



Handreichung für die fachpraktische Prüfung als Leistungsnachweise und Prüfungen mit fachpraktischem Anteil in der gymnasialen Oberstufe



DARSTELLENDEN SPIEL

Impressum:

Herausgeber: Hessisches Kultusministerium
Luisenplatz 10
65185 Wiesbaden
Telefon: 0611 368-0
Fax: 0611 368-2096
E-Mail: poststelle@hkm.hessen.de
www.kultusministerium.hessen.de

Stand: Wiesbaden, Juni 2021

Inhaltsverzeichnis

1 Vorbemerkungen	5
1.1 Begriff und Zielsetzung der fachpraktischen Prüfungen als Leistungsnachweise und Prüfungen mit fachpraktischem Anteil sowie Umgang mit der Handreichung	5
1.2 Prüfungsinhalte, Kompetenz- und Anforderungsbereiche	8
2 Die fachpraktische Prüfung als Leistungsnachweis in der gymnasialen Oberstufe	11
2.1 Leistungsnachweise im Fach Darstellendes Spiel in der Qualifikationsphase	11
2.2 Hinweise zur Aufgabenstellung und Durchführung fachpraktischer Prüfungen als Leistungsnachweise	13
2.3 Hinweise zur Bewertung fachpraktischer Prüfungen als Leistungsnachweise	17
2.4 Aufgabenbeispiele zur fachpraktischen Prüfung als Leistungsnachweis .	19
3 Fachpraktische Anteile in der mündlichen Abiturprüfung	25
3.1 Die fachpraktische Prüfung in der mündlichen Abiturprüfung	25
3.1.1 Hinweise zur Aufgabenstellung und Durchführung	25
3.1.2 Hinweise zur Bewertung	29
3.1.3 Aufgabenbeispiele zur mündlichen Prüfung	31
3.2 Präsentationsprüfung mit fachpraktischem Anteil	56
3.2.1 Hinweise zur Aufgabenstellung und Durchführung	56
3.2.2 Hinweise zur Bewertung	57
3.2.3 Aufgabenbeispiele zur Präsentationsprüfung	58
4 Literatur- und Medienhinweise	65

1 Vorbemerkungen

1.1 Begriff und Zielsetzung der fachpraktischen Prüfungen als Leistungsnachweise und Prüfungen mit fachpraktischem Anteil sowie Umgang mit der Handreichung

Die künstlerisch-ästhetischen Fächer leisten einen wesentlichen Beitrag zur Erfüllung des Bildungs- und Erziehungsauftrags der Schule, indem sie sowohl die Entfaltung der Wahrnehmungs-, Empfindungs- und Ausdrucksfähigkeit als auch die Entwicklung der Kreativität und der Eigeninitiative der Schülerinnen und Schüler entscheidend fördern (§ 2 Absatz 3 Satz 2 Nummer 5 und 6 des Hessischen Schulgesetzes (HSchG) in der Fassung der Bekanntmachung vom 30. Juni 2017 (Gesetz- und Verordnungsblatt (GVBl.) Seite 150), zuletzt geändert durch Gesetz vom 18. März 2021 (GVBl. Seite 166), in der jeweils geltenden Fassung). In einer sich rasant verändernden Welt, die als zunehmend komplex und der persönlichen Einflussnahme entzogen erlebt wird, stellt die Besinnung auf die eigenen Gestaltungs- und Handlungsmöglichkeiten einen wichtigen Aspekt zur Vorbereitung auf die erfolgreiche Bewältigung der Herausforderungen unserer Zeit dar.

Der Unterricht im sprachlich-literarisch-künstlerischen Aufgabenfeld zielt unter anderem auf das Verstehen künstlerischer Formen, menschlicher Möglichkeiten und kultureller Zusammenhänge ab. Das Fach Darstellendes Spiel hat in diesem Rahmen den besonderen Auftrag einer grundlegenden theatralen Bildung. Theater trägt dem existentiellen Ausdrucks- und Kommunikationsbedarf von Menschen Rechnung. Es fördert im Besonderen über die körperlich-performative und symbolische Aneignung von Welt die Auseinandersetzung mit Wirklichkeit und ihrem möglichen Veränderungspotenzial. Über den schulischen Zusammenhang hinaus wird die Basis für ein nachhaltiges Interesse an Formen des Theaters sowie Teilhabe an kulturellen Diskursen gelegt. Der Unterricht im Fach Darstellendes Spiel ermöglicht die Aneignung produktions- und rezeptionsästhetischer sowie theoretisch-systematischer und wissenschaftspropädeutischer Fähigkeiten im Bereich des Theaters, deren Anteile im Sinne des exemplarischen Lernens und des Kompetenzerwerbs jeweils neu und konkret bestimmt werden. Dies kann durch einen adäquaten Stellenwert des fachpraktischen Anteils am Unterricht bei gleichzeitiger enger Verzahnung von Fachtheorie und -praxis gewährleistet werden.

Fachpraktische Prüfungen als Leistungsnachweise und Prüfungsformate mit fachpraktischen Anteilen im Rahmen der Abiturprüfung tragen dem handlungs- und gestaltungsorientierten Charakter und der beschriebenen besonderen Struktur in den künstlerisch-ästhetischen Fächern Rechnung. Die fachpraktische Prüfung als Leistungsnachweis im Fach Darstellendes Spiel entspricht dabei einer produktions- und rezeptionsästhetischen Annäherung an den künstlerischen Gegenstand Theater.

Da sich der Unterricht im Darstellenden Spiel in weiten Teilen mit Spielprojekten organisiert, können fachpraktische Prüfungen neben der Funktion als Leistungsnachweise wichtige Beiträge zum praktisch-reflexiven Fortschritt des Spielprojekts in seiner jeweiligen Phase leisten. Entsprechend ist auf eine theoretisch-reflexive Einbettung der fachpraktischen Prüfung als Leistungsnachweis zu achten.

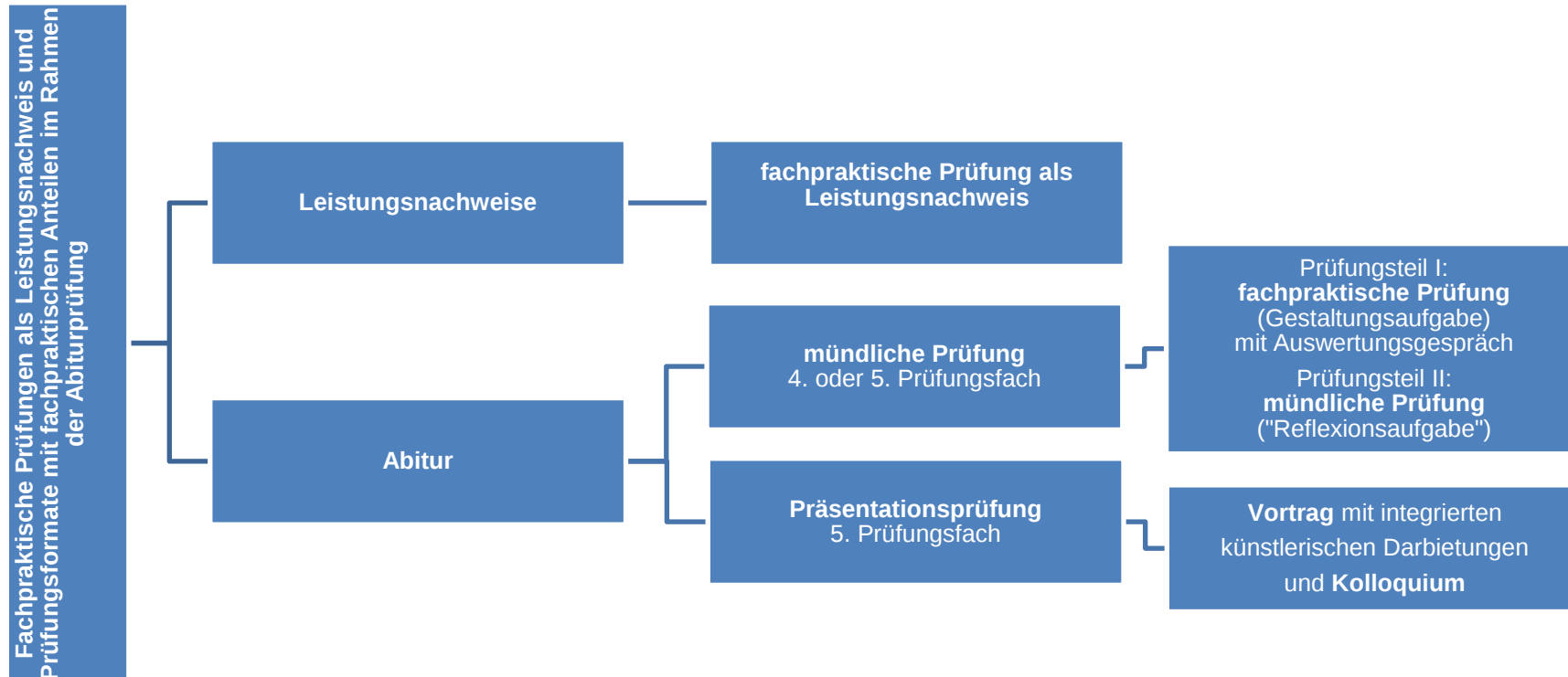
Die Vorgaben hierzu sind auf der Grundlage der schulgesetzlichen Bestimmungen und Ermächtigungen (insbesondere der § 34 Absatz 3, § 38, § 73, § 79 und § 81 HSchG) in den folgenden Rechtsgrundlagen geregelt (vergleiche hierzu auch den Erlass zur Durchführung der fachpraktischen Prüfung als Leistungsnachweis in der gymnasialen Oberstufe und Ausführungsbestimmungen zur Abiturprüfung im Fach Darstellendes Spiel vom 10. August 2021):

- die **fachpraktische Prüfung** als Leistungsnachweis (§ 9 Absatz 6 Nummer 2 Satz 1 in Verbindung mit Absatz 3 Satz 4 Nummer 5 Oberstufen- und Abiturverordnung (OAVO) vom 20. Juli 2009 (Abl. Seite 408), zuletzt geändert durch Gesetz vom 18. März 2021 (GVBl. Seite 166))
- die **fachpraktische Prüfung** als Teil einer **mündlichen Abiturprüfung** als 4. oder 5. Prüfungsfach (§ 24 Absatz 4 OAVO in Verbindung mit den Einheitlichen Prüfungsanforderungen in der Abiturprüfung Darstellendes Spiel (EPA) vom 1. Dezember 1989 in der Fassung vom 17. November 2005, Seite 17 fortfolgende)
- der Vortrag mit integrierten künstlerischen Darbietungen in der **Präsentationsprüfung** als 5. Prüfungsfach (§ 37 Absatz 2 OAVO)

Eine schematische Übersicht über die fachpraktischen Prüfungen als Leistungsnachweis und Prüfungsformaten mit fachpraktischen Anteilen im Rahmen der Abiturprüfung findet sich auf der folgenden Seite.

Diese Handreichung dient der Unterstützung der Lehrerinnen und Lehrer und ist als Orientierungshilfe für die Gestaltung und Durchführung der Prüfungen mit fachpraktischem Anteil in der Qualifikationsphase und der Abiturprüfung zu sehen. Die Handreichung selbst trifft keine Vorgaben oder Regelungen, sondern stellt die geltenden und erlasslichen Bestimmungen dar. Sie besitzt folglich keine eigenständige Rechtsverbindlichkeit. Es gelten die Bestimmungen des HSchG, die OAVO, das Kerncurriculum gymnasiale Oberstufe (KCGO) Darstellendes Spiel (Das KCGO wurde mittels der Verordnung über die Kerncurricula für die gymnasiale Oberstufe, das berufliche Gymnasium, das Abendgymnasium und das Hessenkolleg (VOKCGO) vom 17. Juli 2018 (ABl. Seite 683) in der jeweils geltenden Fassung in Kraft gesetzt.) sowie der Erlass zur Durchführung der fachpraktischen Prüfung als Leistungsnachweis in der gymnasialen Oberstufe und Ausführungsbestimmungen zur Abiturprüfung im Fach Darstellendes Spiel vom 10. August 2021.

Fachpraktische Prüfungen als Leistungsnachweis und Prüfungsformate mit fachpraktischen Anteilen im Rahmen der Abiturprüfung



1.2 Prüfungsinhalte, Kompetenz- und Anforderungsbereiche

Prüfungsinhalte

Inhaltlich basieren die Aufgabenstellungen für fachpraktische Prüfungen als Leistungsnachweis (nach § 73 Absatz 2 HSchG und § 9 OAVO) und für Prüfungen mit fachpraktischen Anteilen im Rahmen der Abiturprüfung (nach § 79 Absatz 1 Satz 2 HSchG und § 25 Absatz 1 OAVO) auf den Themenfeldern des Kerncurriculums gymnasiale Oberstufe für das Fach Darstellendes Spiel (KCGO Darstellendes Spiel, Seite 20 fortfolgende) sowie den Einheitlichen Prüfungsanforderungen in der Abiturprüfung Darstellendes Spiel (EPA), Beschluss der Kultusministerkonferenz vom 1. Dezember 1989 in der Fassung vom 17. November 2005. In diesen werden Inhalte und Anforderungen in fachpraktischen Prüfungen als Leistungsnachweis und für Prüfungsformate mit fachpraktischen Anteilen im Rahmen der Abiturprüfung präzisiert. Als zentrale Inhalte des Faches benennen die EPA die theatralen Bedeutungskonstituenten, das heißt die spezifischen Bedingungen und Möglichkeiten, wie im Theater Bedeutung erzeugt und kommuniziert wird, sowie performative Handlungen, die ästhetische Wahrnehmung und Erfahrung ermöglichen.

Aus diesen zentralen Inhalten ergeben sich folgende Aspekte, die Gegenstand der Prüfung sein können (EPA, Seite 6):

- theatrale Ausdrucksträger (Spielerinnen und Spieler als Ausdrucks- und Rollenträger, bühnenspezifische und akustische Zeichen)
- theaterspezifische Techniken und Gestaltungsmittel (zum Beispiel Elemente des Bildertheaters, choreografische und chorische Techniken)
- Strukturen:
 - theatrale Strukturen (Raum und Zeit, Fokus, Rhythmus)
 - dramaturgische Strukturen (Werk- und Inszenierungsdramaturgie/visuelle und narrative Dramaturgie)
 - formale Strukturen (Bau- und Spielformen, Genres)
- Spielkonzepte (Eigenproduktion, Umsetzung beziehungsweise Bearbeitung eines Theatertextes, Adaption eines nichtdramatischen Textes)
- Performativität: ästhetische Wahrnehmung und Erfahrung (Aspekte der sinnlichen Qualität des theatralen Spielens in ihrer Wirkung auf Spielerinnen und Spieler sowie Zuschauerinnen und Zuschauer)

Kompetenz- und Anforderungsbereiche

In fachpraktischen Prüfungen als Leistungsnachweis und Prüfungen mit fachpraktischen Anteilen im Rahmen der Abiturprüfung sind vor allem die im KCGO ausgewiesenen Kompetenzbereiche „Theaterkenntnisse erschließen“ (Te) und „Theater gestalten“ (Tg) von Bedeutung (vergleiche Erlass zur Durchführung der fachpraktischen Prüfung als Leistungsnachweis in der gymnasialen Oberstufe und Ausführungsbestimmungen zur Abiturprüfung im Fach Darstellendes Spiel vom 10. August 2021). Daneben werden auch Kompetenzen aus den Bereichen „Theater reflektieren“ (Tr) und „An Theater teilhaben“ (Tt) erwartet (KCGO, Seite 11 folgende).

Die Kompetenzbereiche werden in Form der Bildungsstandards konkretisiert (KCGO, Seite 16 folgende). Somit sollen Lernende in erster Linie zeigen, inwieweit sie eigene und fremde Gestaltungsideen vor dem Hintergrund der theatralen Bedeutungskonstituenten und performativen Handlungen gezielt zur Lösung komplexer Gestaltungsaufgaben verwenden und diese Lösung angemessen reflektieren können.

Aus dem Kompetenzbereich „Theaterkenntnisse erschließen“ kommen für die fachpraktische Prüfung folgende Kompetenzen zum Tragen:

Die Lernenden können

- TE2** theatrale Zeichen und Zeichensysteme zur Analyse und zur Gestaltung eigener ästhetischer Vorhaben nutzen und Wechselwirkungen unterschiedlicher Zeichen gezielt einsetzen,
- TE3** mit Hilfe von Körper- und Stimmausdruck Bühnenpräsenz erzeugen und sensibel als Spieler und Mitspieler agieren und reagieren,
- TE4** mit Hilfe von Spieltechniken Rollenfiguren verkörpern,
- TE5** szenische Strukturierungstechniken sowie dramaturgische Grundprinzipien und Kompositionsprinzipien rezeptiv wie produktiv nutzen,
- TE7** Merkmale dramatischer Inszenierungsweisen von postdramatischen unterscheiden und für die eigene Praxis nutzen.

Der Kompetenzbereich Theater gestalten gliedert sich in folgende Kompetenzen:

Die Lernenden können

- Tg1** Inszenierungskonzepte entwerfen und realisieren und auf ihre Wirkung hin überprüfen,
- Tg2** theatrale Gestaltungsmittel entsprechend einer ästhetischen und thematischen Konzeption auswählen und einsetzen und alternative Lösungsmöglichkeiten berücksichtigen,
- Tg3** theatrale Gestaltungsmittel für die Inszenierung unterschiedlicher Textarten oder anderer Vorlagen auswählen und einsetzen,

- Tg4** Texte oder andere Vorlagen entlang eines Inszenierungskonzeptes Bühnenwirksam bearbeiten und umsetzen sowie entsprechende Entscheidungen begründen,
- Tg5** Szenen und szenische Zusammenhänge entlang dramaturgischer Prinzipien strukturieren und umsetzen,
- Tg6** auf der Basis von Rechercheverfahren Material explorieren und projektbezogen bearbeiten,
- Tg7** zeitliche, räumliche und personelle Ressourcen für theatrale Projekte einschätzen, Spielvorhaben planen, vorbereiten und eine Aufführung vor Publikum präsentieren.

