

Schreiben

telc Deutsch C2

Kandidatenblätter · 90 Minuten · Übungssatz 3

In diesem Heft

Teil 1 Lesetext 1: Leseverstehen, Teil 1

Bearbeiten Sie die Aufgaben auf Papier. Auf Faust finden Sie die interaktive Übung und weitere Materialien.

[Auf faustacademy.com weiterüben →](https://faustacademy.com)

Unabhängiges Übungsmaterial. Nicht von telc gGmbH herausgegeben oder geprüft.

C2 · Schreiben

Übung im telc-Prüfungsformat

Übungssatz 3

Arbeitszeit: 90 Minuten

Sie haben 90 Minuten Zeit für den Schriftlichen Ausdruck. Verwenden Sie die Lesetexte und Ihre Hörnotizen.

Nutzen Sie für Ihren Aufsatz die zuvor gelesenen Texte und Ihre Notizen zum Hörvortrag.

Schriftlicher Ausdruck

Arbeitszeit: 90 Minuten

Wählen Sie einen der drei Themenschwerpunkte und schreiben Sie dazu einen argumentativen Aufsatz. Setzen Sie sich kritisch mit den Quellen auseinander und entwickeln Sie eine begründete eigene Position. Eine bestimmte Zitierform ist nicht vorgeschrieben. Schreiben Sie auf den Antwortbogen.

Diese Aufgabe baut auf den drei Lesetexten und Ihren eigenen Notizen zum Hörvortrag auf. Bewahren Sie beides aus den vorangegangenen Subtests auf.

Verwenden Sie mindestens drei der vier gelesenen beziehungsweise gehörten Quellen. Ihre Hörnotizen ersetzen keine zusätzliche unabhängige Textquelle.

Machen Sie fremde Aussagen auch bei indirekter Wiedergabe kenntlich.

Lesetext 1: Leseverstehen, Teil 1

z

Eine Bühne kann einen weitläufigen Straßenzug zeigen, obwohl zwischen ihrem vorderen Rand und der Rückwand nur wenige Schritte liegen. Entscheidend ist dabei weniger die verfügbare Fläche als die Ordnung dessen, was sichtbar wird. Für den ersten Entwurf legt die Bühnenbildnerin einen gedachten Sitzplatz in der Saalmitte fest. Von diesem Standort aus zeichnet sie die Straße so, dass deren Fluchtlinien in einem gemeinsamen Punkt zusammentreffen.

a

Ob die verschiebbaren Flächen tatsächlich leisten, was das Modell verspricht, zeigt sich bei einer Stellprobe mit dem Ensemble. Beim Durchqueren der hinteren Gasse verdeckt eine Darstellerin kurzzeitig deren gesamte Breite; damit verrät ihr Körper die geringe Größe der vermeintlich entfernten Häuser. Die hinterste Seitenfläche wird deshalb etwas zurückgenommen und der Laufweg leicht nach vorn verlegt. So bleibt die verkleinerte Architektur im Blick, während die Bewegung nun in einem dafür ausreichend dimensionierten Bereich stattfindet. Die Straße wirkt weiterhin lang, ohne das Spiel einzuengen.

b

Dieser Standort liefert den Bezugspunkt für sämtliche Größenverhältnisse. Fenster, Türen und Gesimse werden nach hinten zunehmend kleiner, während die Abstände zwischen den Fassaden ebenfalls schrumpfen. Das Auge kann diese Abstufung als räumliche Entfernung lesen, obwohl sie auf wenigen Metern hergestellt wird. Selbst eine leicht ansteigende Bodenfläche lässt sich in diese Konstruktion einbeziehen. Ihre Überzeugungskraft verdankt die Anordnung allerdings einer Voraussetzung: Betrachtet werden soll sie möglichst von der zugrunde gelegten Mitte aus.

c

Zwischen diesen Ansprüchen vermittelt eine Anordnung aus gegeneinander versetzten, einzeln drehbaren Fassadenflächen. Statt alle Kanten einer einzigen strengen Flucht zu unterwerfen, lässt sich nun für jede Fläche prüfen, wie weit sie geöffnet werden kann, ohne den Straßeneindruck aufzugeben. Kleine Überschneidungen verdecken dabei jene Anschlüsse, die von außen sichtbar würden. Im Modell ergibt sich daraus ein brauchbarer Ausgleich. Die gewählten

Winkel bleiben jedoch vorläufig, bis die Anordnung in Originalgröße erprobt werden kann.

