger Zusammenarbeit mit Schauspielern, Musikern, Regisseuren und Filmemachern.

Theaterwerkstätten in Berliner Gefängnissen

Über einen Zeitraum von vier Jahren haben wir an vier unterschiedlichen Standorten mit Häftlingen aus dem männlichen und weiblichen Strafvollzug, dem offenen Volllzug und mit ehemaligen Häftlingen in jeweils 9 Monate andauernden Projekten Stücke entwickelt. Die Themen der Stücke

waren : Heimat, Identität und Würde. Wir spielten an unterschiedlichen Orten. Teilweise hatten Gefangenen für einen Spieltag Ausgang, so dass wir auch eine gemeinsame Vorführung hatten.

Jugendstrafanstalt Berlin, Theater- Deutschkurs

Um wirklich in einem fremden Land kommunizieren zu können, sollte man die Sprache können. Ohne Kommunikationsfähigkeit hat man keinen Zugang zu Bildung, Arbeit, Kultur oder dem sozialen Leben eines Landes. Da viele Häftlinge kein Deutsch sprechen, ist ihnen also der Arbeitsmarkt verwehrt. Die Erfolgsquote eines Deutschkurses im Gefängnis liegt normalerweise bei weniger als 20 Prozent. Mit Hilfe der üblichen Unterrichtsmethoden hat man fast keine Chance, den Teilnehmern Deutsch zu vermitteln. Viele Teilnehmer sind Analphabeten, so dass sie trotz großer innerer Motivation keine Chance haben, auf herkömmliche Art Deutsch zu lernen. Die Lernquote unseres „Theater-Deutschkurses“ liegt mittlerweile bei gut 80 Prozent, abhängig davon, wie lange die Teilnehmer an dem Kurs teilnehmen können.

Jugendstrafanstalt und Gangway

Hauptthema dieses Beitrags, der in Kapitel 2 intensiv behandelt wird.

Inwiefern ist es möglich Zuschauer in das Gefängnis einzuladen oder die Insassen mit nach „Draußen“ zu nehmen?

Dies ist von Haftanstalt zu Haftanstalt sehr unterschiedlich. Manche Haftanstalten glauben an die Erfolge durch die Resozialisierung und gehen da ein größeres Risiko ein, unter der Devise: Die Inhaftierten müssen ja lernen mit Freiheit und Vertrauen umzugehen und in anderen Haftanstalten in Deutschland gibt es da praktisch gar keinen Spielraum.

Das gleiche gilt für das Publikum. In manchen Gefängnissen sind Familienaufführungen erlaubt, in anderen nicht. Das Gleiche gilt für Aufführungen für normales Publikum. Interessant sind immer die Aufführungen vor Mithäftlingen. Erfahrungsgemäß haben die Teilnehmer vor dieser das größte Lampenfieber. Sie haben Angst sich zu blamieren, bekommen aber häufig sehr viel Anerkennung sowohl von den Mithäftlingen als auch vom Gefängnispersonal. Dieses Publikum reagiert meist extrem ehrlich, sowohl bei einer schlechten als auch bei einer guten Performance. In allen Gefängnissen gilt das Verbot von Film- und Fotoaufnahmen, was verständlich ist, da es die Insassen schützt.

Erfahrungen und Motivationen der Künstler

Am Anfang war der Grund ein rein pragmatischer. Ich hatte ein Kind zu ernähren und brauchte ein regelmäßiges Einkommen. Ich suchte einen Ort, wo ich meine Fähigkeiten einbringen und mich gleichzeitig sozial engagieren konnte. Außerdem hat mich die Arbeit im Gefängnis sehr neugierig gemacht.

Mit der Zeit änderte sich die Perspektive. Es gesellten sich noch andere interessierte Künstler und Therapeuten dazu und wir lernten immer mehr Häftlinge mit den unterschiedlichsten Biographien

kennen und parallel das Gefängnis und Bestrafungssystem, dass ich bis zum heutigen Tag in Frage stelle.

Auf den ersten Blick scheint das Gefängnis ein Ort zu sein, an dem Kreativität und Phantasie nicht stattfindet. Doch es scheint so, dass genau dort extreme Kreativität stattfinden kann. Das System ist sehr rigide, die Emotionen haben dort keinen Platz. Durch das Theater schafft man dort eine Oase von großer Menschlichkeit und einen künstlerischen Raum.

Es gibt eine große Faszination von Künstlern zum Gefängnis. Es ist ein Ort mit vielen Mauern und Grenzen und die Leute dort haben unterschiedlichste systemische und menschliche Grenzen überschritten. Künstler haben eine große Sehnsucht „authentisches, echtes" Leben einzufangen, zu erleben und dafür einen Ausdruck zu finden.

Außerdem kann Theater und Schauspielarbeit dazu führen, dass Menschen dadurch ein größeres Bewusstsein für sich und die Welt erfahren und dadurch ein glücklicheres Leben führen. Durch die Proben und die Aufführungen geht man gemeinsam durch einen sehr intensiven Prozess. Es ist also Beides: Als Künstler macht man eine intensive, sinnstiftende Erfahrung und hat das Gefühl, der Welt etwas Positives gegeben zu haben und man hat die Möglichkeit, sich selbst in seiner Arbeit und seinem eigenen Ausdruck besser zu begreifen.

Auch negative Gefühle sind Teil der Arbeit. Bspw. wenn die Solidarität und das Verantwortungsgefühl der Gruppe gegenüber zu wünschen übrig lassen, wenn eine Probe nicht stattfinden kann oder umgestellt werden muss, weil jemand fehlt.. Als Künstler ist dies aber durchaus eine wertvolle Erfahrung, da man sie außerhalb des Gefängnisumfelds kaum erlebt, denn SchauspielerInnen wollen ja immer spielen, wir setzen große Begeisterung der Kreativen voraus.

Wenn man davon ausgeht, dass eine erfolgreich erlebte Straftat ein Kick ohnegleichen ist, dann geht es in unserer Arbeit darum, einen Ersatzkick zu produzieren, etwas, was dem Gefühl der Verdichtung an Leben nahe kommt. Schauspiel und Theater sind hervorragend geeignet, einen Menschen neu auszurichten alles ist möglich, die Limitation ist das eigene Hineingeben in die Situation.