Zur Vorbereitung auf die Aufgabenstellungen in der Abiturprüfung sind zudem bei der Konzeption der Prüfungsaufgaben die Verwendung fachbezogener Operatoren (vergleiche EPA, Seite 15 und 16) und alle drei Anforderungsbereiche (nach § 25 Absatz 4 und 5 OAVO) zu berücksichtigen. Der Schwerpunkt liegt hierbei auf dem Anforderungsbereich II. In den EPA werden die Anforderungsbereiche fachbezogen konkretisiert (EPA, Seite 11 und 12) (vergleiche Erlass zur Durchführung der fachpraktischen Prüfung als Leistungsnachweis in der gymnasialen Oberstufe und Ausführungsbestimmungen zur Abiturprüfung im Fach Darstellendes Spiel vom 10. August 2021):

Der **Anforderungsbereich I** umfasst die Kenntnis theatraler Zeichensysteme und die Erfahrung im Umgang mit ihnen sowie mit Gestaltungsmitteln und -techniken, Formen und Strukturen. Zu diesem Anforderungsbereich gehören außerdem grundlegende Kenntnisse in abgegrenzten Gebieten der Theatertheorie und Theatergeschichte sowie die Beherrschung eines Fachvokabulars als Voraussetzung für theatrale Gestaltungsprozesse zur Beschreibung und Bewertung theatraler Vorgänge.

Zum **Anforderungsbereich II** gehört die Fähigkeit, dieses performative und fachliche Wissen auf nicht aus dem Unterricht bekannte Texte, Szenen, theatrale Handlungen und Inszenierungen anzuwenden, um diese zu analysieren, zu beschreiben und zu gestalten. Zu diesem Anforderungsbereich gehört auch die Strukturierung des künstlerischen Arbeitsprozesses sowie die ziel- und aufgabenorientierte Auswahl und der Einsatz von Gestaltungsmitteln, um in einem bestimmten Raum und der gegebenen Zeit einen Gestaltungsprozess in Gang zu setzen. Hierzu zählt auch der Vergleich mit anderen Werken der bildenden Kunst, der Musik und des Theaters.

Der **Anforderungsbereich III** erfasst die Art und Qualität der gestalterischen Problemlösung und ihres Konzepts, die Reflexion des Arbeitsprozesses und seiner fachlichen Anteile sowie die Bewertung und Beurteilung der eigenen Entwürfe, des eigenen Konzepts und Produkts auf dem Hintergrund theoretischer und historischer Bezüge. Dazu gehören die kritische Auseinandersetzung mit der Vorlage, anderen und eigenen Konzepten sowie mit den Fragen und Kommentaren der Prüferinnen oder Prüfer, außerdem die selbstständige Analyse und sprachlich differenzierte Interpretation einer Vorlage.

2 Die fachpraktische Prüfung als Leistungsnachweis in der gymnasialen Oberstufe

2.1 Leistungsnachweise im Fach Darstellendes Spiel in der Qualifikationsphase

Leistungsnachweise im Fach Darstellendes Spiel können in der Qualifikationsphase (Q1 bis Q4) Klausuren, Referate und Präsentationen, umfassende schriftliche Ausarbeitungen und fachpraktische Prüfungen sein (§ 9 Absatz 3 Satz 4 OAVO). Als Leistungsnachweis im Fach Darstellendes Spiel eignet sich vor allem die fachpraktische Prüfung durch ihren Bezug zu den ästhetisch-praktischen Inhalten und Arbeitsformen des Unterrichts. In ihr können die Lernenden auch unter Prüfungsbedingungen zeigen, inwiefern sie in der Lage sind, entsprechende Kenntnisse, Fertigkeiten und Problemlösekompetenzen sinnvoll zu nutzen.

Bei der Entscheidung für die Platzierung einer fachpraktischen Prüfung in einem Kurshalbjahr sollte die Lehrkraft sowohl ihre Einschätzung der Lerngruppe und deren praktische Möglichkeiten als auch die jeweiligen Themenfelder und deren inhaltliche Schwerpunkte berücksichtigen.

Das Fach Darstellendes Spiel ist nach § 13 Absatz 3 und 4 OAVO kein Leistungsfach und kann daher nur als Grundkurs gewählt werden. Die verschiedenen Formen der Leistungsnachweise sind in der folgenden Übersicht dargestellt.



1) Dieser Leistungsnachweis (Klausur, Referat und Präsentation, umfassende schriftliche Ausarbeitung oder fachpraktische Prüfung) ist für alle Schülerinnen und Schüler eines Kurses einheitlich anzufertigen (§ 9 Absatz 6 Satz 1 Nummer 2 OAVO).

Gibt es in einem Jahrgang mehrere Grundkurse, so ist in Q1 oder Q2 eine Klausur als Vergleichsarbeit anzufertigen (§ 9 Absatz 10 OAVO).

2.2 Hinweise zur Aufgabenstellung und Durchführung fachpraktischer Prüfungen als Leistungsnachweise

Aufgabenstellung

Die Aufgabenstellung und Durchführung der fachpraktischen Prüfung als Leistungsnachweis erfolgt durch die Kursleiterin oder den Kursleiter. Sie oder er beschränkt sich dabei auf ein Themenfeld des Kurshalbjahres, in dem die fachpraktische Prüfung stattfindet (vgl. Erlass zur Durchführung der fachpraktischen Prüfung als Leistungsnachweis in der gymnasialen Oberstufe und Ausführungsbestimmungen zur Abiturprüfung im Fach Darstellendes Spiel vom 10. August 2021).

Die fachpraktische Prüfung als Leistungsnachweis in der gymnasialen Oberstufe ist integraler Bestandteil des Unterrichts. Die Aufgabe der fachpraktischen Prüfung greift die bisherige Unterrichtsarbeit auf, verlangt die Anwendung erworbener Kompetenzen in einem neuen Zusammenhang und zielt im Falle eines Spielprojektes darauf ab, die Ergebnisse der Prüfung möglichst für die Weiterführung des Spielprojekts in seiner jeweiligen Phase nutzbar zu machen.

Eine erfolgreiche fachpraktische Prüfung setzt eine Unterrichtspraxis voraus, die den Schülerinnen und Schülern Möglichkeiten bietet, ihre Wahrnehmungs-, Handlungs- und Reflexionsfähigkeit zu entwickeln und ästhetische Entscheidungen auch in historische und theoretische Zusammenhänge zu stellen (EPA, S. 12). Die Prüfungsaufgabe muss so konzipiert werden, dass sie den Nachweis fachlich-praktischer Fähigkeiten und Fertigkeiten in Verbindung mit kommunikativen und reflexiven Anteilen ermöglicht.

Der Praxisteil der fachpraktischen Prüfung als Leistungsnachweis besteht in der Regel aus einer Gestaltungsaufgabe, bei der eine eigenständige Entwicklung, Erschließung oder Erweiterung einer szenischen Darstellung im Rahmen einer problembezogenen Vorgabe erfolgt.

Dabei stehen der Umgang mit darstellerbezogenen Zeichen sowie der Umgang mit Raum und Requisit im Vordergrund der Aufgabenstellung. Im Falle eines unterrichtlichen Spielprojekts steht die fachpraktische Prüfung damit in einer engen Verbindung.

Darüber hinaus sind je nach unterrichtlichem Zusammenhang auch stärker dramaturgisch und konzeptionell ausgerichtete Gestaltungsaufgaben denkbar, die zum Beispiel die Entwicklung von textlichen, medialen oder dramaturgischen Lösungen zum Inhalt haben (vgl. Erlass zur Durchführung der fachpraktischen Prüfung als Leistungsnachweis in der gymnasialen Oberstufe und Ausführungsbestimmungen zur Abiturprüfung im Fach Darstellendes Spiel vom 10. August 2021).

Abhängig vom jeweiligen Unterrichtszusammenhang, dem Gegenstand des Unterrichtsprojektes sowie dessen Phasierung sind folgende Aufgabentypen für eine fachpraktische Prüfung denkbar (vgl. EPA S. 17):

- Dramatisierung und/oder szenische Darstellung einer epischen, lyrischen, dramatischen oder pragmatischen Textvorlage unter Beachtung ausgewählter Zeichensysteme
- Entwicklung und Präsentation der szenischen Umsetzung eines inhaltlich vorgegebenen Spielansatzes (Thema, Situation, Personenkonstellation, Biografie einer Rollenfigur et cetera)
- Entwicklung und Präsentation der szenischen Umsetzung eines formal vorgegebenen Spielansatzes (Umgang mit Requisit, Raum, Kostüm et cetera)
- Übertragung einer szenischen Situation oder einer kurzen dramatischen Handlung in vorgegebene formale Strukturen (Spielformen, Genres)
- Entwicklung von Rollenfiguren und Überprüfung von Rolleneigenschaften in neuen Situationen
- Erarbeitung dramaturgischer oder medialer Teilstrukturen zur Nutzung im thea-tralen Projekt

Die Verwendung von fachbezogenen Operatoren in der Aufgabenstellung ist sinnvoll zur Vorbereitung auf die Abiturprüfung. Diese finden sich in den EPA (S. 15 folgende). In fachpraktischen Prüfungen kann dies in folgender Form geschehen: Prüflinge wählen geeignete und angemessene Spielformen aus (Operatoren „auswählen“, „finden“), gestalten ihren Vortrag entsprechend (Operatoren „darstellen“, „realisieren, umsetzen“), beschreiben den Inhalt ihrer Darstellung und stellen einen Bezug zu eigenen Erfahrungen und Ideen her (Operatoren „beschreiben“, „benennen“), bewerten den eigenen Arbeitsprozess und entwickeln Alternativen zum gewählten Arbeits- und Gestaltungsprozess (Operatoren „reflektieren“, „Alternativen entwerfen und begründen“).

Durchführung

Eine fachpraktische Prüfung als Leistungsnachweis kann eine Einzel- oder, bei Zustimmung der Schülerinnen und Schüler, eine Gruppenprüfung mit bis zu drei Prüflingen sein.

Die fachpraktische Prüfung als Leistungsnachweis gliedert sich in die spielpraktische Ergebnispräsentation einer Gestaltungsaufgabe (den vorbereiteten Praxisteil) und ein anschließendes ergänzendes Gespräch (Reflexionsgespräch).

Den Praxisteil erarbeiten die Schülerinnen und Schüler in der Regel im dafür vorgesehenen, vorher festgesetzten Zeitrahmen in einem Raum der Lehranstalt, mit von der Lehranstalt gestellten Materialien in Einzel- oder Gruppenarbeit. In diesem soll die Schülerin oder der Schüler die Fähigkeit nachweisen, Kenntnisse, Fertigkeiten, Erfahrungen, Empfindungen und Wahrnehmungen sowie individuelle Vorstellungen zur Gestaltung bewusst umzusetzen.

Das Reflexionsgespräch erwächst aus dem Praxisteil. Hier erfolgt die theoretisch-reflexive Einbettung der fachpraktischen Prüfung (vgl. Erlass zur Durchführung der

fachpraktischen Prüfung als Leistungsnachweis in der gymnasialen Oberstufe und Ausführungsbestimmungen zur Abiturprüfung im Fach Darstellendes Spiel vom 10. August 2021).

In der Regel schließt das Reflexionsgespräch an den praktischen Teil an, er kann aber auch zu einem zeitnahen späteren Termin stattfinden. Bei einer Gruppenprüfung bietet es sich an, das Reflexionsgespräch mit jeder Schülerin beziehungsweise jedem Schüler einzeln zu führen, um die individuelle Leistung angemessen beurteilen zu können.

Die Vorbereitungszeit richtet sich nach Art und Struktur der jeweiligen Aufgabenstellung. Entsprechend der Vielgestaltigkeit der Prüfungsformate und den Anforderungen der Spielprojekte sind unterschiedliche Vorbereitungszeiten und Durchführungsformen denkbar. Eine Aufgabe mit einem improvisatorischen Schwerpunkt kann unmittelbar vor dem Praxisteil gestellt werden, komplexere und konzeptionell orientierte Aufgaben erfordern einen angemessenen Vorlauf.

Die Prüfungszeit ist ebenfalls abhängig von Art und Struktur der jeweiligen Aufgabenstellung und zudem von der Größe der Prüfungsgruppe. In der Regel dauert die fachpraktische Prüfung als Leistungsnachweis bei einer Einzelprüfung insgesamt 20 Minuten, wobei die Dauer des Praxisteils zweidrittel und die Dauer des sich anschließenden ergänzenden Gesprächs ein Drittel der gesamten Prüfungszeit betragen sollte.

Bei einer Gruppenprüfung ist die Anzahl der Schülerinnen und Schüler einer Prüfungsgruppe auch bei der Dauer des ergänzenden Gesprächs angemessen zu berücksichtigen.

Die Fachkonferenz ist nach § 134 Abs. 1 Satz 2 Nr. 4 des Hessischen Schulgesetzes (HSchG) zuständig für die Koordination der Leistungsbewertung im Rahmen der Grundsätze, die nach § 133 Abs. 1 Satz 2 Nr. 9 HSchG die Gesamtkonferenz für die Schule insgesamt entwickelt hat. Im Rahmen dieser Zuständigkeit beschließt die Fachkonferenz Musik für alle Kurse einer Schule einheitlich zu Aufbau und Format der fachpraktischen Prüfung als Leistungsnachweis, soweit dies nicht bereits von den durch die Gesamtkonferenz beschlossenen Grundsätzen vorgegeben ist. Im Rahmen der zu treffenden Beschlüsse der Gesamtkonferenz und der Fachkonferenz sind die nach § 129 Nr. 5 HSchG von der Schulkonferenz beschlossenen Grundsätze für Klassenarbeiten zu berücksichtigen. (vgl. Erlass zur Durchführung der fachpraktischen Prüfung als Leistungsnachweis in der gymnasialen Oberstufe und Ausführungsbestimmungen zur Abiturprüfung im Fach Darstellendes Spiel vom 10. August 2021).

Die inhaltlichen und organisatorischen Bedingungen der fachpraktischen Prüfungen sind den Kursteilnehmerinnen und -teilnehmern möglichst zu Beginn des jeweiligen Kurshalbjahres mitzuteilen.

2.3 Hinweise zur Bewertung fachpraktischer Prüfungen als Leistungsnachweise

Die Bewertung der fachpraktischen Prüfung als Leistungsnachweis erfolgt durch die Kursleiterin oder den Kursleiter. Bei Leistungen, an denen mehrere Schülerinnen und Schüler beteiligt sind, muss das Prüfungsverfahren eine Bewertung der einzelnen Schülerin oder des einzelnen Schülers zulassen (vgl. Erlass zur Durchführung der fachpraktischen Prüfung als Leistungsnachweis in der gymnasialen Oberstufe und Ausführungsbestimmungen zur Abiturprüfung im Fach Darstellendes Spiel vom 10. August 2021).

Die Anforderungen und Bewertungskriterien der fachpraktischen Prüfung als Leistungsnachweis müssen den Schülerinnen und Schülern spätestens bei Aufgabenstellung dargelegt werden. In diesem Zusammenhang empfiehlt sich die Entwicklung und Anwendung von Bewertungsbögen mit Nennung der jeweiligen Bewertungskriterien.

Folgende Bewertungskriterien können in Abhängigkeit der Aufgabenstellung berücksichtigt werden:

- Verhältnis der Lösung zur gestellten Aufgabe
- Schlüssigkeit der dramaturgischen Struktur
- Anwendung formaler Prinzipien einer gewählten Bauform
- Wahl und Verwendung theatraler Mittel und Techniken
- Angemessenheit und Differenziertheit der Gestaltung von Rollenfiguren
- Zusammenspiel mit anderen Spielerinnen und Spielern
- Nachvollziehbarkeit der Figurenkonstellationen
- Kenntnis theaterspezifischer Fachterminologie
- Schlüssigkeit der Textfassung
- Eigenständigkeit der szenischen Lösung
- Beachtung der Zeitvorgabe
- im Reflexionsgespräch: Nachvollziehbarkeit der Erläuterungen, Schlüssigkeit der Schilderung des Produktionsprozesses, Nachvollziehbarkeit der getroffenen Entscheidungen und verworfenen Alternativen

Bei der Bewertung des Praxisteils ist der sich ergebende Gesamteindruck ausschlaggebend (vgl. Erlass zur Durchführung der fachpraktischen Prüfung als Leistungsnachweis in der gymnasialen Oberstufe und Ausführungsbestimmungen zur Abiturprüfung im Fach Darstellendes Spiel vom 10. August 2021). In die Gesamtbewertung der fachpraktischen Prüfung fließt sowohl die Qualität der Präsentation im Praxisteil als auch die Qualität des anschließenden Gesprächs ein.

Die Gewichtung der Prüfungsteile für die Bildung der Gesamtnote soll auf der Grundlage der von der Fachkonferenz Darstellendes Spiel unter Berücksichtigung der nach § 133 Abs. 1 Satz 2 Nr. 9 HSchG und nach § 129 Nr. 5 beschlossenen Grundsätze erfolgen.

Die Bewertung eines der beiden Prüfungsteile mit null Punkten schließt eine Gesamtbewertung mit mehr als drei Punkten aus.

Über die Durchführung der fachpraktischen Prüfung als Leistungsnachweis muss für jede Schülerin und jeden Schüler eine wertende schriftliche Dokumentation erstellt werden, die von der Kursleiterin oder dem Kursleiter unterschrieben wird. Die Aussagen der schriftlichen Dokumentation müssen das Prüfungsergebnis nachvollziehbar dokumentieren und Angaben zu Thema und Themenfeld, der unter Berücksichtigung dieses Erlasses vorgenommenen Bewertung sowie zu Datum, Beginn und Ende der Prüfungszeit enthalten.

2.4 Aufgabenbeispiele zur fachpraktischen Prüfung als Leistungsnachweis

Die folgenden Aufgabenbeispiele beziehen sich jeweils auf ein Halbjahr der Qualifikationsphase. Sie sind ausdrücklich exemplarisch im Sinne einer Anregung zu verstehen. In ihrer Verschiedenheit sollen sie die Bandbreite der Möglichkeiten andeuten und die Lehrkraft zu eigenen Aufgabeninnovationen ermutigen.

Die Aufgabenstellung ist maßgeblich abhängig von dem konkreten Unterrichtszusammenhang, den Erfahrungen der Spielerinnen und Spieler sowie der Phase, in der sich ein eventuelles Spielprojekt befindet.