d
Dass die veränderte Wegführung den Straßeneindruck erhält und zugleich Bewegungsfreiheit schafft, macht den Charakter solcher Bühnenräume deutlich. Ihre Tiefe ist keine Eigenschaft der bemalten Flächen allein. Sie entsteht im Verhältnis zwischen deren Anordnung, dem jeweiligen Zuschauerstandort und den Körpern, die sich darin bewegen. Ein überzeugender Entwurf muss deshalb mehr leisten als ein stimmiges Bild: Er muss auch jene Handlungen aufnehmen können, durch die dieses Bild während der Aufführung fortwährend verändert wird.

e
Gerade diese Bindung an die Saalmitte wird problematisch, sobald die seitlichen Plätze einbezogen werden. Von dort können hintereinander gestaffelte Fassaden unvermittelt nebeneinander erscheinen; außerdem werden bisweilen ihre unbemalten Rückseiten sichtbar. Würde man die Flächen einfach schließen, wäre zwar dieser Einblick verhindert, zugleich aber die gewünschte Straßenflucht unterbrochen. Der Entwurf muss somit räumliche Geschlossenheit für die seitlich Sitzenden und perspektivische Offenheit für die mittleren Plätze miteinander vereinbaren.

Lesetext 2: Leseverstehen, Teil 2

Noch ist der Zuschauerraum des Theaters am Kai leer. Über der Bühne leuchtet ein Satz auf, während unten zwei Personen schweigend einen Tisch abräumen. Für die bevorstehende mehrsprachige Inszenierung richtet das Haus erstmals eine gemeinsame Übertitelanzeige ein. Die übersetzten Dialoge sollen oberhalb des Bühnenportals erscheinen. Was nach einer zusätzlichen Textspur aussieht, greift jedoch in die Organisation des ganzen Abends ein: Wer liest, kann im selben Augenblick nur eingeschränkt verfolgen, was Hände, Gesichter und Körper auf der Bühne mitteilen. Bei den Vorbereitungen geht es deshalb um mehr als die Frage, ob die Übersetzung sprachlich gelungen ist. Auch ihre Verteilung über die Zeit muss mit dem Bühnengeschehen zusammenpassen.

Die erste Fassung der Übertitel enthielt weitgehend vollständige Sätze. Bei der gemeinsamen Durchsicht fiel auf, dass manche Anzeige noch die Aufmerksamkeit beanspruchte, während auf der Bühne bereits eine wichtige Bewegung begann. Das Team überarbeitete daraufhin längere Formulierungen. Ausschlaggebend war der Wunsch, den Blick früher wieder für die Szene freizugeben. Die Kürzungen betrafen vor allem sprachliche Wiederholungen und Wendungen, deren Funktion sich knapper ausdrücken ließ. Maßgeblich blieb, welche Information bis zu welchem Augenblick lesbar sein musste. Für jede Änderung wurde daher auch die zugehörige Spielhandlung betrachtet. Eine elegante Kurzfassung konnte ungeeignet sein, wenn sie gerade dort zusätzliche Überlegung verlangte, wo unten ein Blickwechsel zu verfolgen war.

Damit berührt die Arbeit eine grundlegende Unterscheidung. Man kann den Inhalt eines Satzes verstanden haben und dennoch nicht wissen, was mit ihm in einer konkreten Begegnung geschieht. Eine höfliche Einladung erhält einen anderen Sinn, wenn die sprechende Person dabei den einzigen freien Stuhl wegzieht. Auch eine Antwort kann eine Äußerung nachträglich als Drohung, Scherz oder Ausflucht kenntlich machen. Sprachlicher Zugang eröffnet zunächst, was gesagt wird. Um einer Szene zu folgen, muss das Gesagte außerdem mit Gesten, Reaktionen und der Situation verbunden werden können. Übertitel sollen deshalb nicht bloß einen verständlichen Wortlaut anbieten. Ihre zeitliche Gestaltung muss Gelegenheiten lassen, die Beziehungen zwischen diesem Wortlaut und dem Spiel wahrzunehmen.

Diese beiden Anforderungen geraten leicht in Spannung. Eine ausformulierte Übersetzung macht Beziehungen innerhalb einer Äußerung deutlich, hält den Blick aber länger fest. Eine knappe Anzeige lässt sich schneller überblicken, kann jedoch Verknüpfungen verlieren. Steht dort sinngemäß nur, dass eine Figur geblieben ist und eine andere gegangen ist, bleibt möglicherweise offen, ob das Bleiben eine Folge des Weggehens oder ein Gegensatz dazu sein soll. Ein unscheinbares Bindewort hätte diese Beziehung ausdrücklich bezeichnet. Fehlt es, müssen Lesende sie aus dem Zusammenhang ergänzen. Unter dieser Bedingung kann eine geringere Wortzahl mehr Verständnisarbeit verursachen. Die sichtbare Kürze sagt dann wenig darüber aus, wie rasch die gedankliche Verarbeitung abgeschlossen ist.