Die Motivation als Künstler besteht darin, dass Kunst nicht in der Mitte der Gesellschaft entwickelt wird, sondern fast immer an ihren Rändern. Der Knast ist ein solcher Rand .

Frau in diesem System

Als Frau ist man natürlich mit den klassischen Rollenklischees konfrontiert. Viele Mitarbeiter von Haftanstalten, aber auch viele Insassen sind eher die konservativen Rollenmodelle gewöhnt, obwohl auch das natürlich ein Klischee ist. Es geht also immer wieder darum, diese zu durchbrechen, also Respekt einzufordern.

Auf der anderen Seite ist das „Weibliche" in vielen Kulturen einerseits idealisiert (die perfekte gütige Mutter, die heilige Ehefrau, die reine Schwester) oder aber stigmatisiert (die Hure, die falsche Schlange, die Listige) Die beste Strategie ist , sich auf all diese Mechanismen nicht reinzufallen und sich nicht darauf einzulassen. Man wird als Frau im Gefängnis oft extrem idealisiert.

Das kann man einerseits für die Beziehungsarbeit nutzen, muss aber andererseits darauf achten, sich nicht manipulieren zu lassen. Die Beziehungsarbeit im Gefängnis ist ein sehr zartes Pflänzchen. Es passiert sehr schnell, dass man versucht, die Erwartungen des Gegenübers zu erfüllen und dann sitzt

man in der Manipulationsfalle. Die Arbeit im Gefängnis ist ein ständiger Wechsel zwischen Nähe und Distanz.

Die absolute Grenze zwischen dem Weiblich- und Männlichsein ist im Gefängnis deutlicher spürbar, a) weil es keine gemischten Gefängnisse gibt und b) weil es oft umGewalt geht, die über Körperkraft entschieden wird. Da die Insassen uns hier eine wesentliche Erfahrung voraus sind, entsteht ein Überlegenheitsgefühl resp. Unterlegenheitsgefühl, das zu Spannungen führen kann. Hier ist es von Vorteil, eine Frau zu sein, Denn als Frau ist es gewissermaßen naturgegeben“, die körperlichen Limits (an) zu (er)kennen. Als Frau ist man davor gefeit, sich in Konkurrenz zu den Insassen zu begeben.

Wie definiert ihr Erfolg?

Der Prozess mit all den verschiedenen Stadien ist wichtig. Erfolgreich ist ein Projekt für uns, wenn wir uns auf dem Weg zu einem Auftritt gegenseitig besser verstanden und kennen gelernt haben und an den Mauern unserer eigenen Glaubenssätze gerüttelt haben. Das Scheitern ist dabei auf jeden Fall mit einkalkuliert. Es ist schwierig, wenn man für eine gelungene Aufführung mit „Wichtigen Zuschauern“ die eigenen Regeln und Werte über Bord wirft. Gelungen ist ein solches Projekt, wenn es folgende Faktoren erfüllt:

- Das prozessorientierte Arbeiten
- Das Erlangen von Fertigkeiten
- Das Überdenken der eigenen Glaubenssätze aller Beteiligten
- Eine Aufführung mit hohem künstlerischem Anspruch
- Die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit zu erlangen, um auf die Wichtigkeit solcher Projekte aufmerksam zu machen.
- Ein Faktor einer erfolgreichen Aufführung ist auch, ob die Zuschauer ihre eigenen Glaubenssätze und Klischees überdenken. Der Perspektivwechsel findet in alle Richtungen statt.

Wie sehen die ehemaligen Insassen ihre Theatererfahrung

Im Laufe von 17 Jahren Gefängnistheater erlebt man unterschiedlichste Dinge: Dass Teilnehmer durch die Impulse, die sie durch das Theater oder aber durch Begegnungen mit Künstlern oder Mitgefangenen andere Entscheidungen treffen und sich für ein weniger gewalttätiges Leben entscheiden. Die Zugehörigkeit zu menschenverachtenden Gruppen wird durch die Theaterarbeit oft in Frage gestellt und es kommt häufig vor, dass solche Gruppen verlassen werden. Die Auseinandersetzung mit sich selbst als Künstlerpersönlichkeit führt oft dazu, dass man sich selbst anders in seinen Fähigkeiten wahrnimmt und einen Zugang zu Literatur und Bildung bekommt. Durch ein positives Gruppenerlebnis wird gegen das bestehende Misstrauen gegengearbeitet.

Erfolge, Misserfolge.

Es passiert häufig, dass Teilnehmer unserer Projekte durch den Impuls der Theater- Arbeit einen Anstoß bekommen haben, einen anderen Lebensweg einzuschlagen. Mehr kann diese Arbeit auch

nicht sein, als ein Impuls, ein Anstoß, aber natürlich auch nicht weniger, es geht nicht darum, den Gefangenen ein bisschen die Zeit zu vertreiben, sondern ihnen andere Möglichkeiten anzubieten.