Aufgabenbeispiel 1

Aufgabentyp	Untersuchung von raumbezogenen Teilstrukturen zur Nutzung im Spielprojekt
Spielprojekt	Ortsspezifisches Theater (site specific theatre) zum Thema TRANSIT in der Fußgängerzone der eigenen Stadt
Themenfelder	Theatrale Konzeptionen: - Q1.1 Bau- und Erscheinungsformen des Theaters (raumbezogene Form) - Q1.4 Raumkonzept (theaterspezifische Analyse von Räumen als Spielorte; hier: öffentliche Räume) - Q1.5 Material explorieren und bearbeiten (Formen der Recherche und Dokumentation)
Unterrichtszusammenhang, unterrichtliche Voraussetzungen	- theoretische Erarbeitung von Merkmalen des ortsspezifischen Theaters - Übungen zur Wahrnehmung von Räumen
Aufgabenstellung	1. Untersuchen Sie den Ihnen zugeteilten Ort (zum Beispiel Platz vor dem Rathaus, Eingang einer Einkaufsgalerie, Abschnitt der Fußgängerzone von X bis Y) in Bezug auf: • stadt-räumliche Gegebenheiten • räumlich induzierte Spielanlässe des Ortes in Bezug auf das Thema TRANSIT • inhaltlich induzierte Spielanlässe des Ortes (zum Beispiel Funktion/Geschichte des Ortes) in Bezug auf das Thema TRANSIT 2. Erstellen Sie eine medial unterstützte Präsentation.
Organisatorischer Rahmen	- Präsentation der Rechercheergebnisse der Gruppen zu je 2 bis 3 Spielerinnen und Spieler - Vorbereitungszeit: 2 Wochen - Dauer der Präsentation: maximal 10 Minuten

Theorieanteil	- Reflexionsgespräch - Dokumentation in Form der Präsentation - angemessene Anwendung von Merkmalen ortsspezifischer künstlerischer Interventionen - Verwendung theaterspezifischer Fachsprache beziehungsweise -terminologie
Praxisanteil	- theatrale Präsentation der Untersuchungsergebnisse des Ortes - Erarbeitung eines angemessenen theatralen Ansatzes - Umgang mit dem Ort
Kompetenzbezug (im Schwerpunkt)	Die Lernenden können - theatrale Gestaltungsmittel entsprechend einer ästhetischen und thematischen Konzeption auswählen, und einsetzen und alternative Lösungsmöglichkeiten berücksichtigen (Tg2), - auf der Basis von Rechercheverfahren Material explorieren und projektbezogen bearbeiten (Tg6), - anhand von Fachbegriffen über theatrale Phänomene kommunizieren und sich in schriftlicher und mündlicher Form äußern (Tr1).
Bewertungs- kriterien	- Verhältnis der Lösung zur gestellten Aufgabe - Nachvollziehbarkeit der skizzierten Spielanlässe in Bezug auf Passung von Ort und Thema - Grad der Strukturierung, Aufarbeitung und Visualisierung der präsentierten Ergebnisse - Beachtung der Zeitvorgabe - Kenntnis und Verwendung theaterspezifischer Fachsprache beziehungsweise -terminologie - im Reflexionsgespräch: Nachvollziehbarkeit der Erläuterungen, Schlüssigkeit der Schilderung des Produktionsprozesses, Nachvollziehbarkeit der getroffenen Entscheidungen und verworfenen Alternativen

Aufgabenbeispiel 2

Aufgabentyp	Übertragung einer Situation in eine spezifische Bau- und Spielform
Spielprojekt	Formen gesellschaftlich wirksamen Theaters am Beispiel des Themas „Globalisierung“
Themenfelder	- Q1.1 Bau- und Erscheinungsformen des Theaters (theoretische und praktische Auseinandersetzung mit exemplarischen Merkmalen von ausgewählten, auf das Spielprojekt bezogenen Theater- oder Bauformen beziehungsweise Theaterkonzepten) - Q1.2 Gestaltungsmittel und Kompositionsmethoden (zum Beispiel Kompositionsmethode Kontrastierung) - Q1.5 Material explorieren und bearbeiten (zum Beispiel Möglichkeiten der Dramatisierung von pragmatischen Texten)
Unterrichts-zusammenhang, unterrichtliche Voraussetzungen	- Erarbeitung und punktuelle Erprobung von Formen gesellschaftlich-politisch wirksamen Theaters: Dokumentartheater, Forumtheater, Unsichtbares Theater, Theater der Experten - Erarbeitung notwendiger kompositorischer Prinzipien (zum Beispiel Kontrastierung, Einzelne/Einzelter gegen Gruppe, Status)
Aufgabenstellung	Wählen Sie aus den Ihnen vorliegenden Texten zum Thema „Globalisierung“ einen überschaubaren Sachverhalt aus und setzen Sie diesen vor dem Hintergrund der Ihnen zugelosten Form (Dokumentartheater/Forumtheater/Unsichtbares Theater) gesellschaftlich wirksamen Theaters szenisch um.
Organisatorischer Rahmen	- Gruppen-Ergebnispräsentation der Gestaltungsaufgabe mit bis zu 5 Spielerinnen und Spielern - Vorbereitungszeit: 3 Wochen - Dauer der Ergebnispräsentation: maximal 5 Minuten
Theorieanteil	- Begleittext mit konzeptionellen Überlegungen zur Umsetzung (2 Seiten) - Textfassung des Dialogs
Praxisanteil	- Übertragung eines Sachverhalts in eine szenische Form unter Berücksichtigung einer Theaterform des politischen Theaters und von Kompositionsmethoden - szenische Präsentation

Kompetenzbezug (im Schwerpunkt)	Die Lernenden können - theatrale Gestaltungsmittel entsprechend einer ästhetischen und thematischen Konzeption auswählen und einsetzen und alternative Lösungsmöglichkeiten berücksichtigen (Tg2), - Texte oder andere Vorlagen entlang eines Inszenierungskonzeptes bühnenwirksam bearbeiten und umsetzen sowie entsprechende Entscheidungen begründen (Tg4), - Szenen und szenische Zusammenhänge entlang dramaturgischer Prinzipien strukturieren und umsetzen (Tg5), - auf der Grundlage der Kenntnis theatraler Konzeptionen die gesellschaftliche und historische Dimension von Theater reflektieren und das eigene theatrale Handeln in einen Bezug dazu setzen (Tt2).
Bewertungs- kriterien	- Verhältnis der Lösung zur gestellten Aufgabe - Einhaltung formaler Prinzipien der jeweiligen Bauform - Tauglichkeit des ausgewählten Sachverhalts für gesellschaftlich wirksames Theater (zum Beispiel Deutlichkeit des Konfliktes) - Anwendung des Kompositionsprinzips der Kontrastierung (zum Beispiel Einzelner gegen Gruppe) - Verwendung von Statustechniken - Schlüssigkeit der Textfassung - individuelle darstellerische Leistungen, insbesondere in Bezug auf Präsenz und Darstellung von Status - Beachtung der Zeitvorgabe - im Reflexionsgespräch: Nachvollziehbarkeit der Erläuterungen, Schlüssigkeit der Schilderung des Produktionsprozesses, Nachvollziehbarkeit der getroffenen Entscheidungen und verworfenen Alternativen

Aufgabenbeispiel 3 (Q3)

Aufgabentyp	Entwicklung von Rollenfiguren und Überprüfung von Rollenvorschriften in neuen Situationen
Spielprojekt	Bearbeitung und Realisierung einer dramatischen Textvorlage
Themenfeld	Dramaturgie im Umgang mit Texten: - Q3.5 Schauspieltheorien (projektbezogene szenische Erprobung ausgewählter Schauspieltheorien)
Unterrichts- zusammenhang, unterrichtliche Voraussetzungen	- Auseinandersetzung mit Schauspieltheorien (Mimesis versus Handeln) - Erarbeitung von Figuren auf unterschiedlichen Wegen - Erprobung von Figuren im Zusammenhang des Spieltextes
Aufgabenstellung	1. Wählen Sie aus den bisher erarbeiteten Szenen eine Figur und erarbeiten Sie ein Rollenkonzept, das • einem performativen und • einem repräsentativen Ansatz folgt. 2. Zeigen Sie Ihre Figuren in einem Setting vor Beginn oder nach Ende der Handlung.
Organisatorischer Rahmen	- Gruppen-Ergebnispräsentation der Gestaltungsaufgabe mit bis zu 3 Spielerinnen und Spielern möglich - Vorbereitungszeit: 1 bis 2 Wochen - Dauer der Ergebnispräsentation: maximal 2 Minuten, bei mehreren Prüfungsteilnehmern maximal 5 Minuten
Theorieanteil	- schriftliche Erläuterung des Rollenkonzepts - Verlaufsbeschreibung der Szene (maximal eine Seite)
Praxisanteil	- Figurenarbeit unter Berücksichtigung von Merkmalen eines gewählten Rollenkonzepts - Erarbeiten einer Handlung - szenische Präsentation
Kompetenzbezug (im Schwerpunkt)	Die Lernenden können - mit Hilfe von Spieltechniken Rollenfiguren verkörpern (Te4), - theatrale Gestaltungsmittel für die Inszenierung unterschiedlicher Textarten oder anderer Vorlagen auswählen und einsetzen (Tg3), - anhand von Fachbegriffen über theatrale Phänomene kommunizieren und sich in schriftlicher und mündlicher Form äußern (Tr1).

Bewertungs- kriterien	- Verhältnis der Lösung zur gestellten Aufgabe - Passung des jeweiligen Rollenkonzepts (performativ/repräsentativ) mit Spielergebnis - Bezug der erarbeiteten Ergänzungsszene zur Textvorlage - individuelle darstellerische Leistungen, insbesondere in Bezug auf Präsenz - Beachtung der Zeitvorgabe - im Reflexionsgespräch: Nachvollziehbarkeit der Erläuterungen, Schlüssigkeit der Schilderung des Produktionsprozesses, Nachvollziehbarkeit der getroffenen Entscheidungen und verworfenen Alternativen
----------------------------------	---

3 Fachpraktische Anteile in der mündlichen Abiturprüfung

Das Fach Darstellendes Spiel kann ausschließlich 4. oder 5. Prüfungsfach sein (§ 24 Abs. 4 OAVO) (vgl. Erlass zur Durchführung der fachpraktischen Prüfung als Leistungsnachweis in der gymnasialen Oberstufe und Ausführungsbestimmungen zur Abiturprüfung im Fach Darstellendes Spiel vom 10. August 2021). Die OAVO sieht als viertes Prüfungsfach eine **mündliche Prüfung** vor, wobei jeweils eine fachpraktische und eine mündliche Prüfung durchgeführt werden. Als fünftes Prüfungsfach kann eine mündliche Prüfung (§ 37 Abs. 2 OAVO) oder eine **Präsentation** gewählt werden (§ 37 Abs. 4).

Die Anforderungen in den Abiturprüfungen im Fach Darstellendes Spiel und die Bewertungen der Prüfungsleistungen ergeben sich aus dem HSchG, der OAVO und dem Inhalt des KCGO. Ferner sind die EPA als Rahmensetzungen der Abiturprüfung zu berücksichtigen (§ 25 Abs. 1 OAVO).

3.1 Die fachpraktische Prüfung in der mündlichen Abiturprüfung

3.1.1 Hinweise zur Aufgabenstellung und Durchführung

Die fachpraktische Prüfung im Rahmen des 4. oder 5. Prüfungsfaches kann eine Einzel- oder, bei Zustimmung der Prüfungsteilnehmerinnen und Teilnehmer, eine Gruppenprüfung sein. Dabei muss das Prüfungsverfahren eine Bewertung der einzelnen Prüfungsteilnehmerinnen und Prüfungsteilnehmer gewährleisten (§ 35 Abs. 4 OAVO). Die Rahmensetzungen der EPA zu Aufgabenstellung, Durchführung und Bewertung der fachpraktischen Prüfung im Rahmen der mündlichen Abiturprüfung als 4. oder 5. Prüfungsfach sind zu berücksichtigen (EPA, S. 11 fortfolgende) (vgl. Erlass zur Durchführung der fachpraktischen Prüfung als Leistungsnachweis in der gymnasialen Oberstufe und Ausführungsbestimmungen zur Abiturprüfung im Fach Darstellendes Spiel vom 10. August 2021).

Die mündliche Prüfung setzt sich aus einer **fachpraktischen Prüfung mit einer Gestaltungsaufgabe (1. Prüfungsteil)** und einer **mündlichen Prüfung im engeren Sinne (Reflexionsaufgabe, 2. Prüfungsteil)** zusammen:

1. Die **fachpraktische Prüfung mit einer Gestaltungsaufgabe** besteht aus einem spielpraktischen Teil und aus einem sich an die Ergebnispräsentation anschließenden Auswertungsgespräch, in dem die szenische Darstellung und der Arbeitsprozess reflektiert werden. Hier werden vorwiegend Kompetenzen in den Bereichen „Theaterkenntnisse erschließen“, „Theater gestalten“ und „Theater reflektieren“ gefordert.

2. Die **Reflexionsaufgabe** stellt einen Zusammenhang zwischen dem eigenen theatralem Handeln und dem kulturellen Leben in Vergangenheit und Gegenwart her. Es werden vorwiegend Kompetenzen in den Bereichen „Theater reflektieren“ und „An Theater teilhaben“ gefordert. Die Prüfung bezieht sich auf Unterrichtsgegenstände aus mindestens zwei Halbjahren der Qualifikationsphase.

Aufgabenstellung

Die Prüfung in der Kombination aus fachpraktischer und mündlicher Prüfung erstreckt sich auf alle drei Anforderungsbereiche und hat einen Schwerpunkt im Anforderungsbereich II. Die Aufgabenstellung erfolgt unabhängig von den bisher gezeigten Leistungen des Prüflings und ermöglicht eine Beurteilung, die das gesamte Notenspektrum umfasst (§ 25 Abs. 5 bis 7 OAVO).

Die Prüfbarkeit von Leistungen aus allen Anforderungsbereichen setzt eine Unterrichtspraxis voraus, die den Schülerinnen und Schülern in Theaterprojekten Gelegenheit gibt, ihre Wahrnehmungs-, Handlungs- und Reflexionsfähigkeit zu entwickeln und künstlerische Entscheidungen auch auf historische und theoretische Kenntnisse zu beziehen (EPA, S. 17 folgende).

In der **fachpraktischen Prüfung mit einer Gestaltungsaufgabe** soll eine eigenständige Entwicklung, Erschließung oder Erweiterung einer szenischen Darstellung im Rahmen einer problembezogenen Vorgabe erfolgen. Dabei stehen in der Regel der Umgang mit darstellerbezogenen Zeichen sowie der Umgang mit Raum und Requisit im Vordergrund der Aufgabenstellung, wobei eine Szene selbstständig entwickelt und dramatische Figuren angemessen und differenziert mimisch-gestisch, sprachlich, proxemisch, choreographisch und im Spiel mit Raum und Requisit gestaltet werden.

Darüber hinaus sind je nach unterrichtlichem Vorlauf auch stärker dramaturgisch und konzeptionell ausgerichtete Gestaltungsaufgaben denkbar, die zum Beispiel die Entwicklung von textlichen, medialen oder dramaturgischen Lösungen zum Inhalt haben.

Dabei werden die Zeichensysteme des Theaters im Rahmen eines bestimmten Gestaltungskonzepts bewusst eingesetzt, in ihrer Wirkungsästhetik reflektiert und Bezüge zu bestimmten theatralen Formen, zur Theatertheorie sowie zur Theater- und Kulturgeschichte hergestellt.

Die Gestaltungsaufgabe bezieht sich auf spielpraktische Leistungen oder entsprechende Erfahrungen der Prüflinge und berücksichtigt grundsätzlich die Vorgaben zur mündlichen Prüfung.

Zum Beispiel sind folgende Aufgabentypen möglich:

- Dramatisierung und/oder szenische Darstellung einer epischen, lyrischen, dramatischen oder pragmatischen Textvorlage unter Beachtung ausgewählter Zeichensysteme

- Entwicklung und Präsentation der szenischen Umsetzung eines inhaltlich vorgegebenen Spielansatzes (Thema, Situation, Personenkonstellation, Biografie einer Rollenfigur und ähnlichem)
- Entwicklung und Präsentation der szenischen Umsetzung eines formal vorgegebenen Spielansatzes (Umgang mit Requisit, Raum, Kostüm und ähnlichem)
- Übertragung einer szenischen Situation in vorgegebene formale Strukturen (Spielform, Genre)
- Entwicklung von Rollenfiguren und Darstellung dieser Figuren in neuen Situationen und Handlungen
- Erarbeitung dramaturgischer oder medialer Teilstrukturen
- Entwicklung einer choreographischen Szene auf der Basis einer musikalischen Komposition
- Umgestaltung eines Werkes der Bildenden Kunst in eine Szene
- Realisierung eines theatertheoretischen Ansatzes in der Inszenierung eines kurzen dramatischen Textes

Die Aufgabenstellung soll einerseits klar umrissen sein und konkrete Orientierungshilfen bieten. Andererseits soll sie maximale Offenheit für kreative Lösungen gewähren, so dass unterschiedliche inhaltliche und gestalterische Lösungen möglich werden. Im fachpraktischen Prüfungsteil sind die Elemente der Spielpraxis den Anforderungsbereichen I und II zugeordnet (vgl. EPA, S. 13), während das Auswertungsgespräch dem AF III zuzuordnen ist. Um das Erbringen von Leistungen in allen Anforderungsbereichen zu ermöglichen, kommt daher der Reflexion der szenischen Darstellung und des Arbeitsprozesses im an den praktischen Teil der Prüfung anschließenden Auswertungsgespräch eine besondere Bedeutung zu.

Die Aufgabenstellung in der **Reflexionsaufgabe** soll sowohl eine zusammenhängende Darstellung in Form eines Prüfungsvortrags als auch ein anschließendes Prüfungsgespräch ermöglichen (§ 25 Abs. 7 OAVO). Auch hier werden alle drei Anforderungsbereiche berücksichtigt. Die Aufgabenstellung ist dem Prüfling im Vorfeld nicht bekannt, steht aber in einem mittelbaren Zusammenhang mit dem ersten Prüfungsteil, zum Beispiel durch die systematisierende Einbettung anhand von Aspekten der Theaterkultur, -theorie und -geschichte (vgl. EPA S. 18).

Durchführung

Die beiden Prüfungsteile können je nach Aufgabenstellung unmittelbar aufeinanderfolgen oder mit zeitlichem Abstand durchgeführt werden. In jedem Fall findet der fachpraktische Teil einschließlich des Auswertungsgesprächs vor der Reflexionsaufgabe statt (vgl. Erlass zur Durchführung der fachpraktischen Prüfung als Leistungsnachweis in der gymnasialen Oberstufe und Ausführungsbestimmungen zur Abiturprüfung im Fach Darstellendes Spiel vom 10. August 2021).

Folgen beide Prüfungsteile unmittelbar aufeinander, können die Gestaltungsaufgabe für die fachpraktische Prüfung und die Aufgabe für die Reflexionsaufgabe getrennt gestellt werden, so dass es zwei getrennte Vorbereitungszeiten gibt (Ablauf A). Bei unmittelbar aufeinander folgenden Prüfungsteilen ist es auch möglich, die beiden Aufgaben gleichzeitig zu stellen und eine gemeinsame Vorbereitungszeit zu gewähren (Ablauf B).

Bei der Festlegung der Vorbereitungszeit für die fachpraktische Prüfung ist die Besonderheit der Aufgabenstellung angemessen zu berücksichtigen (EPA, S. 18). Die Vorbereitungszeit der mündlichen Prüfung beträgt mindestens 20 Minuten und in der Regel nicht mehr als 30 Minuten (§ 35 Abs. 2 OAVO). Die Prüferin oder der Prüfer sorgt dafür, dass die notwendigen Hilfsmittel für die mündliche Prüfung zur Verfügung stehen (§ 34 Abs. 6 OAVO) (vgl. Erlass zur Durchführung der fachpraktischen Prüfung als Leistungsnachweis in der gymnasialen Oberstufe und Ausführungsbestimmungen zur Abiturprüfung im Fach Darstellendes Spiel vom 10. August 2021).