Am Theater am Kai wird deshalb nicht nach einer pauschalen Zahl von Wörtern gekürzt. Bei jeder Passage wird unterschieden, was sprachlich entbehrlich ist und was eine Beziehung trägt. Besonders sorgfältig behandelt das Team Begründungen, Einschränkungen und Wechsel der angesprochenen Person. Gerade solche Bestandteile können im

flüchtigen Lesen leicht übersehen werden, obwohl sie die Bedeutung des folgenden Satzes bestimmen. Das ist eine redaktionelle Abwägung anhand des Stücks, kein Ergebnis einer Untersuchung über allgemeine Leseleistungen. Die Werkstattarbeit bringt begründete Entscheidungen für diese Inszenierung hervor. Ob dieselbe Kürzung in einem anderen Stück funktionieren würde, hinge unter anderem davon ab, welche Informationen dort bereits bekannt sind und was gleichzeitig gespielt wird.

Wie eng Text und Zeitpunkt zusammenhängen, zeigt eine Szene um einen verschwundenen Brief. Eine Figur hält vor der Nennung des verantwortlichen Familienmitglieds inne. Während dieser Pause suchen die anderen auf der Bühne ihren Blick; erst mit dem ausgesprochenen Schlüsselwort „Bruder“ wird die entscheidende Information öffentlich. Genau dann erscheint der entsprechende Übertitel. Anschließend wendet sich die angesprochene Person von der Gruppe ab. Würde die Anzeige schon während des Innehaltens sichtbar, könnten Lesende die Auflösung vorwegnehmen, während die Figuren noch auf sie warten. Der gewählte Einsatz erhält dagegen die Abfolge aus Ungewissheit, Enthüllung und Reaktion. Die kurze Anzeige soll danach noch rechtzeitig den Blick auf das Abwenden zulassen.

Für solche Stellen reicht es nicht, den gesprochenen Text auf einer Zeitachse gleichmäßig zu verteilen. Eine Pause kann zum Inhalt der Szene gehören. Sie einfach mit Schrift zu füllen, hieße, sie als ungenutzte Zeit misszuverstehen. Umgekehrt muss ein Titel nicht mit jedem Atemholen verschwinden. Manche Sinneinheiten reichen über eine kurze Sprechunterbrechung hinaus und bleiben gemeinsam lesbar. Die Redaktion arbeitet daher mit Einheiten, die sowohl sprachlich als auch szenisch begründet sind. Auf dem Arbeitsexemplar stehen neben den Übersetzungen Hinweise auf Blicke, Bewegungen und Einsätze. So wird sichtbar, an welcher Stelle die Lesbarkeit des Textes und die zeitliche Ordnung einer Handlung gemeinsam betrachtet werden müssen.

In einer technischen Erprobung nutzt das Haus außerdem Blickaufzeichnungen von eingeladenen Personen. Diese halten fest, wann sich deren Blick zur Anzeige richtet und wann er zur Bühne zurückkehrt. In Verbindung mit dem Ablaufprotokoll lässt sich etwa nachvollziehen, ob jemand während des Abwendens noch oben gelesen hat. Damit ist aber noch nicht erfasst, wie diese Person die Begegnung verstanden hat. Dafür holt das Team gesondert Rückmeldungen ein: Welche Beziehung zwischen den Figuren wurde wahrgenommen, was blieb unklar, welche Information fehlte? Ein Blick auf die Bühne kann mit Verständnis einhergehen, beweist es aber ebenso wenig wie ein längerer Blick auf die Anzeige automatisch eine Schwierigkeit belegt.

Die Aufzeichnungen dienen hier der konkreten Einrichtung des Abends. Sie werden mit den Aussagen der Beteiligten zusammen betrachtet, statt aus einer Blickbewegung unmittelbar einen inneren Vorgang abzuleiten. Jemand kann beispielsweise zur Bühne zurückschauen, weil der Titel bereits verstanden wurde, oder weil eine Bewegung die Aufmerksamkeit auf sich zieht, obwohl das Lesen noch nicht abgeschlossen ist. Erst die Rückmeldung hilft, diese Möglichkeiten für die besprochene Stelle auseinanderzuhalten. Auch sie bleibt eine Auskunft über eine bestimmte Erfahrung. Das Team nutzt die Kombination, um problematische Übergänge erneut durchzugehen und Änderungen zu begründen. Aus dieser Produktionsarbeit werden keine allgemeinen Gesetzmäßigkeiten über Theaterpublikum abgeleitet.