Ein junger Mann aus Polen beispielsweise, der 2 Jahre in unserem Theaterprojekt war und seit seinem dreizehnten Lebensjahr im Bereich der organisierten Kriminalität unterwegs, fing im Laufe des Theaterprojektes an zu lesen. Er schrieb uns Jahre später einen Brief und erzählte, dass er nach der Haft Abitur gemacht und Soziale Arbeit studiert hatte und arbeitet jetzt als Sozialarbeiter in der Schweiz. Es gab immer wieder Fälle von jungen Männern aus dem rechtsradikalen Umfeld, die im Laufe der Theaterarbeit aus ihrer menschenverachtenden Gruppe ausgestiegen sind, weil sie dies mit den Erfahrungen, die sie in der Theaterarbeit gemacht haben, nicht mehr vor sich selbst verteidigen konnten. Bei weiblichen Gefangenen geht es oft sehr stark um das Thema „Selbstermächtigung". Durch die Theaterarbeit bekommen sie ein Gefühl für sich selbst, ein Bewusstsein, ein Selbst-Bewusstsein und schaffen es oft, aus missbräuchlichen Beziehungen auszusteigen. Zwei Hindernisse gibt es in diesem Kontext: Der erste befindet sich im Außen und heißt: „Perspektive" Auch wenn man den Gefangenen in Theaterprojekten oder anderen sozialen Trainings näherbringt, sich für eine legales Leben zu entscheiden, sieht die Realität außerhalb der Gefängnismauern leider häufig so aus, dass die Menschen in ihre alten Strukturen zurückkehren und sich dort auch niemand mehr um sie kümmert. Die Beziehungen oder die Lebensumstände haben die Leute ja in ein kriminelles Leben geführt und diese Umstände haben sich meistens nicht verbessert oder zum Guten gewandelt während der Haft. Im Gegenteil. Nach der Haft erwartet viele Leute Stigmatisierung, Arbeits- und Wohnungslosigkeit. Und diese Faktoren führen häufig zu neuen Straftaten, die dann unter Umständen wieder ins Gefängnis führen. Dadurch füttert sich das System selbst. Ein weiterer Faktor ist, dass es auch neben den „Erfolgsgeschichten" immer wieder Leute gibt, die durch die Schauspielarbeit zwar erreicht werden, aber nicht so, wie man es sich wünscht, also dass nicht wirklich die Empathie und Feinfühligkeit gefördert wird, sondern eher die Hybris, das Ego. Auch diese Leute fühlen sich dann besser, aber manchmal hat man den Eindruck, dass man ihnen ein Werkzeug für eine erfolgreichere Karriere als Krimineller und Gewaltstraftäter mitgegeben hat.

Die Rolle des Gefängnistheaters in Deutschland

Durch den Föderalismus unterscheidet sich das sehr. Solche Projekte sind auch leider immer von der politischen Stimmungslage abhängig. Daher lässt sich das überhaupt nicht verallgemeinern. Alle folgen dem, was gerade in der Presse publiziert wird, sowohl die Bevölkerung als auch die Politik. Persönlich glauben wir, dass Gefängnistheaterprojekte extrem wichtig sind. Sie tragen sehr dazu bei, den Häftlingen soziale Fähigkeiten auf den Weg zu geben, die sie bei ihren individuellen Lebensentscheidungen unterstützen. Sie haben die Möglichkeit, Erfahrungen mit sich selbst, mit den Mithäftlingen aber auch mit den Mitarbeitern des Gefängnisses zu machen. Diese Erfahrungen erlauben ihnen, die eigene Situation anders zu bewerten. Aber auch die Zuschauer und die Mitarbeiter bekommen einen neuen Eindruck.

Wir haben es immer wieder erlebt, dass die Mitarbeiter mit einer negativen Erwartungshaltung an das Projekt herangehen. „Die halten eh nicht durch; das sind doch alles Kriminelle ohne Gefühle, die wollen doch nur bewundert werden. die ändern sich nie, etc.." und dann nach dem Projekt und den Aufführungen ihre eigenen Glaubenssätze hinterfragt haben bzw., für die Dauer des Stücks vergessen haben, dass sie sich in einer Haftanstalt befinden. Wichtige Impulse werden immer bei sogenannten „Familienaufführungen" manifestiert. Die Familie, die ja mit dem Stigma eines „Häftlings in der

Familie“ lebt, was häufig mit großer Scham verbunden ist und meistens schon vor der Haft eine lange Vorgeschichte hat, hat plötzlich die Möglichkeit, auf ihren Sohn/Bruder/ Tochter.. stolz zu sein. Das hat einen großen sehr positiven Einfluss auf ein Familiensystem.

Wenn ich mir was wünschen dürfte…dann würde ich gern ein Gefängnis-Theater entwickeln, das eine Melange aus professionellen SchauspielerInnen und Inhaftierten ist- wobei alle gleichberechtigt sind ,was aber auch bedeutet: gleiche Verpflichtungen haben. Wer mitmacht, verpflichtet sich, dabei zu bleiben, und wer unentschuldigt fehlt oder abspringt, muss eine „Strafe zahlen“ (= Konsequenz des eigenen Handelns unmittelbar spürbar machen) Dieses Theater müsste für ZuschauerInnen zugänglich sein und es müsste gut subventioniert sein

Einfluss des Europäischen Austausches auf die Arbeit

Wir leben alle in unserer Blase. Dort kommen wir meistens sehr gut zurecht und meistens wollen wir daran auch nichts verändern. Doch um uns wirklich weiter zu entwickeln, braucht es neue Impulse und unterschiedliche Ansätze. Die Zusammenarbeit mit Projekten aus anderen Ländern ist extrem fruchtbar.

Durch den Austausch kann man sich weiterentwickeln und von den Erfahrungen der Anderen profitieren. Diesen Austausch und diese Inspirationen halten wir für extrem wichtig.

Es ist interessant zu erfahren, wie unterschiedlich die finanzierten Schwerpunkte in den unterschiedlichen Ländern sind und wie unterschiedlich die Lebensverhältnisse der Häftlinge in den jeweiligen Ländern sind. Außerdem hoffen wir, dass wir durch die durch die generierte Öffentlichkeit und die Gelder einerseits die Situation und die Chance auf Resozialisierung der Gefangenen verbessern und die Verantwortlichen in den Institutionen einen menschlichen Blicke auf die Situation von Häftlingen bekommen.

Den internationalen Gefängnis-Raum schaffen durch den Austausch. Einen europäischen Standard entwickeln

SPIEL IM GEFÄNGNIS

THEATERARBEIT IM GESCHÜTZTEN RAUM AM BEISPIEL VON DIE RÜDEN (CONNIE WALTHER)

„Isch steck in meinem Körper
wie in ner eingelaufnen Deck
ziehste owwe, guckste unne raus
ziehste unne, frierste am Kopp
Ich bin zu kloa für mich geworrn
Unn Falde schlag isch trotzdem“

Dieses hessische Gedicht beschreibt auf humorvolle Weise, was passiert, wenn wir uns entwickeln. Dies tun wir beständig, selbst unter widrigsten Umständen. Wir können nicht anders, und meist geschieht es unbewusst. Wie wertvoll wäre es, jederzeit eine Methode zur Hand zu haben, die es uns erlaubt, uns bewusst neu zu erfinden, spielerisch Abstand zu gewinnen von uns, um auf neue Weise wieder mit uns vertraut zu werden? Das ist die bezaubernde Chance, die Schauspielen bietet. Für jede/n.