Da bei einer theatralen Handlung in der Regel mehrere Figuren interagieren, sind Prüfungen in Gruppen von bis zu maximal drei Personen möglich. Um eine Bewertung der einzelnen Prüfungsteilnehmerinnen und Prüfungsteilnehmer zu gewährleisten (§ 35 Abs. 4 OAVO), können zum Beispiel die Auswertungsgespräche nach der Ergebnispräsentation der Gestaltungsaufgabe getrennt durchgeführt werden. Schülerinnen und Schüler, die nicht geprüft werden, können bei der Gestaltung der spielpraktischen Aufgabe als zusätzliche Darstellerinnen und Darsteller mitwirken.

Vor der Reflexionsaufgabe folgt auf die Ergebnispräsentation der Gestaltungsaufgabe unmittelbar ein kurzes Auswertungsgespräch über die Aufgabenlösung und die verwendeten Lösungsstrategien.

Die Prüfungszeit ist abhängig von Art und Struktur der jeweiligen Aufgabenstellung und zudem von der Größe der Prüfungsgruppe. In der Regel dauern beide Prüfungsteile bei einer **Einzelpfprüfung** jeweils insgesamt 20 Minuten.



Die Prüfungsabfolge in der mündlichen Abiturprüfung

Die Dauer des spielpraktischen Teils der fachpraktischen Prüfung mit einer Gestaltungsaufgabe sollte zweidrittel und die Dauer des sich anschließenden Auswertungsgesprächs ein Drittel der Prüfungszeit betragen. Bei einer Gruppenprüfung ist die Anzahl der Schülerinnen und Schüler einer Prüfungsgruppe auch bei der Dauer Auswertungsgesprächs angemessen zu berücksichtigen.

Auch in der Reflexionsaufgabe sollte der Vortrag des Prüflings zweidrittel und das Prüfungsgespräch ein Drittel der Prüfungszeit betragen (vgl. Erlass zur Durchführung der fachpraktischen Prüfung als Leistungsnachweis in der gymnasialen Oberstufe und Ausführungsbestimmungen zur Abiturprüfung im Fach Darstellendes Spiel vom 10. August 2021).

3.1.2 Hinweise zur Bewertung

In die Bewertung der Gestaltungsaufgabe fließen sowohl die im spielpraktischen Teil als auch die im anschließenden Gespräch erbrachten Leistungen ein. Dabei wird die spezifische Qualität des künstlerischen Fachs Darstellendes Spiel ebenso berücksichtigt wie der Bezug auf die im Unterricht erworbenen Kompetenzen und die Reflexions- und Analysefähigkeit der Schülerinnen und Schüler.

Die **Bewertungskriterien** der im **fachpraktischen Teil** erbrachten Leistungen im ersten Prüfungsteil sind abhängig von der Ausrichtung der Gestaltungsaufgabe (vgl. Erlass zur Durchführung der fachpraktischen Prüfung als Leistungsnachweis in der gymnasialen Oberstufe und Ausführungsbestimmungen zur Abiturprüfung im Fach Darstellendes Spiel vom 10. August 2021). Im Falle eines darstellerbezogenen Schwerpunktes ergeben sich unter anderem die folgenden Kriterien (EPA, S. 18 folgende):

- Verhältnis der Lösung zur gestellten Aufgabe
- Erkennbarkeit eines Gesamtkonzepts
- Wahl und Verwendung theatraler Mittel und Techniken
- Individuelle darstellerische Leistungen in Bezug auf Rollengestaltung
- Zusammenspiel mit anderen Spielerinnen und Spielern in Bezug auf Figurenkonstellationen
- Gestaltung theatraler und dramaturgischer Strukturen
- Eigenständigkeit der szenischen Lösung

Zu den **Bewertungskriterien** des sich anschließenden **Auswertungsgesprächs** gehören unter anderem (EPA, S. 19):

- Verwendung theaterspezifischer Fachterminologie
- Begründung der spezifischen Aufgabenlösung
- Erörterung alternativer Lösungsmöglichkeiten und Begründung für deren Verwerfung
- Erläuterung der angewendeten Lösungsstrategien
- Erläuterung des Erarbeitungsprozesses hinsichtlich des Umgangs mit aufgetretenen Schwierigkeiten
- Reflexion der intendierten und tatsächlichen Wirkung
- kritische Einschätzung von Anspruch und tatsächlichem Ergebnis
- Umgang mit Nachfragen der Prüfungskommission

Die **Prüfungsanforderungen und die Kriterien** für die Bewertung der Reflexionsaufgabe ergeben sich aus § 25 Abs. 6 und 7 bzw. § 36 OAVO.

Der erste und zweite Prüfungsteil werden gleich gewichtet, wobei lediglich bei der Ermittlung des Gesamtergebnisses gerundet wird.

Dabei schließt die Bewertung eines der beiden Prüfungsteile (fachpraktische Prüfung oder Reflexionsaufgabe) mit null Punkten eine Gesamtbewertung mit mehr als drei Punkten und die Bewertung eines Prüfungsteils mit ein, zwei oder drei Punkten eine Gesamtbewertung mit mehr als fünf Punkten, jeweils in einfacher Wertung, aus (§ 25 Abs. 8 OAVO) (vgl. Sperrklauseltabelle im Erlass zur Durchführung der fachpraktischen Prüfung als Leistungsnachweis in der gymnasialen Oberstufe und Ausführungsbestimmungen zur Abiturprüfung im Fach Darstellendes Spiel vom 10. August 2021).

3.1.3 Aufgabenbeispiele zur mündlichen Prüfung

Aufgabenbeispiel 1

Aufgabentyp	Übertragung einer Situation in eine spezifische Bau- und Spielform
Themenfelder	Theatrale Konzeptionen: - Q1.1 Bau- und Erscheinungsformen des Theaters (theoretische und praktische Auseinandersetzung mit exemplarischen Merkmalen von ausgewählten, auf das Spielprojekt bezogenen Theater- oder Bauformen beziehungsweise Theaterkonzepten) - Q1.3 Von der Inszenierungs-idee zum ästhetischen Konzept Szenenarbeit und Inszenierung: - Q2.2 Dramaturgie der Szene und Szenenarbeit Dramaturgie im Umgang mit Texten: - Q3.1 Dramaturgie des Textes (dramaturgische Analyse/Textbearbeitung)
Unterrichtliche Voraussetzungen	- Erarbeitung und Erprobung von Formen gesellschaftlich-politisch wirksamen Theaters, unter anderem Dokumentartheater - Erarbeitung notwendiger kompositorischer Prinzipien - Umsetzung im Rahmen eines Aufführungsprojektes zum Thema „Globalisierung“
Aufgabenstellung	1. Gestalten Sie den beschriebenen Sachverhalt zur Situation in dem Ihnen vorliegenden Artikel „600 Angestellte, sechs Bewohner, ein Hochhaus“ (siehe Material im Anschluss) aus der „Süddeutschen Zeitung“ in eine Szene der Dramenform „Dokumentartheater“ um. 2. Inszenieren und spielen Sie diese Szene mit maximal 5 Spielerinnen und Spielern. 3. Entwerfen und gestalten Sie ein das Anliegen Ihrer Szene unterstützendes Bühnenbild. Als Materialien stehen Ihnen zur Verfügung: Pappkartons unterschiedlicher Größe, Stühle, ein selbst wählbares Element.
Organisatorischer Rahmen	- Gruppen-Ergebnispräsentation für 2 Prüflinge, 1 bis zu 3 zusätzliche Spielerinnen und Spieler - angemessene Vorbereitungszeit - Dauer der Ergebnispräsentation: maximal 10 Minuten
Ansatzpunkte Auswertungsgespräch	- Begründung der Lösung - Beschreibung von Alternativen sowie der Eignung oder Nichteignung des vorgegebenen Sachverhalts für ein Dokumentarstück

	- Begründung für die Auswahl des selbst gewählten Bühnenbildelements
Kompetenzbezug (im Schwerpunkt)	Die Lernenden können - Texte oder andere Vorlagen entlang eines Inszenierungskonzeptes bühnenwirksam bearbeiten und umsetzen sowie entsprechende Entscheidungen begründen (Tg4), - zeitliche, räumliche und personelle Ressourcen für theatrale Projekte einschätzen, Spielvorhaben planen, vorbereiten und eine Aufführung vor Publikum präsentieren (Tg7), - anhand von Fachbegriffen über theatrale Phänomene kommunizieren und sich in [...] mündlicher Form äußern (Tr1), - auf der Grundlage der Kenntnis theatraler Konzeptionen die gesellschaftliche und historische Dimension von Theater reflektieren und das eigene theatrale Handeln in einen Bezug dazu setzen (Tt2).

Bewertungskriterien	- Verhältnis der Lösung zur gestellten Aufgabe - Einhaltung formaler Prinzipien des Dokumentartheaters - Anwendung angemessener Kompositionsprinzipien - Verwendung von Statustechniken - Schlüssigkeit der Textfassung - individuelle darstellerische Leistungen - insbesondere in Bezug auf Präsenz und Darstellung von Status - Angemessenheit und Schlüssigkeit des Bühnenbildes - Beachtung der Zeitvorgabe
----------------------------	---

Reflexionsaufgabe zu Aufgabenbeispiel 1

Themenfelder	Theatrale Konzeptionen: - Q1.1 Bau- und Erscheinungsformen des Theaters Rezeption und Analyse: - Q4.5 Theatrale Schnittstellen
Material	Christopher Schmidt: „Auf Probe: Kunst lügt immer, auch wenn sie die Wahrheit sagt“. In: Süddeutsche Zeitung vom 03.02.2010 (siehe Material im Anschluss).
Aufgabenstellung	1. Geben Sie die Kernaussagen des Textes wieder. 2. Erläutern Sie vor dem Hintergrund des Textes sowie Ihrer Kenntnisse von Theaterformen gesellschaftlich wirksamen Theaters das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit. Beziehen Sie dabei Erfahrungen der Bearbeitung der Gestaltungsaufgabe mit ein. 3. Beurteilen Sie, ob Reality-Formate im Fernsehen den Anspruch erheben können, Wirklichkeit wiederzugeben.

Material zu Aufgabenbeispiel 1

a) Gestaltungsaufgabe

600 Angestellte, sechs Bewohner, ein Hochhaus

Der indische Milliardär Mukesh Ambani baut sich in Mumbai einen Palast – allein für die Luxusautos sind sieben Etagen vorgesehen

von Manuela Kessler

Mumbai – An Geld mangelt es Mukesh Ambani wirklich nicht: Der 50-jährige Unternehmer ist soeben zu Indiens erstem Rupien-Trilliardär aufgestiegen. Sein Vermögen umfasst umgerechnet 20,5 Milliarden Euro. Ambani ist Chef von Reliance Industries, jenes gigantischen Konzerns, der mehr als drei Prozent des indischen Bruttosozialprodukts erwirtschaftet. Sein drei Jahre jüngerer Bruder Anil, der Reliance Communications führt, steht ihm in Wohlstand nur wenig nach. Das Wirtschaftsmagazin Forbes sieht Mukesh Ambani heute an 14. Stelle in der Rangliste der reichsten Menschen der Welt. Mit einem riesigen Wolkenkratzer will Ambani nun den Himmel stürmen.

Ambanis neues Eigenheim stellt alles in den Schatten. Großzügige Sonnenterrassen und begrünte Außenwände sind geplant. 750 Millionen Euro will er sich das Bauwerk kosten lassen. Der Glaspalast an der Altamount Road in Mumbai wird mehr Wohnraum umfassen als das Schloss von Versailles. Die indischen Medien verurteilen das Bauwerk einhellig als Monument der Eitelkeit, eine obszöne Zurschaustellung des Reichtums in einem armen Land. Die Hälfte der gut 20 Millionen Einwohner, die der Großraum Mumbai zählt, lebt in Slums. Die atemberaubende Wirtschaftsentwicklung der letzten Jahre hat den Graben zwischen den Habenichtsen und dem Geldadel noch vergrößert.

Einem Wirtschaftsfürsten gleich wird Ambani in seinem Wohnturm über Mumbai thronen, mit freier Sicht auf die Stadt und das Arabische Meer. Die „Residenz Antilia“, die in eineinhalb Jahren hochgezogen werden soll, wird sich 173 Meter über die Stadt erheben. 27 Etagen verteilen sich auf eine Höhe, die leicht doppelt so viele Geschosse beherbergen könnte.

Mukesh Ambani liebt es, in großen Dimensionen zu denken und zu agieren. Übrigens sollen die unteren sieben Etagen ihm und seiner Familie – Mutter, Frau und drei Kinder – ausschließlich als Garage dienen. Nicht weniger als 170 Abstellplätze für Luxuslimousinen sind geplant. Ein Kino erstreckt sich über den achten Stock, Swimmingpool und Fitnessräume nehmen die nächsten zwei Etagen ein. Suiten und Appartements für Gäste wechseln sich in der Mitte des Gebäudes mit Stockwerken ab, die offen und grün als tropische Gärten angelegt sind. Eine handvoll Etagen, die nur Servicezwecken dienen, folgen. Eine Armee von 600 Angestellten soll für das Wohl der Familie sorgen, die in den oberen Etagen residiert. Und drei Helikopter-Landeplätze auf dem Dach werden es ihr ermöglichen, die Niederungen des indischen Alltags zu überfliegen.

© Süddeutsche Zeitung, 13.06.2007, S. 10.

b) Reflexionsaufgabe (Nota bene: Kürzung im Ermessen der prüfenden Lehrkraft)

Auf Probe: Kunst lügt immer, auch wenn sie die Wahrheit sagt

von Christopher Schmidt

Immer, wenn das Theater sich bedroht fühlt, etwa durch Sparpläne der Politik, verteidigt es seltsamerweise nicht seine künstlerischen Verdienste, sondern seine gesellschaftliche Relevanz. Intendanten argumentieren nicht ästhetisch, sondern sozial, wenn sie darauf hinweisen, dass ihr Haus ja nicht nur ein Ort der Kunst sei, sondern vor allem auch ein Versammlungsort, an dem die Bürger einer Stadt ihre Belange verhandeln.

In Zeiten, in denen immer größere Teile des Stadtraumes privatisiert werden, so lautet das Mantra, gehörten die Theater zu den letzten öffentlichen Stätten, die dem Gemeinwesen zu seiner Selbstverständigung zur Verfügung stehen. Gerne wird in diesem Zusammenhang daran erinnert, dass die friedliche Revolution von '89 sich am Deutschen Theater Berlin vorbereitet hat, wo die ersten Versammlungen stattfanden.

Gerade ist für die Theater mal wieder Gefahr in Verzug. Fehlende Steuereinnahmen einerseits und die Schuldenbremse andererseits gehen zu Lasten der Kulturetats, die zu den freiwilligen Leistungen gehören. Bürgernähe wird darum geradezu überlebenswichtig. Bloß kein Musentempel sein! Lieber lässt man die Tempelschänder selbst die Messe lesen. Es gilt, möglichst nah dran zu sein an den Menschen, und wie ginge das besser, als dadurch, dass man diese auf die Bühne holt. Wenn der Regisseur Volker Lösch in seine Aufführungen sogenannte Bürgerchöre einbezieht, seien es Hartz-IV-Empfänger oder Straftentlassene, oder wenn, wie nun in Fürth, ehemalige Quelle-Mitarbeiter ihre Geschichte auf die Bühne hieven, sind das Beispiele für Tugenden wie Partizipation und Umverteilung.

„Theater des Tages“ nennt der Autor und Dramaturg Thomas Oberender solche Spielformen des Dokumentarischen. Sie holen, so Oberender, Realitäten ans Licht, die das traditionelle „Theater der Nacht“ zum Verschwinden bringt. Allerdings schreibt Oberender in seinem Buch „Leben auf Probe“, dass „auch das Theater des Tages lügt, um die Wahrheit zu sagen“. Und das liegt nicht allein daran, dass die stoffliche Realität einer Biographie auf dem Theater geformt und verändert wird, dass sie eingeht in eine Dramaturgie, und es hat nicht nur damit zu tun, dass Unmittelbarkeit zur bloßen Suggestion wird, wenn Vorgänge im Rahmen einer Inszenierung wiederholbar gemacht werden. Vielmehr vollzieht sich ein kategorialer Statuswechsel, der alles betrifft, was in einem künstlerischen Kontext gesagt oder getan wird.

Auch der Laienspieler ist ein Insasse des goldenen Käfigs, an dessen Stäben zu rütteln sich die Kunst seit jeher zur Aufgabe gemacht hat. Dabei ist es gerade die Freiheit der Kunst, die als Einschränkung erlebt wird, da sie den Künstler zugleich zur Wirkungslosigkeit verdammt. So wurde Christoph Schlingensiefel zwar am Kasseler Bahnhof verhaftet, als er einst auf der Documenta ein Schild mit der Aufschrift „Tötet Helmut Kohl!“ um den Hals trug, doch wieder freigelassen, als er sich darauf berief, dass es sich um eine Kunstaktion gehandelt habe. Sabine Christiansen scheiterte dagegen aus denselben Gründen mit ihrer Klage gegen Volker Löschs Dresdner Inszenierung der „Weber“, in der zum Mord an der Moderatorin aufgerufen wurde.

In beiden Fällen aber gab es einen Moment der Irritation, den ein Regisseur wie Volker Lösch bewusst herbeiführt, wenn er etwa eine Frau aus dem Publikum holen und auf der Bühne demütigen und misshandeln lässt. Inszeniert oder echt? Dass die Grenzen des Spiels nicht klar definiert sind, macht gerade dessen Reiz aus, und zwar dessen genuin ästhetischen Reiz. Auf der Theaterbühne genauso wie im Fernsehen: Gespannt wartet man auf das so vorhersehbar Unvorhersehbare, den Heulkampf des Familienvaters beim RTL-„Frauentausch“, den peinsamen Urinfleck auf der Hose des nervösen Kandidaten von DSDS. Selbst da, wo eine Darstellung kein Spiegel sein will, sondern ein Fenster in eine andere Realität, bleibt sie ein gerahmter Ausschnitt. Sie kann ja nur deshalb aus dem Rahmen fallen, weil es diesen Rahmen gibt.

© Süddeutsche Zeitung vom 3.2.2010, S. 11.