Zum sprachlichen Zugang kommt die Frage, welche hörbaren Vorgänge schriftlich vermittelt werden sollen. Die Inszenierung richtet ihr Angebot auch an Menschen, die Geräusche nicht oder nur teilweise hören können. Für zusätzliche Geräuschangaben legt die Redaktion zwei zusammengehörige Voraussetzungen zugrunde: Das Geräusch muss für den Fortgang oder das Verständnis der Handlung erheblich sein, und sein Auftreten darf sich aus dem Sichtbaren nicht hinreichend erschließen lassen. Ein Klopfen hinter einer geschlossenen Tür, das eine Figur zu einer unerwarteten Entscheidung veranlasst, erfüllt beide Voraussetzungen. Die Anzeige benennt hier etwas, dessen Fehlen eine Lücke im Geschehen hinterlassen würde. Sichtbare Handlung und schriftliche Ergänzung werden dafür jeweils gemeinsam geprüft.

Eine Geräuschangabe ist damit Teil der dramaturgischen Informationsverteilung. Sie kann selbst einen Hinweis liefern, den das Publikum erst später einordnen soll. Wie bei einem gesprochenen Satz ist deshalb zu beachten, wann dieser Hinweis zugänglich wird und wie genau er bezeichnet werden darf. Die Redaktion vermeidet Formulierungen, die bereits eine Deutung vorwegnehmen, obwohl zunächst nur ein Ereignis hörbar ist. Ein Geräusch hinter der Tür sollte beispielsweise nicht durch die Benennung einer Person erklärt werden, deren Anwesenheit die Szene noch offenhält.

Die zusätzliche Information soll den Zugang zum wahrnehmbaren Vorgang ermöglichen und zugleich jene Unbestimmtheit erhalten, mit der auch die hörbare Fassung arbeitet.

Für den Aufführungsbetrieb liegen die übersetzten Titel vorbereitet vor. Ein System zur Spracherkennung verfolgt den gesprochenen Dialog und schlägt dazu passende Einsatzpunkte vor. Es entlastet die für die Anzeige zuständige Person beim Auffinden der nächsten Stelle. Die Freigabe jedes Titels bleibt jedoch bei dieser Person, die den Bühnenablauf mitverfolgt und den Vorschlag im jeweiligen Moment beurteilt. So kann sie auf eine verlängerte Pause oder eine verzögerte Reaktion eingehen. Vorbereitet ist also der Text; sein tatsächlicher Aufruf entsteht weiterhin im Verhältnis zum laufenden Spiel. Gerade an der Briefszene wird diese Aufgabenverteilung konkret: Das System kann die Stelle anbieten, während die betreuende Person den entscheidenden gesprochenen Einsatz abwartet.

Die Einrichtung verlangt entsprechend genaue Absprachen zwischen Redaktion und Anzeigenbetreuung. Wo der Anfang eines Satzes genügt, wird dies im Ablauf vermerkt; wo ein späteres Wort oder eine Bewegung maßgeblich ist, steht ein anderer Bezugspunkt. Solche Angaben machen Entscheidungen nachvollziehbar, ohne jede denkbare Aufführungssituation vorwegzunehmen. Die betreuende Person muss erkennen können, welche Funktion der jeweilige Einsatz hat. Ein bloß mechanisches Nachführen wäre beispielsweise bei einer bewusst verlängerten Spannungspause unpassend. Zugleich soll die Vorbereitung so eindeutig sein, dass während der Vorstellung nicht erst über Übersetzungsvarianten entschieden werden muss. Die redaktionelle und die aufführungspraktische Arbeit greifen hier ineinander, bleiben aber unterschiedliche Aufgaben.

Bei weiteren Durchläufen vergleicht das Team die gemeinsame Saalanzeige mit einem persönlichen Display. Auf beiden erscheint dieselbe Übersetzung, damit Unterschiede der Darstellung nicht mit unterschiedlichen Formulierungen vermischt werden. Am persönlichen Gerät lässt sich der Wechsel innerhalb der bereitgestellten Passage am eigenen Lesefortschritt ausrichten. Die Saalanzeige muss dagegen einen Zeitpunkt anbieten, mit dem mehrere Menschen zugleich arbeiten können. Wer am persönlichen Gerät eine längere Standzeit bevorzugt, hat damit zunächst eine passende Einstellung für das eigene Lesen gefunden. Diese Vorliebe lässt sich wegen der unterschiedlichen zeitlichen Organisation nur begrenzt auf die gemeinsame Anzeige übertragen. Dort würde dieselbe Verlängerung auch alle betreffen, die längst wieder auf die nächste Information warten.