DER ORT

Gefängnis, Justizvollzugsanstalt, Haftanstalt, Besserungsanstalt, Zuchthaus, Kerker, Knast - viele Bezeichnungen für einen Ort, den nur wenige kennen, aber von dem alle eine recht präzise Vorstellung zu haben glauben. Selten ist ein Ort so von Vorurteilen und moralischen Bewertungen belastet wie dieser.

Das Verbüßen einer Freiheitsstrafe ist die Sühne der Tat, die nach abgesessener Strafe abgegolten ist und der Mensch, wieder in Freiheit, eine erneute Chance hat, wieder an der Gesellschaft teilzunehmen. So die Theorie. Aber wie ist es wirklich? Wie verbringen die Inhaftierten ihre Zeit?

Wie geschieht Veränderung, und wie bewusst kann eine Veränderung zum Positiven hin geschehen`?

Dass es keine Garantie geben kann für positive Veränderung leuchtet ein, ist aber ein Dilemma, das als solches immer wieder ins Zentrum öffentlicher Wahrnehmung rückt, wenn ein/e TäterIn nach verbüßter Haft zum Wiederholungstäter/zur Wiederholungstäterin wird. Die Rückfallquote ist zu hoch, als dass die fast reflexhaft wiederkehrende öffentliche Infragestellung von Strafmaßen marginalisiert werden kann. Immer wenn die Rückfälligkeit eines Täters spektakulär erlebt wird, kommt das gesamte System in immense Erklärungs- und Rechtfertigungsnot.

Keine Tat kann vergessen werden. Für die Opfer leuchtet das sofort jedem ein. Aber eine Tat gerät ebenso wenig für die TäterInnen ins Vergessen. Nach der Tat kann nie wieder vor der Tat werden. Taten schaffen Traumen jenseits von Schuld. Eine Tat stellt eine lebenslange Stigmatisierung für alle dar. Die Dauer einer Gefängisstrafe hat eine moralische Bedeutung, aber auf das Stigma wirkt sie sich nicht aus.

Es stellt sich die Frage, was in einer Haftzeit geschehen kann, sollte oder sogar muss, um mit den Stigmata leben zu lernen, oder gar eine Verhaltensänderung der Inhaftierten zu begünstigen?

Therapeutische Maßnahmen sind freiwillig und ergebnisoffen. Eine therapeutische Betreuung der Inhaftierten von verbeamteten TherapeutInnen, die Schlüsselgewalt haben und deren Beurteilungen die Grundlage für Hafterleichterung, Entlassung oder eben das Gegenteil sind, ist niemals frei. Therapie innerhalb der Haftanstalten ist gegeißelte Therapie, weil sie keinen hundertprozentigen Schutz für den Betreuten darstellen kann. Therapie kann immer nur auf freiwilliger Basis innerhalb eines gesicherten Vertrauensverhältnisses entstehen.

Der projektbezogenen theaterpädagogischen Schauspielarbeit in Strafanstalten, die von freien ProjektleiterInnen gestaltet wird, kommt hier eine große Bedeutung zu.

DAS SPIEL

Schauspielen, das Wort sagt es, ist das zur Schaustellen eines Spiels. Ein Spiel ist niemals ernst, gleich wie ernsthaft es betrieben wird. In der lupenreinen Absicht der Unterhaltung, der Zerstreuung, ist das „So-Tun-Als-ob" auf einer Bühne, oder vor einer Kamera, also in einem abstrakt definierten, exponierten Raum, entsteht die Möglichkeit, einen neuen Erlebnisraum zu schaffen. Das sanktionsfreie Außerkraftsetzen strenger Regeln und Verhaltensnormen schafft Freiheit im unfreien Raum, die außergewöhnlichen Rahmenbedingungen in ihrer Einzigartigkeit intensivieren die Wahrnehmung. Eine Aufführung in einem Gefängnis ist in besonderer Weise spannend. Dieses Erlebnis findet in beide Richtungen statt, sowohl auf der Bühne als auch im Zuschauerraum – das Vor-Spielen ist ein Gemeinschaftserlebnis einer Gemeinschaft, die jenseits der Gefängnismauern wenig Gemeinsamkeiten hat und selten Berührungspunkte.

Eine Aufführung in einem hermetischen System wie dem Gefängnis, in das ein Publikum, das im Regelfall keinen Zugang hätte, eingelassen wird, stellt ein außerordentliches Ereignis dar, das von immenser Wirkung und nachhaltiger Strahlkraft sein kann. Das gemeinsame Erleben wirkt über die Dauer der Vorführung hinaus – auf beiden Seiten. Alles dient dem Vergnügen, der Leichtigkeit im Dasein, was wie ein Widerspruch wirkt an dem Ort, über den sich alle bewusst sind.

Eine gelungene Aufführung wird mit Applaus und Anerkennung für das Ensemble belohnt – das sind Erfahrungen, die für Inhaftierte mitunter gänzlich neu sind. Und für den Großteil des Publikums ist es eine überraschende Erfahrung ihren Vorurteilen zu begegnen und sie zu hinterfragen, in dem sie die Verurteilten neu beurteilen.

Ob ein Darsteller / eine Darstellerin nun im Geiste Stanislawskys weitestgehend mit seiner Rolle verschmilzt oder im Brechtschen Sinne sich innerlich distanzierend die Kritik an der eigenen Rolle mitspielt - kein/e Spielerin kann sich der Wirkung ihres/seines Spiels auf das eigene Sein in Gänze entziehen: Spielen ist extremes Erleben des Hier und Jetzt, in seiner Intensität eine immense, positiv empfundene Verdichtung, die „im normalen Leben" schwer ihresgleichen findet. Dies stellt eine interessante Schnittstelle zur Kriminalität dar.