Aufgabenbeispiel 2

Aufgabentyp	Übertragung einer Situation in eine spezifische Bau- und Spielform
Themenfelder	Theatrale Konzeptionen: - Q1.1 Bau- und Erscheinungsformen des Theaters (theoretische und praktische Auseinandersetzung mit exemplarischen Merkmalen von ausgewählten, auf das Spielprojekt bezogenen Theater- oder Bauformen beziehungsweise Theaterkonzepten) - Q1.3 Von der Inszenierungs-idee zum ästhetischen Konzept Szenenarbeit und Inszenierung: - Q2.2 Dramaturgie der Szene und Szenenarbeit Dramaturgie im Umgang mit Texten: - Q3.1 Dramaturgie des Textes (Textbearbeitung)
Unterrichtliche Voraussetzungen	- Erarbeitung und Erprobung von Mitteln des epischen Theaters nach Bertolt Brecht - Erarbeitung von Konzepten der Verfremdung, Entindividualisierung und Desillusionierung im Gegenwartstheater - Erarbeitung von Techniken der Dialogisierung - Besuch einer Inszenierung eines Theaterstücks von Bertolt Brecht - Aufführungsprojekt zu „Der gute Mensch von Sezuan“ - Kenntnisse von Tendenzen der Gegenwartsdramatik (hier: René Pollesch)
Aufgabenstellung	Entwickeln Sie auf der Grundlage von Bertolt Brechts Gedicht „An die Nachgeborenen“ eine szenisch-dialogische Darstellung mit maximal 3 Spielerinnen/Spielern. Orientieren Sie sich bei Ihrer Inszenierung an Brechts Theorie des epischen Theaters in Bezug auf die Aussage, die verwendeten theatralen Mittel, die Gestaltung der Figur beziehungsweise Figuren, die Spielweise der Darstellerin und des Darstellers. Texterweiterungen oder -kürzungen sind möglich.
Organisatorischer Rahmen	- Gruppen-Ergebnispräsentation für 3 Prüflinge - Aufgabenstellung mit angemessener Vorbereitungszeit - Dauer der Ergebnispräsentation: maximal 10 Minuten
Ansatzpunkte Auswertungsgespräch	- Begründung der Lösung - Beschreibung von Alternativen sowie der Eignung oder Nichteignung des vorgegebenen Gedichts für eine am epischen Theater orientierte Szene

	- Begründung für Texterweiterung beziehungsweise - kürzung - Erläuterung des Umgangs mit dem Text (Verfahren der Dialogisierung)
Kompetenzbezug (im Schwerpunkt)	Die Lernenden können - theatrale Gestaltungsmittel für die Inszenierung unterschiedlicher Textarten oder anderer Vorlagen auswählen und einsetzen (Tg3), - Texte oder andere Vorlagen entlang eines Inszenierungskonzeptes Bühnenwirksam bearbeiten und umsetzen sowie entsprechende Entscheidungen begründen (Tg4), - zeitliche, räumliche und personelle Ressourcen für theatrale Projekte einschätzen, Spielvorhaben planen, vorbereiten und eine Aufführung vor Publikum präsentieren (Tg7), - anhand von Fachbegriffen über theatrale Phänomene kommunizieren und sich in [...] mündlicher Form äußern (Tr1), - auf der Grundlage der Kenntnis von Positionen und Werken zeitgenössischer Theaterkunst am kulturellen Diskurs der Gegenwart teilnehmen (Tt3).
Bewertungs- kriterien	- Verhältnis der Lösung zur gestellten Aufgabe - Einhaltung formaler Prinzipien des epischen Theaters - Anwendung angemessener Kompositionsprinzipien - Schlüssigkeit der Textfassung, insbesondere im Hinblick auf die Dialogisierung - individuelle darstellerische Leistung - Beachtung der Zeitvorgabe

Reflexionsaufgabe zu Aufgabenbeispiel 2

Themenfelder	Theatrale Konzeptionen: - Q1.1 Bau- und Erscheinungsformen des Theaters Dramaturgie im Umgang mit Texten: - Q3.3 Theater der Gegenwart
Material	Frank M. Raddatz: „Die Probleme der Anderen – René Pollesch im Gespräch über Brecht, das Normale als Konstruktion und die Theoriefähigkeit des Alltags“ (Auszug, siehe Material im Anschluss). In: Theater der Zeit 02/2007, Seite 22-26.
Aufgabenstellung	1. Nennen Sie kurz wesentliche Kernpunkte von Brechts Theorie des epischen Theaters. 2. Untersuchen Sie vor dem Hintergrund des Interviews mit René Pollesch, welche Probleme der Wirksamkeit das Konzept des epischen Theaters in der Gegenwart hat.

	3. Überprüfen Sie, welche Fragen ein Gegenwartsdramatiker wie René Pollesch an den Text Ihrer Gestaltungsaufgabe „An die Nachgeborenen“ gestellt und welche szenischen Ansätze er vermutlich gewählt hätte.
--	--

Material zu Aufgabenbeispiel 2

a) Gestaltungsaufgabe

Aus Gründen des Urheberrechts kann das Gedicht „An die Nachgeborenen“ von Bertolt Brecht hier nicht abgedruckt werden.

b) Reflexionsaufgabe

Die Probleme der Anderen – René Pollesch im Gespräch über Brecht, das Normale als Konstruktion und die Theoriefähigkeit des Alltags (Auszug)

Frank M. Raddatz

[...]

René Pollesch: Wir haben die Erfahrung gemacht, [...] dass wir hier Theater machen können über das, was in unserer nächsten Nähe passiert, und eben auch in der unserer Zuschauer. Normalerweise wird etwas produziert für ein bestimmtes Bewusstsein, und man verkommt schnell zu irgendeinem Dienstleister, der einen bestimmten gesellschaftlichen Auftrag, der ans Theater gestellt wird, zu vollziehen hat. Aber wir haben tatsächlich Leute gefunden, die in dem Bewusstsein das Theater besuchen, dass da tatsächlich von ihren Problemen geredet wird und werden kann und nicht von irgendwelchen Pseudoproblemen, die scheinbar relevant sind, und nur noch als eine Geste das Theater als Ort der Kritik legitimieren. [...] Es ist meine Hoffnung, dass man noch weiter weg kommt von diesem literaturgeprägten Theaterbegriff. Und im Augenblick sehe ich Brecht vor allem noch als Produzent von Theaterliteratur. Aber vielleicht verschwindet seine Theaterliteratur bald von der Bühne, und vielleicht rückt stattdessen seine Theatertheorie mehr ins Blickfeld. [...] [A]ber natürlich darf man den Glauben nicht verlieren, dass so etwas wie die Moderne tatsächlich auch im Theater Einzug halten kann. Doch die grundsätzlichen Auseinandersetzungen werden systematisch übersehen oder neutralisiert. Alles wird sofort beschädigt, was an Versuchen gestartet wurde, wegzukommen von diesem scheinbar Normalen, das alle Welt konventionelles Theater nennt, und wobei es sich vor allem um eine Stütze der Gesellschaft handelt. Gewollt wird das Theater als moralische Anstalt oder als konservierende Rückbesinnung oder als Medium der humanen Werte in der Gesellschaft. [...] Das ist die Ideologie des Mittelstands, und dieser Mittelstand hat auch im Theater das Sagen. Das sind alles Leute, die am Theater Jobs haben. Das sind keine Arbeitslosen. Und diese Mittelständler versuchen die Probleme in der Gesellschaft auf die Bühne zu bringen, um Arbeitslosigkeit zum Beispiel als Problem zu markieren. Man hält sich für so neutral, dass man alles allen bieten kann. Man kann einen Arbeitslosen spielen, man kann einen Kranken spielen und so weiter. Vor allem aber spielt man sich nicht selber, weil man glaubt, man selber wäre langweilig. [...] Lieber wollen wir uns mit den Armen beschäftigen oder mit den Reichen. Da sind die Probleme. Wir selber sind kein Problem. Wir haben vielleicht ein paar Probleme. Wir stellen aber kein Problem dar. [...]

© Theater der Zeit 02/2007, S. 22-26.

René Pollesch war zu dem Zeitpunkt am Berliner Prater (Volksbühne).

Aufgabenbeispiel 3

Aufgabentyp	Analyse und Übertragung einer thematischen Situation in eine spezifische Bau- und Spielform
Themenfelder	Theatrale Konzeptionen: - Q1.1 Bau- und Erscheinungsformen des Theaters (theoretische und praktische Auseinandersetzung mit exemplarischen Merkmalen von ausgewählten, auf das Spielprojekt bezogenen Theater- oder Bauformen beziehungsweise Theaterkonzepten) - Q1.3 Von der Inszenierungs-idee zum ästhetischen Konzept Szenenarbeit und Inszenierung: - Q2.2 Dramaturgie der Szene und Szenenarbeit Dramaturgie im Umgang mit Texten: - Q3.1 Dramaturgie des Textes (Textbearbeitung) - Q3.3 Theater und Gegenwart
Unterrichtliche Voraussetzungen	- Erarbeitung und Erprobung von Formen und Merkmalen des Performativen Theaters - Erarbeitung kompositorischer Prinzipien - Methoden der Textbearbeitung - Erfahrung in einem performativen Spielprojekt
Aufgabenstellung	1. Untersuchen Sie den Text „Die Ausgeschlossenen“ aus der „Süddeutschen Zeitung“ vom 7. März 2014 (siehe Material im Anschluss) im Hinblick auf Themen und mögliche theatrale Implikationen. 2. Entwickeln und gestalten Sie ein Stück Performatives Theater zu einem Aspekt eines von den Begriffen Identität, Diversität und Theater gerahmten Themenfelds. Es ist Ihnen freigestellt, ob Sie sich enger an den Materialtext anlehnen oder diesen eher als Impuls für eigene Überlegungen nutzen.
Organisatorischer Rahmen	- Gruppen-Ergebnispräsentation für 2 Prüflinge - Aufgabenstellung mit angemessener Vorbereitungszeit - Dauer der Ergebnispräsentation: maximal 10 Minuten
Ansatzpunkte Auswertungsgespräch	- Begründung der Lösung als Performatives Theater - Beschreibung von Alternativen - Begründung der szenischen Gestaltung sowie der inhaltlichen Auswahl und Fokussierung - Erläuterung der Textgestaltung

Kompetenzbezug (im Schwerpunkt)	Die Lernenden können - Szenen und szenische Zusammenhänge entlang dramaturgischer Prinzipien strukturieren und umsetzen (Tg5), - auf der Basis von Rechercheverfahren Material explorieren und projektbezogen bearbeiten (Tg6), - zeitliche, räumliche und personelle Ressourcen für theatrale Projekte einschätzen, Spielvorhaben planen, vorbereiten und eine Aufführung vor Publikum präsentieren (Tg7), - Spielvorhaben als kommunikative Anlässe gestalten und das Publikum als aktiven Part einer Inszenierung verstehen (Tr4), - individuelle, gesellschaftliche und interkulturelle Bezüge zur eigenen Lebenswelt herstellen [...] (Tt1), - auf der Grundlage der Kenntnis von Positionen und Werken zeitgenössischer Theaterkunst am kulturellen Diskurs der Gegenwart teilnehmen (Tt3).
Bewertungs- Kriterien	- nachvollziehbare Integration eines performativen Elements (zum Beispiel biografisches Element, körperliche Aktion, Einführen einer Spielregel oder ähnliches) - nachvollziehbare Integration theatral-repräsentativer Elemente - dramaturgische Gestaltung der Aktion/Szene (Anfang – Schluss, Steigerung, Kompositionsmethoden) - textliche Ausgestaltung - Umgang mit theatralen Zeichen - Bezugnahme zur gegebenen Begriffstrias und inhaltliche Schlüssigkeit der Umsetzung - Präsenz, Spielpräzision - Beachtung der Zeitvorgabe

Reflexionsaufgabe zu Aufgabenbeispiel 3

Themenfelder	Theatrale Konzeptionen: - Q1.1 Bau- und Erscheinungsformen des Theaters - Q1.2 Gestaltungsmittel und Kompositionsmethoden (performative Elemente) Rezeption und Analyse: - Q4.1 Aufführungsanalyse (Inszenierung und Publikum)
Material	Georg Kasch: „If you like the reflection“. In: Nachtkritik, 03.04.2014 (siehe Material im Anschluss)

Aufgabenstellung	1. Geben Sie den Inhalt der Theaterkritik von Georg Kasch wieder. 2. Untersuchen Sie das beschriebene Theatererlebnis im Hinblick auf das Verhältnis von Spielern und Zuschauern. Beziehen Sie dabei auch grundsätzliche Tendenzen des Gegenwartstheaters mit ein. 3. Diskutieren Sie Vor- und Nachteile des Performativen Theaters für den Bereich des Schultheaters.
-------------------------	--

Material zu Aufgabenbeispiel 3

a) Gestaltungsaufgabe

Die Ausgeschlossenen

Das Theater bemüht sich mehr denn je, die Gesellschaft abzubilden. Nur die Einwanderer und die Kinder der Einwanderer finden sich weder auf der Bühne noch im Publikum. Dagegen formiert sich jetzt ein postmigrantischer Aufstand

von Christine Dössel

Dass in München die Schiller- und die Goethestraße im Bahnhofsviertel liegen, hat einen ganz eigenen Reiz. Ausgerechnet hier, wo München am fremdartigsten, migrantisch-weltstädtischsten ist, wo sich die Stadt einen multikulturellen Anstrich gibt und sich darüber hinaus so etwas wie eine Rotlichtszene erlaubt, ausgerechnet diese Straßen benannt nach Deutschlands Nationaldichtern – wie viel Ironie schwingt hier mit. Und wie viel deutsche Zukunft klingt an. Die Galerie Kullukcu & Gregorian, ein fensterloser Veranstaltungsraum, betrieben von zwei Künstlern und Regisseuren, befindet sich in einem Wohnhaus in der Schillerstraße 23, zwischen einem Alles-rund-um-den-Computer-Laden und dem „Imbiss Salam“. Man muss mit dem Aufzug in den dritten Stock fahren. Klappstühle, ein langer, schräg in den Raum gestellter Diskussionstisch mit Mikrofonen, eine improvisierte Bar. Der Rotwein zwei Euro. Das „Göthe Protokoll“ hat eingeladen zum „Döner Salon“. Thema: „Struktureller Rassismus“ – hauptsächlich im Bereich Theater, aber auch in anderen Institutionen wie Medien, Museen, Verwaltung. (Post-)Migranten in Deutschland fühlen sich in diesen Bereichen ausgeschlossen, diskriminiert. Sie fordern Zugang. Partizipation. Teilhabe als Selbstverständlichkeit.

Es mehren sich die Stimmen, die das Theater eine „weiße Bastion“ nennen

An die 60 Leute sind gekommen, einige extra aus anderen Städten, Aktivisten, Diskutanten, Sympathisanten. Die Stimmung heiter-gelassen zu nennen, wäre falsch – der Humor wurde gleich an der Tür abgegeben –, aber sie ist auch nicht so aggressiv aufgeputscht, wie es nach den Diskussionen der letzten Wochen und den zornigen, teils radikalen Kommentaren in sozialen Netzwerken, Blogs und Internetforen zu befürchten stand. Alle bemühen sich um Sachlichkeit, Argumente, Nachdrücklichkeit. Hier gehe es „nicht nur um politischen Aktionismus“, wie der Musiker und Kulturveranstalter Tuncay Acar zum Auftakt sagt, sondern um Austausch und Diskussion, um die Standortbestimmung einer „Bewegung“, die von der „enormen Resonanz“, die sie binnen kurzer Zeit ausgelöst habe, selber überrascht sei. Der

gebürtige Münchner Tuncay Acar, Sohn türkischer Gastarbeiter, ist Gründungsvater und Kopf des „Göthe Protokolls“. Auf Facebook beschreibt sich das Netzwerk als eine „Gruppe von Menschen, die überwiegend in München leben und arbeiten und sich zum Ziel gesetzt haben, die kulturelle Diversität in der Kunst, der Stadtgesellschaft zu erhöhen und transkulturelle Bewegungen mit eigenen Projekten künstlerisch und politisch zu unterstützen“. Die Gruppe mag noch lokal sein – ihr Anliegen ist es nicht. Vor allem in der Theaterszene gärt das Thema schon länger. Plattformen wie das 2011 gegründete Aktionsbündnis Bühnenwatch weisen auf Diskriminierungen von farbigen Schauspielern und „rassistische Praktiken“ auf deutschen Bühnen wie das sogenannte Blackface hin. Blackface ist, wenn weiße Darsteller sich schwarz anmalen und zur Belustigung eines weißen Publikums den „Neger“ geben – eine Maskerade, die aus den amerikanischen Minstrel-Shows des 19. Jahrhunderts stammt. Blackface hat in Deutschland keine Tradition. Aber als an Didi Hallervordens Berliner Schlossparktheater Ende 2011 in dem Stück „Ich bin nicht Rappaport“ ein Schauspieler mit schwarzer Schminke auftrat, fühlten sich viele an diese rassistische Praxis erinnert und schlugen Alarm.

Es mehren sich auch jene Stimmen, die den Schauspielhäusern „institutionellen Rassismus“ vorwerfen und das Theater eine „weiße Bastion“ nennen, gemacht „von Weißen für Weiße“ – eine „Parallelgesellschaft“. Menschen mit Migrationshintergrund kämen auf deutschen Bühnen so gut wie nicht vor, auch nicht im Publikum. Rassismus ist ein schwerer Vorwurf. Fakt ist: Die Diversität der heutigen deutschen Gesellschaft, die Realität eines modernen, multiethnischen Einwanderungslandes spiegelt das Theater nicht wieder. Wobei es sich ja ganz viel Mühe gibt, Gesellschaft abzubilden. Dazu holt es neben all den Otto-Normalverbrauchern, Jugendlichen und Senioren, die derzeit landauf, landab die „Bürgerbühnen“ bevölkern, gerne auch Problemkids und Migranten in seinen Schoß oder sucht sie in „Theaterrecherchen“ und „Stadtraumprojekten“ auf.

Ein solches Vorhaben der Münchner Kammerspiele gab letzten Herbst den Ausschlag für jene Empörung, die zur Gründung des Netzwerks „Göthe Protokoll“ führte. Per Mailaufruf hatte das Theater versucht, Akteure für das – für Juni geplante – Stadtprojekt „Niemandland“ des Niederländers Dries Verhoeven zu gewinnen, bei dem jeweils „ein Mensch mit Migrationshintergrund“ einen Zuschauer durch „ein migrantisch geprägtes Viertel“ führen soll, „wobei dieser per Kopfhörer viele mögliche Geschichten der Migration‘ hört“.