Der Vergleich macht außerdem deutlich, weshalb eine Beurteilung des Angebots die konkrete Nutzungssituation benennen sollte. Eine persönliche Einstellung ist Teil eines individuellen Ablaufs; eine gemeinsame Anzeige ist Teil eines geteilten Aufführungsrhythmus. Beide verlangen, dass Lesen und Zuschauen miteinander koordiniert werden, verteilen die Möglichkeiten zur Anpassung jedoch verschieden. In der Besprechung werden deshalb nicht einfach Lieblingswerte gesammelt und anschließend zum Standard erklärt. Die Beteiligten beschreiben auch, an welcher Stelle ihnen eine Einstellung geholfen hat und welche Folge sie für das Verfolgen der Szene hatte. Daraus entstehen Hinweise für die jeweilige Darstellungsform, deren Reichweite ausdrücklich an diese Bedingungen gebunden bleibt.

Kurz vor Abschluss der Einrichtung kommt es zu einem Besetzungswechsel. Die neu übernehmende Person spricht denselben Wortlaut, setzt jedoch andere Schwerpunkte und lässt vor einzelnen Antworten längere Pausen. Die bereits freigegebene Titelfassung wird deshalb an den betreffenden Stellen erneut durchgegangen. Geprüft werden die einzelnen Aufrufpunkte: Manche können bestehen bleiben, andere müssen dem veränderten Vortrag folgen. Der Anlass liegt hier in der Sprechgestaltung, während die sprachliche Grundlage unverändert ist. Besonders ein Einsatz, der zuvor mit einer Betonung zusammenfiel, kann nun an einer anderen Stelle des Satzes sinnvoll sein. Die Gültigkeit einer redaktionellen Fassung und die Passung ihrer zeitlichen Einrichtung sind somit getrennt zu betrachten.

Für das Haus hat das eine praktische Konsequenz. Zur Übergabe gehören nicht nur die fertigen Texte, sondern auch die Gründe für sensible Einsätze. Andernfalls sähe eine nachfolgende betreuende Person lediglich einen Zeitpunkt, ohne zu wissen, ob er wegen einer Enthüllung, einer Bewegung oder einer sprachlichen Einheit gewählt wurde. Bei der erneuten Einrichtung kann sie anhand dieser Hinweise beurteilen, welche Veränderung eine Überprüfung nötig macht. Das Material bleibt dadurch bearbeitbar, ohne dass jede Anpassung wieder beim Ausgangstext beginnen muss. Zugleich wird vermieden, eine einmal gelungene Abfolge als unabhängig von den Menschen zu behandeln, die sie im jeweiligen Abend hervorbringen.

Die abschließende betriebliche Erprobung umfasst eine vollständige Vorstellung mit deutlich wechselndem Sprechtempo. Das anschließende Durchgehen des Ablaufprotokolls ergibt, dass die betreuende Person die manuellen Freigaben über den gesamten Abend hinweg ausreichend präzise ausgeführt hat. Auch die Lesbarkeit von den seitlichen Sitzplätzen ist überprüft worden; die Anzeige ließ sich dort erfolgreich lesen. Diese Feststellungen beziehen sich auf den erprobten Aufbau und den beobachteten Durchlauf. Sie geben dem Haus eine konkrete Grundlage für den Betrieb. Die Personen, die Rückmeldung aus dem Zuschauerraum geben, haben das Angebot allerdings sämtlich zum ersten Mal benutzt. Erfahrungen mit wiederholter Nutzung liegen aus dieser Vorbereitung somit noch nicht vor.

Offen bleibt insbesondere, was aus den anfänglichen Anforderungen des Wechsels zwischen Lesen und Zuschauen wird, wenn jemand mehrere Vorstellungen mit dieser Anzeige besucht. Möglicherweise verändert sich der Umgang damit; wie und in welchem Umfang, lässt sich aus einem ersten Besuch nicht ableiten. Diese Frage ist von der bereits überprüften Bedienung und Lesbarkeit zu unterscheiden. Für ihre Klärung wären Rückmeldungen über mehrere Besuche hinweg erforderlich. Das Theater kann seinen Abend nach der abgeschlossenen Einrichtung aufführen und zugleich diese Grenze des bisherigen Wissens benennen. Zugänglichkeit erscheint damit als sorgfältig gestaltete Praxis, deren konkrete Entscheidungen begründet werden können, ohne die noch offenen Erfahrungen künftiger Nutzung vorwegzunehmen.