„Mit meinem Spiel kann ich über Mauern springen."

Für den Moment der Performance kann der/die Spielende sich neu erfinden. Diese machtvolle Erfahrung eröffnet den AkteurInnen einen Raum, den sie in dieser Form - im Un-Ernst – höchst selten oder noch nie erfahren haben. Da das eigene Einlassen – hierzu braucht es Vertrauen - vollkommen sanktionslos ist, entsteht, wenn dieses Vertrauen gewährt wird ein besonderer Schutzraum. In diesem Moment haben Gefängnismauern keine Bedeutung mehr. Dies ist ein magischer Moment, den auch die ZuschauerInnen erfahren können, wenn sie sich ihrerseits einlassen.

Schauspielen geht nur im Miteinander. Erst wenn mindestens zwei Personen miteinander agieren, entsteht eine dynamische Situation. Die Bereitschaft zur Zusammenarbeit auf der Bühne, die offene Haltung und die Affirmation sind Grundvoraussetzungen für jedes Spiel. Das Erkennen dieser neuen Zusammenhänge und Abhängigkeiten birgt eine große Überraschung für Menschen, die zum ersten Mal als Erwachsene das Spielen neu für sich entdecken. Statuszuweisungen werden spielerisch gelöst und verändert. Wer welchen Status einnimmt, entscheidet die Dramaturgie. Neue Verhaltensmuster können so spielerisch erprobt werden, und die Rolle schützt vor Gesichtsverlust und Scham. Dies ist für die Beteiligten meist eine vollkommen neue Erfahrung.

Ungewohnte Abhängigkeiten werden erfahren. Wenn das Gegenüber nicht mitspielt, findet auch das eigene Spiel nicht statt, selbst wenn man die Hauptrolle innehat. Es bedarf der Mitwirkung *aller* Akteure, alle sind verantwortlich für das Gelingen einer Aufführung, sogar die ZuschauerInnen, denn auch der egozentrierteste Monolog braucht jemanden, der zuhört.

Toleranz, Anerkennung und Respekt werden in neuen Zusammenhängen erprobt und verfestigt. Konflikte, die auf der Bühne stattfinden, werden anders ausagiert werden als in gewohnter Weise – im Schutz des Un-Ernstes. All das ist Neuland. Neuland birgt Risiko.

Schauspielen bedeutet sich öffnen, anvertrauen, fallenlassen. Schauspielen ist intensive Auseinandersetzung mit sich selbst, mit den eigenen Verhaltensmustern, der Psyche und dem Körper. Geisteshaltungen und Glaubenssätze werden hinterfragt. Wenn gewohnte Muster ins Wanken geraten, können irritierende Erfahrungen von Macht / Ohnmacht die Folge sein.

Wenn es gelingt, einen wirklichen Schutzraum zu etablieren, einen sicheren Raum des freien „Als-Ob“, das für den Moment des Spielens eine neue Realität generiert, ist das Risiko dieser Erfahrung gut abgesichert. Es liegt auf der Hand, dass es einer präzisen Anleitung und sorgsamen Durchführung eines Theater-Workshops bedarf. Die Vermittlung der Lerninhalte muss authentisch und glaubhaft sein. Die LeiterInnen brauchen eine Vision, die sich jenseits einer therapeutischen Absicht entfalten kann und die dem Spiel die Bedeutung beimisst.

Das Wesen von Kunst ist ihre Entrücktheit - sie ist ausschließlich sich selbst verpflichtet. Ohne Vision keine Kunst. Gleich, ob die Vision am Ende eingelöst wird oder nicht, solange sie das unantastbare Zentrum des künstlerischen Schaffens bleibt, bleibt Kunst Kunst. Theaterarbeit als Teil künstlerischer Arbeit kann darum nur dann fruchtbar sein, wenn sie frei gestaltet wird und über das Ergebnis hinaus in ihrem Selbstverständnis frei bleiben darf.

Eine Therapie folgt den Bedürfnissen der Teilnehmenden und ist, ihrem Wesen nach, prozessorientiert. Schauspiel und Theaterstücke sind im Wesentlichen ergebnisorientiert und folgen der Dramaturgie und/oder der Vision der MacherInnen. Man könnte sagen: in der Therapie steht der Mensch im Mittelpunkt, in der Kunst die Vision. Dies ist der wesentliche Unterschied zwischen Theaterspielen und Therapie. Da die Vision frei ist und frei bleiben kann, ist die Theaterarbeit die Therapie der Therapie, die innerhalb des Systems, das Freiheit stark reglementiert, gefangen ist. Sie ist die Contradicto in adiecto, die die Daseinsberechtigung der Instanzen in ein neues Licht rücken könnte.

DAS PROJEKT

In den Jahren 2012 bis 2020 haben Sabine Winterfeldt und Connie Walther gemeinsam an dem Filmprojekt DIE RÜDEN gearbeitet, das auf einem Aggressions-Seminar in einer JVA basiert. Am Beispiel von DIE RÜDEN möchten wir einen konkreten Einblick in unsere Arbeit geben.

DIE RÜDEN erzählt in Spielfilmform von einer therapeutischen Begegnung zwischen aggressiven Hunden und Gewaltstraftäterin unter Anleitung einer Hundeexpertin in einer fiktiven Haftanstalt in einer unbestimmten Zeit.

Alle Mitwirkenden des Spielfilms spielen vor dem Hintergrund ihres realen Erfahrungshorizontes: Die Hundetrainerin ist im echten Leben Hundetrainer-Ausbilderin, die TherapeutInnen sind, resp. waren Strafvollzugstherapeut und Theaterpädagogin, die Haftinsassen haben jahrelange Hafterfahrung. Sie sind ehemalige Gewaltstraftäter, die Hunde sind hochgradig aggressive Hunde und das Geschehen vor der Kamera ist situativ dokumentarisches Agieren.

Die fiktionale Form wurde gewählt, um den Mitwirkenden zu schützen. Durch fiktionale Rollenzuweisungen und mittels des künstlerisch abstrakt gestalteten Raums wurde den Spielenden, die dicht an ihrem persönlichen Erfahrungshorizont agierten, ein Schutzraum ermöglicht, der später verstärkt durch diverse surreale Elemente wichtiger Bestandteil der filmischen Erzählung wurde.