Wer nicht reinkommt, kann nichts ausprobieren, nichts beweisen und auch nicht besser werden

Der „Migrant“ als der Fremde, von geneigten Bildungsbürgern bei einem „Stadtspaziergang“ betrachtet – Tuncay Acar schäumte in seinem Blog: „Hört doch auf damit, verdammt! Der Stoff ist durch, Leute! (...) Ich werde einen Teufel tun und euch zum dreitausendfünfhundertsten Mal mein migrantisches Bahnhofsviertel‘ erklären! Bin ich Kasperle oder was? Das ist auch euer Viertel, verdammt. Guckt es euch halt an. Ist doch auch euer Land, eure Stadt, eure Geschichte ...“ Viele haben sich dieser

Kritik angeschlossen, seither reißt der Proteststurm nicht ab. Unter dem Titel „Welch ein Theater?“ lud das darob gegründete „Göthe Protokoll“ schon im Dezember zu einer ersten Diskussion in den Münchner Milla-Club. Es nahmen daran vom Kammerspiele-Intendanten Johan Simons über den Chefdramaturgen des Residenztheaters Sebastian Huber bis hin zu Christian Stückl, dem Leiter des Münchner Volkstheaters, auch alle Vertreter der großen Häuser teil. Das Migrantenthema treibt sie alle um. Die Auseinandersetzung damit fängt gerade erst an. Sie ist überfällig. Der „Döner Salon“ in der Galerie Kullukcu / Gregorian ist insofern erstmal eine Sondierung dessen, was man da angestoßen hat. Der indischstämmige Schauspieler Murali Perumal berichtet der Runde von den zahlreichen Reaktionen, die sein im Internet verbreiteter „Offener Brief“ zum Thema Theater und Migranten ausgelöst hat (der Brief war eine Antwort auf den Artikel „Offene Türen“ vom 11. Dezember 2013 im lokalen Kulturteil der SZ, in dem über die Diskussion im Milla-Club berichtet wurde). Perumal, 1978 geboren in Bonn, beschreibt und kritisiert darin, dass Schauspieler mit sichtbarem Migrationshintergrund, so wie er einer ist, auf den hiesigen Bühnen keine Rolle spielen. Wenn überhaupt, dann würden sie nur als Gast engagiert, für „spezielle Migrantentstücke“ auf Neben Bühnen oder explizite Ausländerrollen in Stücken wie „Der Kampf des Negers und der Hunde“ oder „Das Fest“. Er selbst höre von Dramaturgen immer wieder, er sei „zu speziell“ – ein indogermanischer Schauspieler aus Bad Godesberg, der hervorragend Deutsch spricht, seine Muttersprache. Perumal vermutet, dass das Theater da sein Publikum unterschätzt. Im Fußball sehe es doch auch einen Boateng oder Sami Khedira ohne Verstörung. „Was macht denn der Zuschauer, wenn ich auf die Bühne komme. Rennt er raus?“ Bestärkt durch die vielen positiven Zuschriften auf seinen Brief, spricht der Schauspieler vom „Bollwerk Theater“ und zieht gar Vergleiche mit der EU-Grenzpolizei Frontex heran, wenn er die grundsätzliche Ausgrenzung von Schauspielern asiatischer, afrikanischer oder südamerikanischer Herkunft brandmarkt. Fakt ist: Während „die Weißen“ ganz selbstverständlich fremdländische Rollen wie Shakespeares Othello oder den Sultan Saladin in Lessings „Nathan, der Weise“ spielen, schließt das Theater migrantisch aussehende Schauspieler notorisch von den weißen Rollen des bürgerlichen Repertoires aus. Ein schwarzer Hamlet? Eine Türkin im deutschen Trauerspiel? Ein indisch aussehender Prinz von Homburg? Ja, wo gibt’s denn das?! Wer nicht reinkommt, ist auch nicht drin, der kann sich nicht ausprobieren, nicht beweisen, kann niemanden für sich einnehmen – und er kann auch nicht besser werden. „Mangelnde Qualität“ ist häufig ein Argument gegen migrantische Schauspieler. Auch Karin Beier führte es ins Feld zur Begründung für das schnelle Scheitern ihres multiethnischen Ensembles am Schauspiel Köln. „Das mag partiell zutreffen“, sagt die Kulturwissenschaftlerin Azadeh Sharifi, die zur Unterstützung des „Göthe Protokolls“ aus Berlin angereist ist. Aber dieses Argument für den Ausschluss sei ja selber wiederum einem strukturellen Ausschluss geschuldet, „eben weil viele der Künstler_innen gar keine Möglichkeiten bekommen, Erfahrungen zu sammeln und immer gleich in Schubladen gesteckt werden. Was eine Rassifizierung ihrer Arbeit ist.“ Sie sagt tatsächlich „Rassifizierung“. Die Kulturwissenschaftlerin Sharifi, Forschungsschwerpunkt „Postmigrantisches Theater“, hängt automatisch ein „_innen“ an, wenn sie von Personengruppen spricht, um korrekterweise auch deren weibliche

Mitglieder zu benennen; und nicht-weiße „Schauspieler_innen“ heißen bei ihr „Menschen of Color“. Schon diese Begrifflichkeiten zeigen, auf welch glattem Eis der Political Correctness man sich in dieser Debatte bewegt.

Azadeh Sharifi gehört einem „Bündnis kritischer Kulturpraktiker_innen“ an, das sich im Januar in Berlin unter dem Namen „Mind the Trap“ formiert hat – als Gegenreaktion auf eine kulturwissenschaftliche Tagung am Deutschen Theater Berlin unter dem Titel „Mind the Gap – Zugangsbarrieren zu kulturellen Angeboten und Konzeptionen niedrigschwelliger Kulturvermittlung“. Ziel dieser Fachtagung war es, „bei jungen Menschen, Menschen mit Migrationshintergrund aus nicht westlichen Herkunftsländern, Menschen mit Behinderung und Menschen mit geringen Einkünften“ jene „Schwellen“ abzubauen, die sie daran hindern, „klassische Kultureinrichtungen“ wie das Theater zu besuchen. Eingeladen war von den genannten Gruppen allerdings niemand.

„Wieder einmal wurde vom monokulturellen Biotop über uns geredet, aber nicht mit uns“, kommentiert das Sharifi. In einer auf Video festgehaltenen „Intervention“ stürmte sie deswegen mit anderen „Aktivist_innen“ die „Mind the Gap“-Konferenz, um an Ort und Stelle höflich, aber dezidiert ihren Standpunkt klar zu machen. Mit dem Bündnis „Mind the Trap“ plant sie nun eine Gegenkonferenz.

Um ein neues gesellschaftliches „Wir“ zu kreieren, braucht man Orte wie das Theater

Protest formiert sich derzeit auch gegen die Aufführung von Jean Genets Unterdrückten-Satire „Die Neger“ bei den Wiener Festwochen. Johan Simons will das Stück mit drei weißen Schauspielern inszenieren, die sich auf der Bühne in die titelgebenden Schwarzen verwandeln. Der postmigrantische Kulturaufstand hat begonnen. Er zeitigt fragwürdige Wortschöpfungen wie den Begriff „Biodeutsche“ (als Pendant zu Deutschen mit „Migrationshintergrund“) und wütende Statements wie das des Künstlers Bülent Kullukcu, der sagt: „Wir verlangen hier unser deutsches Recht. Wir sind die neuen Deutschen!“ Er hat unangenehme Ausschläge wie jede Revolte, aber das Unbehagen, das er auslöst, tut der Sache gut. Die kritisierten Institutionen stehen zunehmend unter Rechtfertigungsdruck, allen voran die Theater. Die meisten wissen ohnehin, dass sich was ändern muss. Auch wenn sie den Vorwurf des Rassismus von sich weisen. Einer, der selber aus dem institutionalisierten Theaterbetrieb kommt und an den Münchner Kammerspielen Stadtraumprojekte wie „Bunnyhill“ oder „Hauptschule der Freiheit“ verantwortete, der Dramaturg und Autor Björn Bicker, beteuert den Diskutanten des „Göthe Protokolls“, „dass da keine Rassisten in den Theatern hocken“, im Gegenteil: „Die meinen es alle gut.“ Es gebe in Deutschland nur kein Bewusstsein für strukturellen Rassismus, „Rassismus wird mit Nazis und Rechtsradikalen gleichgesetzt“. Bicker hält den Ausschluss in der Hochkultureinrichtung Theater sogar für gewollt, da „identitätsstiftend“. Das sei der eigentliche Sinn dieser bürgerlichen Institution: „Dass sich eine Gesellschaft dort ihrer selbst vergewissert: Schaut, wie wir sind! Und die, die nicht da sind, das sind die Anderen.“ An das Theater als Form glaubt Bicker trotzdem noch: „Um ein neues gesellschaftliches Wir zu kreieren, braucht man Orte. Genau das könnte Theater

leisten, dieses Inszenieren von Gemeinschaft.“ Einen Identifikationsort für all die Ausgeschlossenen gibt es bereits: das Berliner Gorki Theater unter der neuen Leitung von Shermin Langhoff, die zuvor das kleine Ballhaus Naunynstraße postmigrantisch aufgemischt hat. Langhoff ist die erste türkischstämmige Intendantin an einem deutschen Stadttheater, ihr Ensemble eine bunte Truppe mit vielfältigstem Migrationshintergrund. Ihr Vorhaben: „Öffnung hin zu einer Stadtgesellschaft, die wir diverser wahrnehmen, als sie bisher auf Bühnen verhandelt wird.“

Ob vom postmigrantischen Gorki-Trupp das Theater der Zukunft erfunden und ein „interkulturelles Mainstreaming“ etabliert wird – analog zum Gender-Mainstreaming –, muss sich zeigen. Tatsache ist: Das Haus brummt und gilt gerade in der jungen, international gemischten Szene Berlins als absoluter Hot Spot. Vom Münchner Bahnhofsviertel aus blicken die „Göthe“-Protokollanten sehnsüchtig nach Berlin. Das Gorki Theater: Insel der Hoffnung – Bühne of Color.

© Süddeutsche Zeitung vom 07.03.2014, S. 11.

b) Reflexionsaufgabe

Zur Einordnung: Georg Kasch beschreibt eine Theater-Raum-Performance, die mit insgesamt 60 Darstellerinnen und Darstellern für die Dauer von 240 Stunden in der Schaubühne Berlin stattfand. Es existierte keine klassische Trennung zwischen Bühnen- und Zuschauerraum. Vielmehr war auf der Bühne ein Labyrinth aus Räumen gebaut, in denen sich die Darstellerinnen und Darsteller aufhielten. Die Zuschauer durchstreiften dieses Labyrinth. Dazu hatten sie für ein Zeitfenster von maximal vier Stunden eine Eintrittskarte gelöst. (Anm. Hessische Lehrkräfteakademie)

„If you like the reflection“

von Georg Kasch

Berlin, 3. April 2014. Angel sehe ich zum ersten Mal im Spiegel. Er wiegt sich geschmeidig, zeigt seine sonnenstudiogebräunten Muskeln, lächelt mir zu, probiert meine Brille aus, grinst. In einer Ecke des Zimmers liegt apathisch ein Typ mit absurder Frisur auf einem Bett, wo sich die Kuscheltiere stapeln. Angel preist meine Augen, ich plaudere mit ihm über das Woher und Wohin. Auf Facebook heißt er Jimmy Johnson, wir sind dort jetzt Freunde.

Befreundet bin ich auch mit Daniello, jenem Gogo-Tänzer aus dem Stripclub mit den wahnsinnig kräftigen Beinen, der mich irgendwann ins Separee schleppt, mir ziemlich tiefsinnige Fragen über mich stellt und mit mir rumknutscht, bevor er mir bedeutet, dass jede weitere Minute einen Euro kostet. Womit er übrigens genauso teuer ist wie die Massage, die man im Nagelstudio buchen kann. Wenn man für all das noch ein Zimmer braucht: Im Hotel kostet die halbe Stunde zehn Euro.

Nippesparadiesische Verwahrlosung

Das Geld ist wie eine unsichtbare Wand in „Meat“, der 240-Stunden-Performance, die das „Festival Internationale Neue Dramatik“ [...] an der Berliner Schaubühne¹ begleitet: Überall in dieser Parallelwelt wird man umworben und beflirtet, hineingesogen und angemacht, aber immer dann, wenn es interessant zu werden beginnt, soll man blechen. Was ja im richtigen Leben auch nicht anders ist: Kapitalismus auf der Vorspultaste, sozusagen.

Thomas Bo Nilsson, bis vor Kurzem Co-Leiter und Bühnenbildner des Künstlerkollektivs SIGNA, hat im kleinen Schaubühnen-Studio geschickt ein Labyrinth aus Miniatur-Konsumhölle und nippesparadiesischen Privaträumen gebaut. Eine Welt, in der sich der Geruch nach China-Food, beißenden Nagelstudio-Chemikalien und billigen Parfüms mischt [...].

[...] Bedrohlich – jedenfalls an diesen ersten vier der insgesamt 240 Stunden – fühlt sich hier nichts an, aber natürlich habe ich keine Ahnung, wer sich hinter all den Identitäten verbirgt, hinter dem schnurrenden Typen mit der Katzenmaske und dem großen Teddybären, und als ich mit einem weiteren Typen vor seinem Computer – alle sind sie hier vernetzt über irgendein soziales Netzwerk – über sein Profil [...] setzt sich,

¹ Schaubühne: eines der großen Theater Berlins

wie schon vorher auf Facebook, die Durchkreuzung von realer und gefakter Welt auch virtuell fort.

Selbstbespiegelung

Was dann – ähnlich wie die Geschichte mit dem Geld – ziemlich viel über uns erzählt. Über mich. Weil die Gespräche und Begegnungen mit den Fake-Charakteren immer nur mich reflektieren, meine Interessen und Begierden auf mich zurückwerfen. Dieser Text läse sich vollkommen anders, wenn ihn, wie ursprünglich geplant, eine Kollegin geschrieben hätte. Und bestimmt kann man sich zum Beispiel auch mit den Frauen ganz wunderbar unterhalten, aber irgendwie zündet es nicht so richtig zwischen mir und Rita Bauer, der matronenhaften Sängerin, die von ihren einstigen Erfolgen in Regensburg faselt und von mir einen Drink ausgegeben haben will. [...] Irgendwann sind die vier Stunden um, neue Leute strömen herein. Niemand bittet mich zu gehen, aber ich fühle mich müde, hatte auch schon früher den Impuls zu gehen, weil es auch anstrengend ist, sich ständig auf neue Menschen, neue Geschichten einzulassen. [...] Also mache ich eine letzte Abschiedsrunde, ich habe wirklich das Gefühl, hier und da leise Servus sagen zu wollen, insbesondere Angel. Ich würde ihm gerne erzählen, wie sehr er mich an einen Freund erinnert, den ich lange nicht gesehen habe. Aber dann stehe ich im Türrahmen zu seinem Zimmer, er textet auf Facebook rum, bemerkt mich nicht und ich komme mir unendlich albern vor, wie ich so sentimental werden kann gegenüber jemandem, der nur eine Rolle spielt.

© Georg Kasch, in: Nachtkritik, 03.04.2014

Aufgabenbeispiel 4

Aufgabentyp	Realisierung eines theatertheoretischen Ansatzes in der Inszenierung eines kurzen dramatischen Textes
Themenfelder	Theatrale Konzeptionen: - Q1.1 Bau- und Erscheinungsformen des Theaters (theoretische und praktische Auseinandersetzung mit exemplarischen Merkmalen von ausgewählten, auf das Spielprojekt bezogenen Theater- oder Bauformen beziehungsweise Theaterkonzepten) - Q1.3 Von der Inszenierungs-idee zum ästhetischen Konzept Dramaturgie im Umgang mit Texten: - Q3.2 Merkmale postdramatischen und dramatischen Theaters
Unterrichtliche Voraussetzungen	- Erarbeitung und Erprobung von Formen und Merkmalen des Performativen Theaters - Erarbeitung von Merkmalen des postdramatischen Theaters und kompositorischer Prinzipien - Methoden der Textbearbeitung - Erfahrung in einem postdramatisch-performativ angelegten Spielprojekt
Aufgabenstellung	Gestalten Sie auf der Basis des Textauszugs aus Goethes „Faust I“ (siehe Material im Anschluss) eine Umsetzung für die Bühne mit Schwerpunkten auf Inszenierungsabsicht, postdramatische und performative Bearbeitung sowie szenische Realisation. Texterweiterungen oder -kürzungen sind möglich.
Organisatorischer Rahmen	- Gruppen-Ergebnispräsentation für 2 Prüflinge - Aufgabenstellung mit angemessener Vorbereitungszeit - Dauer der Ergebnispräsentation: maximal 10 Minuten
Ansatzpunkte Auswertungsgespräch	- Begründung der Lösung als postdramatisches und Performatives Theater - Beschreibung von Alternativen - Begründung der szenischen Gestaltung - Erläuterung der Inszenierungsabsicht und Textgestaltung

Kompetenzbezug (im Schwerpunkt)	Die Lernenden können - Merkmale dramatischer Inszenierungsweisen von postdramatischen unterscheiden und für die eigene Praxis nutzen (Te7), - Texte oder andere Vorlagen entlang eines Inszenierungskonzeptes bühnenwirksam bearbeiten und umsetzen sowie entsprechende Entscheidungen begründen (Tg4), - zeitliche, räumliche und personelle Ressourcen für theatrale Projekte einschätzen, Spielvorhaben planen, vorbereiten und eine Aufführung vor Publikum präsentieren (Tg7), - anhand von Fachbegriffen über theatrale Phänomene kommunizieren und sich in [...] mündlicher Form äußern (Tr1), - auf der Grundlage der Kenntnis von Positionen und Werken zeitgenössischer Theaterkunst am kulturellen Diskurs der Gegenwart teilnehmen (Tt3).
Bewertungs- Kriterien	- nachvollziehbarer Zusammenhang zwischen Inszenierungsabsicht und szenischer Lösung - Form und Grad des postdramatischen Zugriffs auf den Text, Veränderung der Textvorlage - nachvollziehbare Verwendung postdramatischer szenischer Gestaltungsmittel - Einsatz einer oder mehrerer performativer Elemente - dramaturgische Gestaltung der Aktion beziehungsweise Szene (Anfang und Schluss, Steigerung, Kompositionsmethoden) - Umgang mit theatralen Zeichen - Präsenz, Spielpräzision, Textsicherheit - Beachtung der Zeitvorgabe

Reflexionsaufgabe zu Aufgabenbeispiel 4

Themenfelder	Theatrale Konzeptionen: - Q1.1 Bau- und Erscheinungsformen des Theaters - Q1.2 Gestaltungsmittel und Kompositionsmethoden (performative Elemente) Dramaturgie im Umgang mit Texten: - Q3.2 Merkmale postdramatischen und dramatischen Theaters - Q3.3 Theater der Gegenwart
Material	Bernd Stegemann: Echte Menschen! In: Süddeutsche Zeitung, 02.01.2017 (siehe Material im Anschluss).