Lesetext 3: Leseverstehen, Teil 3

a

Am Tisch, an dem über die Zukunft einer Inszenierung verhandelt wird, nimmt die Werktreue als Erste Platz und breitet ihre sorgfältig geordneten Unterlagen aus. Die Erneuerung zieht sich einen Stuhl heran und möchte zunächst das Fenster öffnen. Die Erinnerung kommt später, erkennt angeblich alles wieder und widerspricht beiden bei jeder Einzelheit. Schließlich einigen sich die drei darauf, etwas zu bewahren; nur darüber, was dieses Etwas sei, beginnt nun die eigentliche Verhandlung. So ungefähr ließe sich die Schwierigkeit einer Wiederaufnahme darstellen. Bevor eine Kulisse aus dem Lager geholt wird, steht bereits zur Debatte, welcher Art die Verbindung zu dem vergangenen Abend sein soll.

b

Mit dem Wort „dieselbe“ kann dabei Verschiedenes gemeint sein. Dieselbe Inszenierung kann nach demselben Regiekonzept arbeiten, dieselben Gegenstände verwenden oder eine vertraute Abfolge von Situationen herstellen. Diese Formen der Fortsetzung fallen keineswegs notwendig zusammen. Ein neu gebauter Tisch kann dieselbe Funktion erfüllen wie sein Vorgänger, während der alte Tisch in einem anders gegliederten Raum eine neue Beziehung zwischen den Figuren erzeugt. Auch die Wiederkehr eines Titels im Spielplan klärt zunächst nur eine organisatorische Zuordnung. Wer über Kontinuität spricht, sollte deshalb angeben, ob Material, Handlungsstruktur, Arbeitsweise oder die Erfahrung eines Abends gemeint ist. Sonst wird eine Übereinstimmung behauptet, deren Gegenstand unbestimmt bleibt.

c

Die Geduld, mit der manche Ensembles kleinste Einzelheiten einer Aufführung sichern, verdient Anerkennung. Da wird vermerkt, wann eine Hand den Tisch berührt, wie lange der Blick auf einem leeren Stuhl ruht und welche Bewegung einen Satz unterbricht. Solche Aufzeichnungen nehmen flüchtige Arbeit ernst; sie bewahren Entscheidungen davor, später als beliebige Einfälle behandelt zu werden. Allerdings kann eine außerordentlich gewissenhafte Übergabe auch ein seltsames Ergebnis haben: Die neu Mitwirkenden finden für jede ihrer Fragen bereits eine vorgeschriebene Geste vor. Alles ist für sie vorbereitet, bis hin zu dem Augenblick, der wie eine eigene Entdeckung aussehen soll. Man möchte dieser Fürsorge danken und den Beschenkten doch etwas unbestellten Raum wünschen.

d

Wie deutlich ein Zusammenhang den Status eines Gegenstands bestimmt, lässt sich an einem schlichten Bühnenstuhl sehen. Während der letzten Spielserie dient er zum Sitzen, wird über den Boden gezogen und nach der Vorstellung mit den übrigen Requisiten abgestellt. Danach übernimmt ihn die Theatersammlung. Er wird weder ausgebessert noch neu gestrichen; auch die lockere Verbindung an der Lehne bleibt bestehen. Dennoch ist er nun ein Sammlungsstück und wird als Zeugnis einer bestimmten Produktion ausgestellt. Was zuvor im Spiel benutzt werden durfte, wird jetzt zur

Betrachtung aufbewahrt. Die Veränderung liegt in seiner neuen Aufgabe und Zuordnung, während Holz, Farbe und Gebrauchsspuren dieselben geblieben sind.

e

Solche Spuren führen auch zu den Menschen, die in der üblichen Zuschreibung gern verschwinden. Auf einem Plakat genügt ein großer Name, um die Herkunft einer ganzen Aufführung scheinbar zu erklären. Als hätten die Darstellenden nur ausgeführt, die Werkstätten lediglich geliefert und die gemeinsamen Proben nichts hervorgebracht, was vorher noch unbekannt war. Dabei kann die unverwechselbare Spannung einer Szene aus einer beiläufig entdeckten Verzögerung entstehen, ihre räumliche Lösung aus einem Vorschlag der Bühnentechnik. Die Verantwortung einer Regie wird dadurch nicht geringer. Fragwürdig ist der bequeme Schluss, aus herausgehobener Verantwortung folge alleinige Urheberschaft an allem, was einen Abend ausmacht. Wer so archiviert, bewahrt zugleich eine Verkürzung der Arbeit.