Die Elemente der hybriden Umsetzung zielen darauf ab, dass die Rezeption durch die KinozuschauerInnen anders verläuft als bei einem klassischen Unterhaltungsformat. Über seine Form spielt der Film mit gängigen Vorurteilen und unterläuft ein simples Deutungsschema. Es wird darauf abgezielt, den Zuschauer/ die Zuschauerin durch gezielte Irritationen in eine individuelle Reflexion mit dem Thema Aggression und Gewalt zu bringen.

Der Kinostart von DIE RÜDEN erfolgte am 20.08. 2020.

ZEITLICHER ABLAUF

September 2012

Die Filmemacherin Connie Walther lernt die Hundetrainerin Nadin Matthews kennen, in deren Arbeitsfeld auch die hundegestützte Therapie mit schwererziehbaren Jugendlichen fällt. Die beiden Frauen beschließen, einen Spielfilm zu entwickeln zum männliche Thema Aggression bei Mensch und Hund. Bereits in ihren vorherigen Werken hat die Spielfilmregisseurin Walther Stoffe realisiert, die ihren Ursprung in der Realität hatten: in ihren beiden Kinofilmen „Wie Feuer und Flamme“ und „Schattenwelt“ basierten die Geschichten auf den Erlebnissen realer Personen. Der Fernsehfilm „12 heißt ich liebe Dich“ ist die Verfilmung einer schier unerhörten, aber realen Liebesbeziehung zwischen einem Stasi-Offizier und einer Inhaftierten. In „Zappelphillip“ wird die Hauptrolle von einem Kind mit tatsächlicher ADHS-Diagnose gespielt. In DIE RÜDEN spielt Nadin Matthews, im wirklichen Leben Hundetrainerin mit Themenschwerpunkt Aggression, die Hauptfigur, die Nebenfiguren sind mit einem tatsächlichen Therapeuten und mit Sabine Winterfeldt besetzt.

Bei der Konzeption des Filmvorhabens wird deutlich, dass das Zusammentreffen von gefährlichen, Menschen beißenden Hunden mit fremden Menschen, die glaubwürdig aggressives Verhalten verkörpern sollen, nicht von klassischen Schauspielern ohne Gewalterfahrung zu bewältigen ist. Die Hunde erkennen in Bruchteilen von Sekunden anhand der Körpersprache die Erfahrung und die Fähigkeit zur Gewaltausübung – unspielbar für einen Schauspieler, der bar dieser Erfahrungen ist.

März 2013

Connie Walther und Sabine Winterfeldt lernen sich kennen.

Die Schauspielerin und Theaterpädagogin im Antigewaltbereich, Sabine Winterfeldt, führt seit 2003 Theaterarbeit in verschiedenen Haftanstalten für Männer und Frauen durch und war schon Teil von zahlreichen europäischen Projekten.

Bei einer Aufführung von Winterfeldts aktuellem Stück ..„ Würde“.. im roten Salon der Volksbühne lernt Connie Walther Ibrahim Al Khalil kennen. Ibrahim ist 22 Jahre alt und erst vor wenigen Monaten nach 6 ½ jähriger Inhaftierung entlassen worden. In der Haft hat er durch das Gefängnistheaterprojekt das Theaterspielen kennengelernt und möchte jetzt Schauspieler werden.

April 2014:

Sabine Winterfeldt stellt den Kontakt zu Wolf-Dietrich Voigt, dem Direktor der JVA Wriezen, her. Herr Voigt interessiert sich für das Experiment einen Workshop mit aggressiven Hunden in der Sozialtherapeutischen Abteilung durchzuführen und gibt grünes Licht für den 4tägigen Workshop. Die Insassen werden dort drei aggressiven Hunden vorgestellt und sollen mit ihnen arbeiten. Es geht darum, die aggressiven Hunde durch „ebenbürtige Aggressionsexperten“ – die Gewaltstraftäter - zu therapieren. Angeleitet werden die Übungen, die die jungen Männer mit den Hunden machen, von Nadin Matthews und dem Dipl. Psychologen Robert Mehl, der später im Film auch den Therapeuten spielen wird. Aus den Erfahrungen dieser vier Seminartage entsteht das Konzept für den späteren Kinofilm DIE RÜDEN.

2013-2016

Während die Finanzierung des aufwändigen Kinofilms vorangetrieben wird – zur Realisierung des Films ist ein Budget von rund 2 Millionen Euro vonnöten – sucht Sabine Winterfeldt nach geeigneten Hauptdarstellern. Die Zusammenarbeit mit Gangway e.V., die neben der klassischen Straßensozialarbeit auch Menschen nach ihrer Haftzeit betreuen, beginnt. Nach einer intensiven Castingphase gibt es schließlich 10 mögliche Darsteller, die für den Film infrage kommen. Für den Film sollen vier junge Männer, die allesamt Gewalterfahrung und Haftstrafen hinter sich haben und die von ihrer psychologischen Disposition verschiedene Aggressionstypen verkörpern können, ausgewählt werden.

Oktober - Dezember 2016

In einem eigens konzipierten Workshop werden alle zehn möglichen Darsteller auf die Dreharbeiten vorbereitet. Da die Rückfallquote von jungen Gewaltstrafttätern hoch ist und der Zeitpunkt der Dreharbeiten aufgrund der langwierigen Finanzierung noch nicht final feststeht, erscheint eine Zweitbesetzung, ein Backup für den Fall, dass die Ausgewählten in der Zwischenzeit wieder straffällig werden, sinnvoll. Neben dem Erlernen vor einer Filmkamera zu spielen geht es in dem auf drei Monate angelegten Workshop, den Sabine Winterfeldt und Connie Walther durch die großzügige Unterstützung von Gangway e.V. durchführen können, darum, die Laiendarsteller auf professionell ausgebildete junge Darstellerin und Darstellern treffen zu lassen, in der Absicht, dass beide Seiten voneinander profitieren können durch einen Erfahrungsaustausch und vor dem Hintergrund ihrer

sehr unterschiedlichen Biografien. Die jungen Schauspielerinnen und Schauspielern hat Connie Walther zuvor persönlich in ihrem Schauspiel-Workshop in Ludwigsburg kennengelernt.