Aufgabenstellung	1. Fassen Sie den Inhalt des Textes von Bernd Stegemann zusammen. 2. Setzen Sie Bernd Stegemanns Definition von und Kritik an „Performativität“ in Beziehung zum Konzept des „Performativen Theaters“ als einer Form postdramatischen Theaters. Untersuchen Sie dabei auch, ob Stegemanns Kritik auf „Performatives Theater“ zutrifft. 3. In der ungekürzten Originalfassung des Textes von Bernd Stegemann steht der Satz: <i>„Immer, wenn echte Menschen auf der Bühne sprechen, ist Dilettantismus¹ im Spiel.“</i> Diskutieren Sie ausgehend von dieser Aussage Vor- und Nachteile des Performativen Theaters als eine Form von Postdramatik für den Bereich des Schultheaters.
-------------------------	---

¹ Dilettantismus: (abwertend) das Stümperhafte, Unzulängliche.

Material zu Aufgabenbeispiel 4

a) Gestaltungsaufgabe

J.W. Goethe: Faust I / Marthens Garten

Margarete.

Versprich mir, Heinrich!

Faust.

Was ich kann!

Margarete.

Nun sag', wie hast du's mit der Religion?
Du bist ein herzlich guter Mann,
Allein ich glaub', du hält'st nicht viel
davon.

Faust.

Laß das, mein Kind! du fühlst, ich bin dir
gut;
Für meine Lieben ließ' ich Leib und Blut,
Will niemand sein Gefühl und seine
Kirche rauben.

Margarete.

Das ist nicht recht, man muß d'ran
glauben!

Faust.

Muß man?

Margarete.

Ach! wenn ich etwas auf dich könnte!
Du ehrst auch nicht die heil'gen
Sacramente.

Faust.

Ich ehre sie.

Margarete.

Doch ohne Verlangen.
Zur Messe, zur Beichte bist du lange
nicht gegangen.
Glaubst du an Gott?

Faust.

Mein Liebchen, wer darf sagen,
Ich glaub' an Gott?
Magst Priester oder Weise fragen,
Und ihre Antwort scheint nur Spott
Ueber den Frager zu seyn.

Margarete.

So glaubst du nicht?

Faust.

Mißhör' mich nicht, du holdes Angesicht!

Wer darf ihn nennen?

Und wer bekennen:

Ich glaub' ihn.

Wer empfinden?

Und sich unterwinden

Zu sagen: Ich glaub' ihn nicht.

Der Allumfasser,

Der Allerhalter,

Faßt und erhält er nicht

Dich, mich, sich selbst?

Wölbt sich der Himmel nicht dadoben?

Liegt die Erde nicht hierunten fest?

Und steigen freundlich blickend

Ewige Sterne nicht herauf?

Schau' ich nicht Aug' in Auge dir,

Und drängt nicht alles

Nach Haupt und Herzen dir,

Und webt in ewigem Geheimniß

Unsichtbar sichtbar neben dir?

Erfüll' davon dein Herz, so groß es ist,

Und wenn du ganz in dem Gefühle selig
bist,

Nenn' es dann wie du willst,

Nenn's Glück! Herz! Liebe! Gott!

Ich habe keinen Nahmen

Dafür! Gefühl ist alles;

Name ist Schall und Rauch,

Umnebelnd Himmelsgluth.

Margarete.

Das ist alles recht schön und gut;
Ungefähr sagt das der Pfarrer auch,
Nur mit ein Bißchen andern Worten.

Faust.

Es sagen's aller Orten

Alle Herzen unter dem himmlischen
Tage,

Jedes in seiner Sprache;

Warum nicht ich in der meinen?

Margarete.

Wenn man's so hört, möcht's leidlich
scheinen,

Steht aber doch immer schief darum;
Denn du hast kein Christenthum.

Faust.

Lieb's Kind!

Margarete.

Es thut mir lang' schon weh,
Daß ich dich in der Gesellschaft seh'.

Faust.

Wie so?

Margarete.

Der Mensch, den du da bey dir hast,
Ist mir in tiefer inn'rer Seele verhaßt:
Es hat mir in meinem Leben
So nichts einen Stich in's Herz gegeben,
Als des Menschen widrig Gesicht.

Faust.

Liebe Puppe, fürcht' ihn nicht!

Margarete.

Seine Gegenwart bewegt mir das Blut.
Ich bin sonst allen Menschen gut;
Aber, wie ich mich sehne dich zu
schauen,
Hab' ich vor dem Menschen ein heimlich
Grauen,
Und halt' ihn für einen Schelm dazu!
Gott verzeih' mir's, wenn ich ihm Unrecht
thu'!

Faust.

Es muß auch solche Käuze geben.

Margarete.

Wollte nicht mit seines Gleichen leben!
Kommt er einmal zur Thür herein,
Sieht er immer so spöttisch drein,
Und halb ergrimmt;
Man sieht, daß er an nichts keinen
Antheil nimmt;
Es steht ihm an der Stirn' geschrieben,
Daß er nicht mag eine Seele lieben.
Mir wird's so wohl in deinem Arm,
So frey, so hingegeben warm,
Und seine Gegenwart schnürt mir das
Inn're zu.

Faust.

Du ahndungsvoller Engel du!

Margarete.

Das übermannt mich so sehr,
Daß, wo er nur mag zu uns treten,
Meyn' ich sogar, ich liebte dich nicht
mehr.
Auch wenn er da ist, könnt' ich nimmer
beten,
Und das frißt mir in's Herz hinein;
Dir, Heinrich, muß es auch so seyn.

Faust.

Du hast nun die Antipathie!

Margarete.

Ich muß nun fort.

Faust.

Ach kann ich nie
Ein Stündchen ruhig dir am Busen
hängen
Und Brust an Brust und Seel' in Seele
drängen?

Margarete.

Ach wenn ich nur alleine schlief!
Ich ließ dir gern heut nacht den Riegel
offen;
Doch meine Mutter schläft nicht tief,
Und würden wir von ihr betroffen,
Ich wär' gleich auf der Stelle todt!

Faust.

Du Engel, das hat keine Noth.
Hier ist ein Fläschchen! Drey Tropfen nur
In ihren Trank umhüllen
Mit tiefem Schlaf gefällig die Natur.

Margarete.

Was thu' ich nicht um deinetwillen?
Es wird ihr hoffentlich nicht schaden!

Faust.

Würd' ich sonst, Liebchen, dir es rathen?

Margarete.

Seh' ich dich, bester Mann, nur an,
Weiß nicht was mich nach deinem Willen
treibt,
Ich habe schon so viel für dich gethan,
Daß mir zu thun fast nichts mehr
übrigbleibt.
ab.

[...]

Faust. Eine Tragödie. Von Goethe. Tübingen, in der J. G. Cotta'schen
Buchhandlung. 1808

Zugriff am 15.06.2020 unter

https://de.wikisource.org/wiki/Faust_-_Der_Tragedie_erster_Teil

b) Reflexionsaufgabe

Achtung, echte Menschen!

von Bernd Stegemann¹

Das Theater huldigt dem Authentischen, es lässt auf der Bühne kochen und essen. Gerade durch diese Art der Performance aber verrät es die Wahrheit – und sich selbst.

[...] Im Theater unserer Zeit ist ein Streit um die Frage entbrannt: Soll auf der Bühne performt werden oder soll durch Schauspielkunst eine zweite, fiktionale Wirklichkeit erscheinen? Sollen echte Menschen auftreten, die authentisch ihre Biografie verkörpern? Oder sollen professionelle Menschen, wie (man) einst die Schauspieler nannte, fremde Figuren erspielen?

Glaubt man den aktuellen Trends, so ist [sic] die Fragen entschieden: Die Schauspieler werden für ihre Leistungen im Film bewundert, auf der Bühne gehören sie ebenso wie das Drama zum alten Eisen. An ihre Stelle ist der Performer getreten, der seine eigene Existenz zum Thema macht und die mimetische² Kunst des Schauspielens durch Performativität ersetzt.

Alles findet hier und jetzt statt. Zum Beweis wird auf der Bühne tatsächlich gekocht und gegessen

Performativität klingt kompliziert, meint aber nichts anderes als eine allgemeine menschliche Eigenschaft. Jede Tätigkeit, die die Realität verändert, indem sie eine besondere Präsenz erzeugt und dabei die Aufmerksamkeit auf sich lenken will, ist ein performativer Akt. Eine laute Stimme, ein langes Schweigen, eine besondere Bewegung, eine auffällige Kleidung können Mittel dafür sein.

Während die Zivilisation sich bemüht, im alltäglichen Miteinander möglichst reibungslos aneinander vorbei zu leben, ist in den Selbstdarstellungsmedien die performative Hervorbringung des Selbst zur beliebten Kulturtechnik geworden. Jedes gepostete Selfie performt die eigene Subjektivität und will dafür Anerkennung bekommen. Mein Ich ist ganz besonders und erschafft sich darum seine eigene Bühne, die zum Zentrum der Welt wird. Vergessen wird bei der Übertragung auf die Bühne, dass das performative Können eine notwendige Grundlage des Schauspielens ist. Es ist selbst noch keine Kunst.

Das Schauspielen nutzt die Mittel der Aufmerksamkeitssteigerung, macht sie aber nicht zum Selbstzweck. Es baut darauf die mimetische Kunst auf. Deren komplizierte Herausforderungen bestehen beispielsweise darin, eine abwesende Realität auf der Bühne erscheinen zu lassen, den Charakter eines Menschen durch seine Gesten zu

¹ Bernd Stegemann ist Dramaturg und Professor für Dramaturgie an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ in Berlin.

² mimetisch: nachahmend.

zeigen oder eine Figur zum Sprechen zu bringen, deren Handeln unbegreiflich ist. Die Souveränität des Schauspielers liegt dabei in der Entscheidung, welche Mittel er verwendet. Seine Kunst ist es, Menschen so auftreten zu lassen, dass sie mehr über sich preisgeben, als sie selbst bereit wären. Eine der schwer zu erlernenden Fähigkeiten dabei ist, poetisch verdichtete Sprache hör- und verstehbar zu machen. [...]

Die performative Behauptung leugnet die soziale Wahrheit der Bühne, die darin besteht, dass hier alles nur Schein ist, dass aber in dieser Fiktion eine künstlerische Wahrheit erscheinen kann. Die performative Authentizität lügt, weil sie die Entfremdungen des Lebens und der Bühne leugnet, während die mimetische Lüge die Wahrheit sagen kann, weil sich in der sozialen Situation des Theaters alle darüber einig sind, dass hier gelogen wird. [...]

Was bei der Faszination für das Authentische vergessen wird, ist, dass die Aufmerksamkeit im Theater nicht vorrangig dem Theater selbst gelten sollte. [...]

© Süddeutsche Zeitung vom 02.01.2017

3.2 Präsentationsprüfung mit fachpraktischem Anteil

3.2.1 Hinweise zur Aufgabenstellung und Durchführung

Aufgabenstellung

Bei der Aufgabenstellung für den mediengestützten Vortrag ist darauf zu achten, dass sie zwingend Möglichkeiten für die Integration einer künstlerischen Darbietung enthält, deren Darstellung Bestandteil der Präsentation ist (§ 37 Abs. 2 OAVO).

Die in die Präsentation aufgabe integrierte künstlerische Darbietung kann entweder

- a) den Vortrag zum Untersuchungsgegenstand illustrieren, ergänzen oder dessen Ausgangs- und Bezugspunkt sein oder
- b) Kern des Vortrags sein, um den herum sich die theoretisch einordnende Präsentation entwickelt. In diesem Fall sind das künstlerische Darbietungselement und die Aufbereitung des Untersuchungsgegenstandes in hohem Maße integriert und folgen einem dramaturgischen Konzept (vgl. Erlass zur Durchführung der fachpraktischen Prüfung als Leistungsnachweis in der gymnasialen Oberstufe und Ausführungsbestimmungen zur Abiturprüfung im Fach Darstellendes Spiel vom 10. August 2021).

Künstlerische Darbietungselemente können beispielsweise sein:

- szenische Präsentation oder Lecture Performance
- in Abhängigkeit von der Aufgabenstellung Inszenierung des Vortrags entlang eines theatralen Zeichens
- Entwicklung einer Dramaturgie des Vortrags
- Vorlage und Erläuterung textlicher oder medialer Produkte sowie dramaturgischer Konzepte

Durchführung

Der Prüfling erhält die Aufgabenstellung in der Regel am letzten Tag vor dem Beginn der Osterferien. Es ist eine Bearbeitungszeit von mindestens vier Unterrichtswochen zu gewährleisten. Spätestens eine Woche vor dem Kolloquium muss sie oder er eine schriftliche Dokumentation über den geplanten Ablauf der Präsentation abgeben. Diese Dokumentation ist nicht Grundlage der Beurteilung, sondern dient der Vorbereitung des Kolloquiums (§ 22 Abs. 4 OAVO).

Eine Präsentationsprüfung dauert in der Regel 30 Minuten. In der ersten Hälfte der Prüfung hält der Prüfling einen Vortrag mit spielpraktischen künstlerischen Darbietungselementen. Anschließend findet ein Kolloquium statt (§ 25 Abs. 3 / § 35 Abs. 3 / § 37 Abs. 2 OAVO).

Der Prüfling ist über die in der Schule vorhandenen technischen Möglichkeiten eines Medieneinsatzes für die Präsentation zu informieren und allen Prüflingen müssen die gleichen Hilfsmittel zur Verfügung stehen (§ 37 Abs. 3) (vgl. Erlass zur Durchführung der fachpraktischen Prüfung als Leistungsnachweis in der gymnasialen Oberstufe und Ausführungsbestimmungen zur Abiturprüfung im Fach Darstellendes Spiel vom 10. August 2021).

3.2.2 Hinweise zur Bewertung

Für den Vortrag und das anschließende Kolloquium werden nach § 37 Abs. 3 Satz 3 OAVO keine getrennten Noten gegeben, sondern es wird eine Gesamtnote ermittelt.

Bei der Bewertung einer Präsentation sind neben dem Inhalt auch die Qualität des Vortrags und der angemessene Umgang mit den gewählten Medien heranzuziehen (§ 36 Abs. 3 OAVO) (vgl. Erlass zur Durchführung der fachpraktischen Prüfung als Leistungsnachweis in der gymnasialen Oberstufe und Ausführungsbestimmungen zur Abiturprüfung im Fach Darstellendes Spiel vom 10. August 2021). In die Bewertung fließen insbesondere die in § 37 Abs. 3 OAVO genannten Kriterien ein:

- Qualität und Umfang der vermittelten fachlichen Informationen, auch Vollständigkeit, exemplarisches Vorgehen, Aktualität, Kreativität,
- Strukturierung der Präsentation (insbesondere Problembeschreibung, gegliederte Darstellung, Lösungen, Bewertungen, zusammenfassender Schluss),
- sachgerechter Einsatz der Medien, Qualität der audiovisuellen Unterstützung,
- Präzision und logische Nachvollziehbarkeit der Darstellung,
- kommunikative (einschließlich rhetorischer) Fähigkeiten,
- Reflexion über die gewählte Präsentationsmethode, die vorgetragenen Lösungen und Argumente, unter denen sich der sachgerechte Einsatz der Medien befindet.

Bei einer Präsentationsprüfung im Fach Darstellendes Spiel sollte der Einsatz von Medien theatrale Qualität aufweisen.

3.2.3 Aufgabenbeispiele¹ zur Präsentationsprüfung

Aufgabenbeispiel 1

Themenfelder	Theatrale Konzeptionen: - Q1.1 Bau- und Erscheinungsformen des Theaters (theoretische und praktische Auseinandersetzung mit exemplarischen Merkmalen von ausgewählten, auf das Spielprojekt bezogenen Theater- oder Bauformen beziehungsweise Theaterkonzepten) Dramaturgie im Umgang mit Texten: - Q3.1 Dramaturgie des Textes (dramaturgische Analyse / Textbearbeitung)
Unterrichtliche Voraussetzungen	- Erarbeitung und Erprobung von Formen gesellschaftlich-politisch wirksamen Theaters, unter anderem Dokumentartheater oder performative Formen (zum Beispiel Flashmob) - Erarbeitung von Möglichkeiten der Textbearbeitung - Kontrastierung - Umsetzung im Rahmen eines Spielprojektes
Aufgabenstellung	1. Analysieren Sie die derzeitige Debatte über [hier ein aktuelles und relevantes politisches Thema benennen; dies kann auch einen stärkeren regionalen Bezug haben] hinsichtlich möglicher Ansatzpunkte politisch wirksamer Theaterformen. 2. Gestalten Sie einen möglichen Dialogausschnitt (maximal eine Seite) eines Stückes zum Thema [siehe oben], das sich dem dokumentarischen Theater zurechnet, und tragen Sie diesen vor.
Organisatorischer Rahmen	- Einzelpräsentation

¹ Aus Gründen des Urheberrechts können in den folgenden Beispielaufgaben keine Texte Dritter abgedruckt werden.

Kompetenzbezug (im Schwerpunkt)	Die Lernenden können - theatrale Gestaltungsmittel entsprechend einer ästhetischen und thematischen Konzeption auswählen [...] und alternative Lösungsmöglichkeiten berücksichtigen (Tg2), - Texte oder andere Vorlagen entlang eines Inszenierungskonzeptes bühnenwirksam bearbeiten und umsetzen sowie entsprechende Entscheidungen begründen (Tg4), - anhand von Fachbegriffen über theatrale Phänomene kommunizieren und sich in schriftlicher und mündlicher Form äußern (Tr1), - theatrale Inszenierungsansätze und -absichten benennen, kriteriengeleitet analysieren und ästhetische Qualitätskriterien zur Beurteilung anwenden (Tr2), - auf der Grundlage der Kenntnis theatraler Konzeptionen die gesellschaftliche und historische Dimension von Theater reflektieren und das eigene theatrale Handeln in einen Bezug dazu setzen (Tt2).
Bewertungskriterien	- Qualität der Auswahl der zu thematisierenden Aspekte - Erarbeitung der Themenrelevanz - Passung von Themen und gewählten Formen - Angemessenheit der medialen Vermittlungsform - Dialogausschnitt: Verhältnis von Thema, Theaterform und konkretem Text - Beachtung formaler Regeln der gewählten Theaterform - Qualität des Textvortrages - Erläuterung der methodischen Entscheidungen hinsichtlich der Präsentation - Benennung und Erläuterung möglicher Alternativen - Begründung zur Umsetzung des künstlerischen Darbietungselementes - Problematisierung der politischen Wirksamkeit von Theater sowie des Verhältnisses von Dokument und dessen künstlerischer Bearbeitung - Beachtung der Zeitvorgabe

Aufgabenbeispiel 2

Themenfelder	Szenenarbeit und Inszenierung: - Q2.1 Dramaturgie des Stückes Dramaturgie im Umgang mit Texten: - Q3.2 Merkmale postdramatischen und dramatischen Theaters - Q3.3 Theater und Gegenwart Rezeption und Analyse: - Q4.1 Aufführungsanalyse - Q4.3 Rezeptionshaltungen und Rezeptionsprozesse
Unterrichtliche Voraussetzungen	- Aufführungsanalyse - Theaterkonzepte im 20./21. Jahrhundert - Postdramatisches Theater in Abgrenzung zum dramatischen Theater - Spielleiter-Erfahrung im Rahmen eines Spielprojekts
Aufgabenstellung	Erläutern Sie, ausgehend von Daniel Kehlmanns Festrede anlässlich der Eröffnung der Salzburger Festspiele 2009, die immer wieder in der deutschsprachigen Theaterlandschaft geführte Debatte um den Begriff des „Regietheaters“ und gestalten Sie eine eigene theatrale Position dazu (maximal 5 Minuten).
Organisatorischer Rahmen	- Einzelpräsentation - Abhängig von der Form des künstlerischen Darbietungselements: Einbeziehung weiterer Spielerinnen und Spieler, Requisiten oder ähnliches.
Kompetenzbezug (im Schwerpunkt)	Die Lernenden können - Merkmale dramatischer Inszenierungsweisen von postdramatischen unterscheiden und für die eigene Praxis nutzen (Te7), - theatrale Gestaltungsmittel entsprechend einer ästhetischen und thematischen Konzeption auswählen und einsetzen und alternative Lösungsmöglichkeiten berücksichtigen (Tg2), - anhand von Fachbegriffen über theatrale Phänomene kommunizieren und sich in [...] mündlicher Form äußern (Tr1), - auf der Grundlage der Kenntnis von Positionen und Werken zeitgenössischer Theaterkunst am kulturellen Diskurs der Gegenwart teilnehmen (Tt3).