f

Nicht jede Gebrauchsspur lässt sich allerdings erhalten. Ein zerschlissener Bezug kann für eine weitere Spielserie unbrauchbar geworden sein, eine häufig bewegte Verbindung muss vielleicht erneuert werden. Hier begegnen sich zwei unterschiedliche Zwecke: ein früheres Aussehen zu dokumentieren und einen Gegenstand weiter einsetzen zu können. Vor einer Reparatur lassen sich Zustand und Eingriff festhalten, sodass später erkennbar bleibt, was ersetzt wurde. Diese Dokumentation macht den Ersatz nicht unsichtbar, aber nachvollziehbar. Sie erlaubt, die Fortsetzung des Gebrauchs von der Erhaltung jedes einzelnen Bestandteils zu unterscheiden. Gerade bei Gegenständen, die wieder auf die Bühne sollen, gehört zur Sorgfalt deshalb auch eine begründete Entscheidung darüber, welche Veränderung zugelassen wird.

g

Nach vielen Jahren besucht eine Zuschauerin erneut eine Inszenierung, deren Familienszene sie als unerhört herausfordernd erinnert. Diesmal kommt ihr dieselbe Begegnung beinahe behaglich vor. Auf dem Heimweg vermutet sie, die schroffen Stellen seien inzwischen geglättet worden. Später kann sie mit Zustimmung des Hauses das damalige Textbuch und die Aufzeichnung der Szene einsehen. Die von ihr bezeichneten Sätze und Handlungen stimmen mit der jetzigen Fassung überein. In ihrem alten Programmheft steckt noch die Eintrittskarte eines kleinen Festivals, das sie damals zum ersten Mal besuchte. Seither hat sie viele Abende gesehen, in denen Konflikte weit unmittelbarer ausgetragen wurden. Das Heft legt sie nachdenklich neben das neue.

h

Ein Ensemble wollte seine Produktion einmal so übergeben, dass niemand zur persönlichen Einweisung mitreisen musste. Es verfasste dafür zunächst ein ausführliches Handbuch mit Laufwegen, Einsatzzeichen und Skizzen. Die übernehmende Gruppe konnte damit vieles einrichten, scheiterte aber an einer Folge rascher Übergaben: Alle hielten sich an die beschriebenen Positionen, dennoch geriet die Bewegung jedes Mal ins Stocken. Erst bei einem späteren gemeinsamen Treffen führte eine an der ursprünglichen Produktion beteiligte Person die Folge vor. Sie zeigte, wie das Gewicht schon vor dem sichtbaren Loslassen übernommen wurde. Danach gelang der Ablauf. Die schriftliche Beschreibung ließ sich nun präzisieren; ihre erste Fassung hatte diese praktische Abstimmung stillschweigend vorausgesetzt.

i

Eine Aufzeichnung hätte bei der Übergabe vielleicht geholfen, doch auch sie besitzt einen Standpunkt. Der gewählte Bildausschnitt entscheidet, ob die Übergabe einer Hand oder die Reaktion einer anderen Figur sichtbar bleibt. Eine Nahaufnahme macht ein Detail zugänglich, nimmt ihm aber vorübergehend seine räumliche Umgebung. Die Totale erhält diese Umgebung und lässt dafür kleine Vorgänge undeutlich werden. Wer eine Videoaufnahme später als Arbeitsgrundlage verwendet, muss daher auch nach den Bedingungen ihrer Herstellung fragen. Wo stand die Kamera, wann wurde umgeschnitten, was lag außerhalb des Bildes? Der gespeicherte Abend ist durch diese Entscheidungen geprägt, selbst wenn während der Aufnahme niemand in das Geschehen eingegriffen hat.

j

Mit zusätzlichen Unterlagen verschwindet dieses Problem nicht automatisch. Ein früher Probenvermerk kann eine Bewegung beschreiben, die bis zur Premiere geändert wurde; ein späteres Textbuch hält vielleicht bereits die Anpassung für einen anderen Spielort fest. Kommen beide in dieselbe Sammlung, wächst die Menge der Informationen,

aber noch nicht die Eindeutigkeit der Rekonstruktion. Mehrere Angaben können einander widersprechen, weil sie zu verschiedenen Arbeitsständen gehören. Je mehr solcher Stände überliefert sind, desto mehr Entscheidungen darüber können nötig werden, welche miteinander verbunden werden dürfen. Die Unterlagen müssen deshalb zeitlich und sachlich zugeordnet werden. Ihre bloße Vollständigkeit nimmt niemandem die Aufgabe ab, zwischen möglichen Fassungen zu wählen.