Dieses besondere Aufeinandertreffen junger Menschen gleichen Alters, aber mit sehr verschiedenen, teilweise diametralen Erlebnishorizonten ist für alle Teilnehmenden eine einzigartige, sehr intensive Erfahrung. Menschen miteinander ins Spiel zu bringen, die ansonsten keinerlei Berührungspunkte in ihren Leben hätten, ist vor dem Hintergrund, dass die vertikale Mobilität in unserer Gesellschaft dramatisch abgenommen hat, soziologisch wertvoll. Es treffen hier nicht nur Laien- und Profi-SchauspielerInnen aufeinander, es kommen Menschen mit verschiedenen ethnischen Wurzeln zusammen und diversen Religionszugehörigkeiten.

Um für alle Beteiligten einen möglichst stabilen und verlässlichen Rahmen zu setzen, entwickeln Winterfeldt und Walther einen verbindlichen Regel-Kanon, zu dem sich alle Mitwirkenden bekennen müssen, zu dem neben Pünktlichkeit und Zuverlässigkeit Gleichberechtigung und der Verzicht auf Drogen während der gemeinsamen Probenstunden zählen.

Der dreimonatige Workshop, findet einmal wöchentlich in den Räumen von Gangway e.V. statt - fünf Stunden, in denen fünfzehn DarstellerInnen und mindestens zwei LeiterInnen zusammen reden und spielen. Auch ein Martial Arts Trainer ist Teil des Programms – von ihm lernen sie, wie fein der körpersprachliche Ausdruck ist, wenn der Fokus klar ist und die Achtsamkeit vorhanden. Es wird gemeinsam meditiert. Wer von den jungen Männern im Film mitspielen soll und wer Backup ist, wird offen kommuniziert, ebenso wie die Gründe für diese Maßnahme. Damit es nicht zu Spannungen kommt, erhalten diejenigen, die als Zweitbesetzung vorgesehen sind, eine kleine finanzielle Aufwandsentschädigung. Für die jungen Männer, die alle knapp bei Kasse sind, ein Anreiz, dranzubleiben. Für alle ist die Teilnahme vollkommen freiwillig.

Das Credo der vollkommenen Transparenz in allen Entscheidungsfragen erweist sich für die Zusammenarbeit aller als außerordentlich wertvoll.

Das übergeordnete Thema, um das viele der Workshop-Abende kreisen, ist Emanzipation.

Dezember 2016

Die für Frühling 2017 geplanten Dreharbeiten werden verschoben, weil die Produktionsfirma die Finanzierung nicht schließen kann. Gangway e.V. schlägt vor, aus der Arbeit ein Theaterstück zu entwickeln und bietet an, dieses im Rahmen des Projekts „Zwischenwelten“ zu cofinanzieren. Themen des Stücks sind Emanzipation und Identität.

Sabine Winterfeldt akquiriert weitere Fördergelder für das Theaterstück über ihren Verein Zone 3. In den Folgemonaten entwickeln Winterfeldt und Walther aus Improvisationen im Workshop das Stück „Wir müssen draußen bleiben“.

Kurz vor der ersten Aufführung steigt einer der vier Darsteller aus: er möchte nichts mehr mit seiner Vergangenheit zu tun haben und weder am Theaterstück teilnehmen noch beim Film mitwirken möchte.

Februar 2017

Teilnahme an der Ausstellung „Zwischenwelten“ in der juristischen Fakultät am Bebelplatz: Dort wird ein Ausschnitt des Stücks gezeigt.

April 2017

Das Theaterstück „Wir müssen draußen bleiben“ erzählt von einem fiktiven Land, in dem junge Männer, wenn sie erwachsen sind, einen Hund besitzen müssen, um vollwertiges Mitglied der Gemeinschaft zu werden. Je besser die Abstammung der Hunde, desto angesehener der Mann. Als ein Fremder in die Gemeinschaft eindringt, wird er herausgefordert: Sein Hund muss in einem Kampf gegen den Hund des Anführers der Gemeinschaft antreten. Der Hund des Fremden, ein Straßenköter ohne Papiere, gewinnt und tötet den Hund des Anführers.

Das Stück ist eingebettet in eine Rahmenhandlung, die unbemerkt im Zuschauerraum beginnt. VertreterInnen der Identitären Bewegung versuchen aus dem Publikum heraus das Stück zu sprengen. Sie empören sich darüber, dass Ausländern hier eine Bühne geboten wird, erstürmen die Bühne und kämpfen mit den DarstellerInnen um ihre Selbstbehauptung, die verknüpft ist mit der Losung der Identitären Bewegung: „Identität ist kostbar.“ Aus dem zu Beginn aggressiven Gerangel der Kontrahenten wird eine Choreographie, so dass dem Publikum klar wird, dass alles Teil der Inszenierung ist. Das eigentliche Stück beginnt. Die Hunde werden von den SchauspielerInnen verkörpert, die zunächst auf allen Vieren auf der Bühne herumkrabbeln, aber im weiteren Verlauf des Stücks durch den Kampf in den aufrechten Gang kommen und sich schließlich emanzipieren von ihren Haltern, indem sie Mensch werden.

19.-22. April 2017

Das Stück wird viermal im Theater DIE PUMPE in Berlin aufgeführt. Der Saal fasst 200 Personen, das Stück ist täglich ausverkauft.

Mai 2017

Die Finanzierung des Spielfilmprojektes ist abgeschlossen.