Bewertungskriterien	- Qualität und Breite der Recherche (zum Beispiel Gegenposition des Regisseurs Nicolas Stemann) - Grad der Problematisierung des Begriffs „Regietheater“ - Erarbeitung eines eigenen Standpunkts - Angemessenheit der medialen Vermittlungsform - Passung der formalen Gestaltung der eigenen theatralen Position (Textform, Darstellung und ähnliches) - Erläuterung der methodischen Entscheidungen hinsichtlich der Präsentation - Benennung und Erläuterung möglicher Alternativen - Betrachtung und Beurteilung des Ausgangstextes - Begründung zur Umsetzung des künstlerischen Darbietungselements - problematisierende Bezugnahme auf Erfahrungen im Schultheater - Eignung postdramatischer Formen für die Situation des Schultheaters
----------------------------	---

Aufgabenbeispiel 3

Themenfelder	Theatrale Konzeptionen: - Q1.4 Raumkonzept Dramaturgie im Umgang mit Texten: - Q3.4 Text und Inszenierungstext (Entwicklung projektbezogener Inszenierungs- [...] entscheidungen) Rezeption und Analyse: - Q4.5 Theatrale Schnittstellen
Unterrichtliche Voraussetzungen	- Spielprojekt unter Einbezug von Videokamera und Beamer als theatrale Mittel - Experimente zum Umgang mit der Handkamera auf der Bühne
Aufgabenstellung	Erläutern Sie – ausgehend von dem Text „Mehr Jetzt auf der Bühne“ von Thomas Oberender (in: Theater heute, Heft 4/2004, Seite 20-26) und selbst gewählten Quellentexten und Beispielen – Funktionen und Möglichkeiten des Videoeinsatzes auf der Bühne und bewerten Sie diese hinsichtlich ihrer Bedeutung für das Schultheater. Integrieren Sie den praktischen Einsatz einer Handkamera funktional in Ihren Vortrag.

Organisatorischer Rahmen	- Einzelpräsentation - Bereitstellung einer Videokamera und eines Beamers während der Erarbeitungsphase und in der Prüfungssituation - Je nach Umsetzung des künstlerischen Darbietungselements (Einsatz der Handkamera) Beteiligung weiterer Schülerinnen und Schüler (Kamerabedienung, Spielerinnen und Spieler)
Kompetenzbezug (im Schwerpunkt)	Die Lernenden können - theatrale Zeichen und Zeichensysteme zur Analyse und zur Gestaltung eigener ästhetischer Vorhaben nutzen und Wechselwirkungen unterschiedlicher Zeichen gezielt einsetzen (Te2), - theatrale Gestaltungsmittel entsprechend einer ästhetischen und thematischen Konzeption auswählen und einsetzen und alternative Lösungsmöglichkeiten berücksichtigen (Tg2), - auf der Basis von Rechercheverfahren Material explorieren und projektbezogen bearbeiten (Tg6), - auf der Grundlage der Kenntnis von Positionen und Werken zeitgenössischer Theaterkunst am kulturellen Diskurs der Gegenwart teilnehmen (Tt3).
Bewertungskriterien	- Bezugnahme auf den Materialtext und Erweiterung um weitere Quellen durch Recherche - Herausarbeitung und Kategorisierung wesentlicher Funktionen des Videoeinsatzes auf der Bühne - Passung von selbst gewählten Beispielen - Reflexionstiefe hinsichtlich der Übertragung auf die Situation des Schultheaters - funktionale Integration des künstlerischen Darbietungselements der Handkamera - Erläuterung der methodischen Entscheidungen hinsichtlich der Präsentation - Benennung und Erläuterung möglicher Alternativen - Nachfragen zum Materialtext beantworten - Begründung zur Umsetzung des künstlerischen Darbietungselements - problematisierende Bezugnahme auf Erfahrungen im eigenen Spielprojekt - je nach Unterrichtszusammenhang Einordnung in übergeordnete Zusammenhänge (zum Beispiel Videoeinsatz versus Konzept des „Armen Theaters“, Bild versus Körper, Inszenierungskonzepte)

Aufgabenbeispiel 4

Themenfelder	Theatrale Konzeptionen: - Q1.1 Bau- und Erscheinungsformen des Theaters (theoretische und praktische Auseinandersetzung mit exemplarischen Merkmalen von ausgewählten, auf das Spielprojekt bezogenen Theater- oder Bauformen beziehungsweise Theaterkonzepten) Szenenarbeit und Inszenierung: - Q2.3 Probenprozesse Rezeption und Analyse: - Q4.5 Theatrale Schnittstellen (theatrale Präsentationen, zum Beispiel <i>Lecture Performance</i>)
Unterrichtliche Voraussetzungen	- Erfahrung in Probenprozessen - Teilnahme an einem Spielprojekt - praktische Erarbeitung von Elementen einer <i>Lecture Performance</i>
Aufgabenstellung	Erläutern Sie – ausgehend von dem Heft „Schultheater: Proben“ 13/2012 und insbesondere den Texten von Melanie Hinz „Die Probe als Labor“ und Mira Sack „Die Probe als Wunderkammer“¹ – theoretische Grundlagen von Probenprozessen sowie Möglichkeiten und Schwierigkeiten der Umsetzung im Schultheater. Ihre Präsentation soll die Form einer „<i>Lecture Performance</i>“ haben.
Organisatorischer Rahmen	- Einzelpräsentation - je nach Erfordernissen der <i>Lecture Performance</i>: Beamer, Tafel, weiteres Material
Kompetenzbezug (im Schwerpunkt)	Die Lernenden können - theatrale Gestaltungsmittel entsprechend einer ästhetischen und thematischen Konzeption auswählen und einsetzen und alternative Lösungsmöglichkeiten berücksichtigen (Tg2), - anhand von Fachbegriffen über theatrale Phänomene kommunizieren und sich in [...] mündlicher Form äußern (Tr1), - auf der Grundlage der Kenntnis theatraler Konzeptionen die gesellschaftliche und historische Dimension von Theater reflektieren und das eigene theatrale Handeln in einen Bezug dazu setzen (Tt2),

¹ Da es sich hier um keine Prüfungstexte im engeren Sinne handelt, sowie aufgrund ihres Umfangs wurde hier auf die Wiedergabe dieser Texte verzichtet.

	- auf der Grundlage der Kenntnis von Positionen und Werken zeitgenössischer Theaterkunst am kulturellen Diskurs der Gegenwart teilnehmen (Tt3).
Bewertungskriterien	- Qualität der Auswahl der Aspekte zum Thema - Grad der Problematisierung von Probenprozessen - Nachvollziehbarkeit in Bezug auf schulische Probenprozesse - Erarbeitung eines eigenen Standpunkts - Qualität der Präsentation als <i>Lecture Performance</i> (Einbezug von Elementen dieses Formats); Passung mit dem Thema - Erläuterung der methodischen und künstlerischen Entscheidungen hinsichtlich der Präsentation als <i>Lecture Performance</i> - Benennung möglicher Alternativen - Problematisierung eigener Erfahrungen von Probenprozessen sowie des Verhältnisses von Theorie und Praxis in der Probe - Beachtung der Zeitvorgabe

4 Literatur- und Medienhinweise

Allgemeine Theaterliteratur

- Arnold, Heinz Ludwig (2004). Theater fürs 21. Jahrhundert. München: Text + Kritik.
- Balme, C. (2003). Einführung in die Theaterwissenschaft. 3. Auflage. Berlin: Erich Schmidt.
- Becker, P. v. (2002). Das Jahrhundert des Theaters. Das Buch zur Fernsehserie. München: Dumont.
- Brauneck, M. (1993). Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Reinbek: Rowohlt.
- Brauneck, M. & Schneilin, G. (1992). Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbek: Rowohlt.
- Fischer-Lichte, E. (1999). Semiotik des Theaters (Bd. 1-3). Tübingen: Gunter Narr.
- Gronemeyer, Andrea (2013). Schnellkurs Theater. Köln: Dumont.
- Harenberg Schauspielführer. Die ganze Welt des Theaters. 298 Autoren mit mehr als 780 Werken in Wort und Bild. (2003). Mannheim: Brockhaus.
- Kotte, A. (2005). Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Köln, Weimar, Berlin: Böhlau UTB.
- Lehmann, H.-T. (1999). Postdramatisches Theater. Frankfurt/M.: Verlag der Autoren.
- Matzke, Annemarie M. (2005): Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern. Formen szenischer Selbstinszenierung im zeitgenössischen Theater. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Metzler Lexikon Theatertheorie (2005). Stuttgart: Metzler.
- Michalzik, P. (2009). Die sind ja nackt! Keine Angst, die wollen nur spielen. Gebrauchsanweisung fürs Theater. Köln: DuMont.
- Roselt, J. (2005). Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barocktheater bis zum postdramatischen Theater. Berlin, Alexander.
- Schwab, L. & Weber, R. (1991). Theaterlexikon. Kompaktwissen für Schüler und junge Erwachsene. Frankfurt/Main: Cornelsen Scriptor.
- Simhandl, P. (2001). Theatergeschichte in einem Band. Berlin: Hentschel.

Allgemeine theaterpädagogische Literatur

- Belgrad, J. (Hrsg.). (1997). Theaterspiel. Ästhetik des Schul- und Amateurtheaters. Hohengehren: Schneider.

Hentschel, U. (2. Auflage 2000). Theaterspielen als ästhetische Bildung: Über einen Beitrag produktiven künstlerischen Gestaltens zur Selbstbildung. Weinheim: Deutscher Studienverlag.

Hilliger, D. (2006). Theaterpädagogische Inszenierung. Berlin: Schibri.

V. Jurke, D. Linck, J. Reiss (Hrsg.). (2008). Zukunft Schultheater. Hamburg: edition Körper-Stiftung.

Liebau, E., Klepacki, L., Linck, D., Schröer, A. & Zirfas, J. (Hrsg.). (2005). Grundrisse des Schultheaters. Pädagogische und ästhetische Grundlegung des Darstellenden Spiels in der Schule. Weinheim, München: Juventa.

Klepacki, L., Zirfas, J. (2013). Theatrale Didaktik. Ein pädagogischer Grundriss des schulischen Theaterunterrichts. Weinheim: Beltz Juventa.

Koch, G., Streisand, M. (Hrsg.): (2005). Wörterbuch der Theaterpädagogik. 2. Auflage. Berlin: Schibri.

Körper-Stiftung/Bundesarbeitsgemeinschaft für das Darstellende Spiel (Hrsg.). (3. Auflage 2003). Theater in der Schule. Hamburg: edition Körper-Stiftung.

Primavesi, P., Deck, J. (Hrsg.). (2014). Stop Teaching! Neue Theaterformen mit Kindern und Jugendlichen. Bielefeld: transcript.

Sack, M. (2011). Spielend denken. Theaterpädagogische Zugänge zur Dramaturgie des Probens. Bielefeld: transcript.

Vaßen, F. (Hrsg.). (2. Auflage 2010). Korrespondenzen. Theater, Ästhetik, Pädagogik. Berlin: Schibri.

Welck, K. v., Schweizer, K. (Hrsg.). (2004). Kinder zum Olymp! Wege zur Kultur für Kinder und Jugendliche. Köln: Weinand.

Theaterpraktische Literatur

Boal, A. (1998). Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Ders. (2005). Der Regenbogen der Wünsche. Methoden aus Theater und Therapie. Berlin: Schibri.

Hilliger, D. (2009). Theaterpädagogische Inszenierung. Beispiele, Reflexionen, Analysen. Berlin: Schibri.

Hinz, Melanie Dr. des. (2013): Die Probe als Labor. Zur Funktion der Theaterprobe damals und heute. In: Schultheater. Themenheft Proben. 13/2013, S.36-38. Hannover: Friedrich.

Hruschka, O. (2016). Theater machen. Eine Einführung in die theaterpädagogische Praxis. Paderborn: Fink.

- Jenisch, J. (1995). Szenische Spielfindung. Gruppenspiele und Improvisationen. 3. Auflage. Köln: Maternus.
- Johnstone, K. (1993). Improvisation und Theater. Berlin: Alexander.
- Ders. (1999) Theaterspiele. Spontaneität, Improvisation und Theatersport. 2. Auflage. Berlin: Alexander-Verlag.
- Lange, M.-L. (Hrsg.). (2006). Performativität erfahren. Aktionskunst lehren – Aktionskunst lernen. Berlin, Schibri.
- List, V. (2014). Kursbuch Theater machen. Schülerbuch Klasse 8-10. Klett.
- Mangold, C. (Hrsg.). (2006). Grundkurs Darstellendes Spiel. Sekundarstufe II. 2 Bände plus Lehrerhandreichungen. Braunschweig: Schroedel.
- Dies. (Hrsg.). (2010). Grundkurs Darstellendes Spiel. Theatertheorien. Band 3 mit DVD plus Lehrerhandreichungen. Braunschweig: Schroedel.
- Dies. (Hrsg.). (2014). Bausteine Darstellendes Spiel. Ein Arbeitsbuch für die Sekundarstufe I. Schroedel.
- Pfeiffer, M., List, V. (2009/2018). Kursbuch Darstellendes Spiel. Stuttgart: Klett.
- Plath, M. (2009). Biografisches Theater in der Schule. Weinheim: Beltz.
- Dies. (2011). „Freeze!“ und „Blick ins Publikum!“ Das Methoden-Repertoire für Darstellendes Spiel und Theaterunterricht. Beltz.
- Sack, M. (2013): Die Probe als Wunderkammer. In: Schultheater. Themenheft Proben. 13/2013, S.39-40. Hannover: Friedrich.
- Scheller, I. (1998). Szenisches Spiel. Berlin: Cornelsen-Scriptor.
- Spolin, V. (5. Auflage 1997). Improvisationstechniken für Pädagogik, Therapie und Theater. Paderborn: Junfermannsch Verlagsbuchhandlung.
- Thorau, H. (2013). Unsichtbares Theater. Berlin: Alexander.
- Vlcek, R. (1997). Workshop Improvisationstheater. München: Pfeiffer.
- Weintz, J. (1999). Theaterpädagogik und Schauspielkunst, Ästhetische und psychosoziale Erfahrung durch Rollenarbeit. 2. Auflage. Butzbach: AFRA.
- Ziemke, T., Lipsius, S. (2015). Bühne und Beleuchtung. Bühne, Bühnenbau und Bühnenlicht im Schul- und Amateurtheater. Weinheim: Deutscher Theaterverlag.

Zeitschriftenpublikationen

- Bundesverband Darstellendes Spiel e.V. Hamburg (Hrsg.). Fokus Schultheater. Fokus Schultheater. edition Körber-Stiftung. (erscheint einmal jährlich als Dokumentation der Fachtagungen des Festivals „Schultheater der Länder“)
- Interessengemeinschaft Theater der Zeit e.V., Berlin (Hrsg.). Theater der Zeit. Zeitschrift für Politik und Theater. (erscheint monatlich plus Arbeitsbuch)

Frenzel, G., Wenzel, K.-H. Spiel und Theater. Die Zeitschrift für Theater von und mit Jugendlichen. Weinheim: Deutscher Theaterverlag. (erscheint zweimal jährlich)

Hentschel, U., Koch, G., Ruppig, B. & Vaßen, F. in Kooperation mit der Gesellschaft Theaterpädagogik e.V., Bundesverband Theaterpädagogik e.V. BAG Spiel & Theater. Berlin (Hrsg.). Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik. Berlin: Schibri, Strasberg Milow. (erscheint zweimal jährlich)

Schultheater. Hannover-Seelze: Friedrich. Erscheint vierteljährlich zu je einem schultheaterpraktischen Schwerpunktthema.

Theater heute. Berlin: Friedrich. (erscheint monatlich plus Jahrbuch)

Audiovisuelle Medien und Webseiten

Mitschnitte beispielhafter Aufführungen im Rahmen des Festivals „Schultheater der Länder“, jeweils auf DVD in „Fokus Schultheater“ (siehe Zeitschriftenpublikationen).

www.3sat.de (regelmäßige Ausstrahlung von Aufzeichnungen professioneller Theateraufführungen).

www.kjtz.de (Aufzeichnungen der Aufführungen des bundesweiten Festivals „Theatertreffen der Jugend“, Berlin sind ausleihbar beim Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland, Frankfurt/M.; Bestand ab 1982).

www.goethe.de/de/kul/tut.html (Überblick über aktuelle Tendenzen in der deutschen Tanz- und Theaterlandschaft).

<https://improwiki.com> (Übersicht zu Improspielen und Warmup-Übungen, sortiert nach Anlass und Ziel der Übung).

www.nachtkritik.de (Rezensionen zu aktuellen und älteren Inszenierungen, Links zu Rezensionen in Tageszeitungen).

Festivals

Hessisches Schultheatertreffen: jährlich im Mai an wechselnden Orten in Hessen unter der Schirmherrschaft des Hessischen Kultusministeriums, Förderpreis der Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen, Aufführungsgespräche (www.hstt.de).

Schultheater der Länder: jährlich im September, wechselnde Orte und Themen, Fachtagung zum jeweiligen Thema (www.bvts.org).

Theatertreffen der Jugend: jährlich im Mai in Berlin, Fachforen und Workshops (www.theater-treffen-der-jugend.de).

Regionale hessische Schultheatertreffen.

HESSEN



Hessisches Kultusministerium

Luisenplatz 10

60185 Wiesbaden

www.kultusministerium.hessen.de