k

Für eine Wiederaufnahme muss diese Wahl schließlich praktisch getroffen werden. Soll die Premiere maßgeblich sein, die spätere eingespielte Fassung oder die letzte Vorstellung vor der Unterbrechung? Jede Entscheidung setzt einen anderen Bezugspunkt. Es hilft, ihn ausdrücklich zu benennen und Abweichungen zu verzeichnen. Ein Arbeitsbuch kann beispielsweise erkennen lassen, dass die Szenenfolge einer späteren Fassung folgt, während ein früher gestrichener Übergang wieder aufgenommen wurde. Damit entsteht eine lesbare Begründung des aktuellen Vorgehens. Auch wer die Auswahl anders getroffen hätte, kann dann verstehen, worauf sie beruht. Die Vorbereitung wird auf diese Weise zu einer verantworteten Zusammenstellung, deren einzelne Schritte der Besprechung zugänglich bleiben.

l

Im Prospekt klingt die Sache erheblich müheloser. Dort wird eine Wiederaufnahme als „vollkommen unangetastet“ angekündigt; wenige Seiten weiter werden die überarbeiteten Szenen und neu eingerichteten Übergänge vorgestellt. Bewundernswert, wie viel Veränderung offenbar in völliger Unberührtheit Platz findet. Die Formulierung erspart dem Verkauf jene Unterscheidungen, mit denen sich die Proben mühsam beschäftigt haben. Daneben liegt die formale Freigabe der Produktion vor. Sie hält fest, dass die zuständigen Beteiligten die vorgelegte Einrichtung akzeptiert haben. Als Schlusswort über die künstlerische Identität des Abends wäre dieses Dokument allerdings erstaunlich auskunftsfreudig. Ob die veränderten Beziehungen noch dieselbe Erfahrung ermöglichen, dürfte sich kaum schon durch das Vorhandensein einer Unterschrift erledigt haben.

m

Eine überzeugende Wiederaufnahme muss ihre Entscheidungen deshalb nicht hinter der Behauptung lückenloser Unverändertheit verbergen. Sie kann zeigen, welche Fassung zugrunde liegt, welche Bestandteile übernommen und welche für die gegenwärtige Aufführung neu eingerichtet wurden. Solche Angaben gehören nicht alle auf ein Werbeplakat, wohl aber in eine zugängliche Darstellung der Arbeit. Sie eröffnen ein Gespräch über begründete Entscheidungen, statt eine kaum prüfbare Vorstellung von Unberührtheit zu verlangen. Vom vergangenen Abend bleibt dann weder einfach alles noch bloß eine beliebige Erinnerung. Es bleibt eine bearbeitete Überlieferung, deren Auswahl erkennbar ist und für die die heute Beteiligten Verantwortung übernehmen können.

Thema 1. Theater aus Sicht des Publikums: Inwiefern entsteht die Wirkung einer Inszenierung erst im Zusammenspiel von Gestaltung, Wahrnehmungsbedingungen und Erfahrung?

Thema 2. Eine Inszenierung bewahren und weiterentwickeln: Nach welchen Maßstäben lassen sich Veränderungen bei einer erneuten Aufführung rechtfertigen?

Thema 3. Theaterarbeit dokumentieren: Was können Modelle, Aufzeichnungen und Arbeitsunterlagen für die Planung und Weitergabe einer Inszenierung leisten, und wo bleibt praktische Erprobung unverzichtbar?

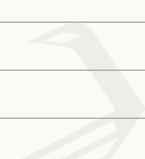
Antwortbogen · Schreiben · Teil 1

Name: _____

Gewähltes Thema: _____

FAUST ACADEMY

FAUST ACADEMY



FAUST ACADEMY | faust-quiet-1 | b8b14acc096d0c4b

Antwortbogen · Schreiben · Teil 1 · Fortsetzung

Name: _____

Gewähltes Thema: _____

FAUST ACADEMY

FAUST ACADEMY



FAUST ACADEMY | faust-quiet-1 | 9e61b3b5ef338b38

Antwortbogen · Schreiben · Teil 1 · Fortsetzung

Name: _____

Gewähltes Thema: _____

FAUST ACADEMY

FAUST ACADEMY



FAUST ACADEMY | faust-quiet-1 | ab54ffff4e2b24ef5