August bis September 2017 - Dreharbeiten von DIE RÜDEN in Köln

Die Auswahl der MitarbeiterInnen: Da es sich bei dem Projekt um ein freiwilliges Therapieprojekt handelt (die Arbeit von Nadin Matthews verfolgt eine therapeutische Absicht), wird auf die Auswahl der Mitarbeiter besonderes Augenmerk gelegt. Mit jedem/jeder MitarbeiterIn werden persönliche Eignungs-Gespräche geführt. Es werden Fragen zur Haltung zum Thema Aggression, zum Drogenkonsum und zum Verhältnis zu Hunden gestellt. Die Arbeit mit extrem aggressiven Tieren erforderte ein besonderes Sicherheitskonzept, das speziell für diesen Dreh von der Produktionsfirma Action Concept, die aufgrund ihrer langjährigen Erfahrungen im Stuntbereich prädestiniert für diese speziellen Drehbedingungen ist, entwickelt.

Beim Dreh werden die jungen Männer von Dipl. Psychologe Robert Mehl und einem lokalen Streetworker betreut. Mehl war Leiter des kriminologischen Dienstes Sachsen-Anhalt und systemischer Therapeut im Jugendstrafvollzug.

DIE RÜDEN werden „grün“, also nachhaltig produziert mit Förderung der MfG Baden-Württemberg.

Oktober 2019

Der Film DIE RÜDEN feiert seine Uraufführung bei den internationalen Hofer Filmtagen.

Alle drei Vorführungen sind schnell ausverkauft, auch zwei zusätzliche Vorstellungen sind so gut wie ausverkauft. Der Film ist talk of the town, die Presseresonanz herausragend.

September 2019

Die Social Media Kampagne zu DIE RÜDEN wird gestartet. Auf der Website www.dieruedenderfilm.de finden sich Inforamtionen und Interviews zu diesem ungewöhnlichen Projekt, die Facebook-Seite DIE RÜDEN.Der Film. Hat inzwischen über 15.000 Abonnenten.

März 2020

Coronabedingt wird der für April 2020 geplante Kinostart verschoben. Zu diesen Zeitpunkt haben bereits 120 Kinos deutschlandweit den Film gebucht.

Juli 2020

Gemeinsam mit Gangway e.V. wird ein Treffen mit einem von Gangway ausgesuchten Journalisten veranstaltet, bei dem die jungen Männer auf den Kontakt mit der Presse-Öffentlichkeit vorbereitet werden.

August 2020

Am 20. 08. 2020 ist Kinostart von DIE RÜDEN in über 120 Kinos deutschlandweit.

Zuvor Premieren in Köln, Stuttgart, Frankfurt, Hamburg, Berlin, Leipzig und Dresden. Begleitete Sondervorführungen mit Publikumsdiskussionen.

November 2020

Der zweite Lockdown, von dem alle Kinos betroffen sind, beendet die Kinoauswertung von DIE RÜDEN.

FAZIT

DIE RÜDEN sind, das lässt sich ohne Übertreibung sagen, eine Erfolgsgeschichte. Der Film hat für Aufsehen gesorgt, das Thema Aggression und Gewalt über positive Kritiken in den Fokus gebracht, und mehr als 13.000 ZuschauerInnen haben den Film im Kino gesehen. Keiner der vier ehemaligen Straftäter ist rückfällig geworden. Einer hat mittlerweile seine Ausbildung an der Schauspielschule in Frankfurt/Main erfolgreich abgeschlossen, ein anderer hat endlich seine Arbeitserlaubnis erhalten und seit seiner Haftentlassung 2013 im alternativen Theaterbereich Fuß fassen können. Der Dritte

hat seine Ausbildung zum Zimmerer beendet, im Deutschen Theater als Bühnenarbeiter gearbeitet und inzwischen in einem Tatort mitgespielt. Der vierte – palästinensischer Flüchtling aus dem Libanon – ist noch immer im Duldungsstatus, widmet sich intensiv der Musik und wird weiterhin von Gangway e. V. betreut.

Für alle Beteiligten waren DIE RÜDEN ein Ausnahmeprojekt, das ihre Lebens- und Berufswege maßgeblich beeinflusst hat. Das Projekt hat ihnen die Möglichkeit gegeben, sichtbar zu werden, vor interessierten ZuschauerInnen auf Missstände ihrer Lebensbedingungen hinzuweisen und ihnen viel Anerkennung beschert.

Aber jede Erfolgsgeschichte hat Schattenseiten, so auch DIE RÜDEN.Das konsequente Beharren auf dem Einhalten der Regeln während des Theaterprojekts war ein wertvoller Ansatz, genutzt hat es letztlich jedoch wenig. Fast jede Regel wurde gebrochen.

Trotz der Erfolgsgeschichte gab es immer wieder Schwierigkeiten, da man in der Arbeit ausserhalb des Gefängnisses mit ehemaligen Straftätern auch immer wieder mit der Welt konfrontiert wird, aus der sie kommen und die sie ins Gefängnis gebracht hat. Es gab immer wieder Auseinandersetzungen, die mit den Themen: Grenzüberschreitungen, Verbindlichkeit, Respekt vor Frauen und Drogenkonsum in einer professionellen Situation zu tun hatten. Da wir ja in den Projekten einen Ergebnisdruck hatten, war das stellenweise sehr anstrengend. Eine solche professionelle Situation ist mit einer „pädagogischen Massnahme“ nicht zu vergleichen. Obwohl die jungen Männer immer Wert darauf legten, als Kollegen ernst genommen zu werden, fiel es ihnen doch sehr schwer, sich an die Regeln der Theatergruppe und der Filmcrew zu halten. Die forderte uns sehr und nahm einen großen Teil Recourcen und Zeit in Anspruch.

AUSBLICK:

Ausgehend von ihren zahlreichen Erfahrungen bei diesem acht Jahre währenden Projekt haben Sabine Winterfeldt und Connie Walther ein Konzept für einen theaterpädagogischen Workshop rund um den Film DIE RÜDEN als Angebot für Inhaftierte deutscher Justizvollzugsanstalten entwickelt. Neben der szenischen Arbeit, dem Erlernen von Improvisationstechniken und einer Vielzahl körperzentrierter Übungen steht das Erforschen handlungsbestimmender Glaubenssätze (und ihrer Negation) mit dem Ziel neue Handlungsoptionen aufzuzeigen, im Zentrum des mehrtägigen Intensivseminars. Leider wurden die geplanten Seminare in der JVA Tegel und der JVA Regis-Breitingen wegen Corona abgesagt.