

**Gunter Lösel, Roland Trescher,
Bernd Witte, Eugen Gerein,
Lorenz Kabas**

Blinde Angebote

BUSC|FUNK

The logo consists of the text "BUSC|FUNK" in a sans-serif font. A vertical bar is positioned between "BUSC" and "FUNK". To the right of this bar, a series of small dots forms a semi-circular arc, resembling a signal or a stylized letter 'C'.

**Gunter Lösel, Roland Trescher,
Bernd Witte, Eugen Gerein,
Lorenz Kabas**

Blinde Angebote

Fünf Interviews zum Improtheater

BUSCH|FUNK



Einleitung	7
Roland Trescher in 5 Sätzen	9
<i>'Raus aus der Komfort-Zone'</i>	
Interview mit Roland Trescher	11
Bernd Witte in 5 Sätzen	31
<i>'Es ist nicht so, dass die Spaßfraktion immer gewinnt'</i>	
Interview mit Bernd Witte	33
Gunter Lösel in 5 Sätzen	47
<i>'Wichtig ist, dass es Netzwerke von Fanatikern gibt'</i>	
Interview mit Gunter Lösel	49
Lorenz Kabas in 5 Sätzen	63
<i>'Impro ist der unmittelbarste Theaterreflex auf das aktuelle Alltagsgeschehen'</i> - Interview mit Lorenz Kabas	65
Eugen Gerein in 5 Sätzen	73
<i>'Wir müssen der Leere vertrauen, der Lücke im Sinn'</i>	
Interview mit Eugen Gerein	75
Literaturtipps	90

Einleitung

Dieses Buch soll Improspielern und -spielerinnen über eine Schwelle helfen. Es ist die „Na und?“- Schwelle: Man hat gelernt, wie man das Publikum mit Improtheater begeistern kann und fragt sich nun „Wozu eigentlich?“ Man spürt, dass eine Weiterentwicklung auch mit Verlusten bezahlt wird: der kindliche Charme, die Leichtigkeit und die anarchische Kraft gehen möglicherweise verloren. In dieser Situation kann es hilfreich sein, Stimmen von Spielern zu hören, die diese Schwelle bereits hinter sich haben.

Diese Interviewsammlung ist der Versuch, aus der Praxis des Improtheaters Konzepte und Begriffe herauszudestillieren, die sich in den Stürmen der Aufführungspraxis bewährt haben, also pragmatische Begriffsbildungen, Werkzeuge. Eine umfassende Theorie des Impro kann in dieser Phase der Entwicklung niemand aufstellen, es sind offene, blinde Angebote, die hier veröffentlicht werden.

Die Improszene ist in mehrerer Hinsicht in einer Situation, in welcher ein Ausformulieren von Ansätzen sinnvoll wird:

Sie hat eine kritische Masse erreicht, eine Größe, in welcher sie nur weiterleben kann, wenn ein Nervensystem entsteht. Reflexe reichen nicht mehr aus.

Die europäische/deutsche Improszene verliert ihren Grundkonsens: Gedanken, Humor und Ästhetik von Keith Johnstone. Heute streben sehr viele Gruppen von dieser Basis weg, wollen experimentieren und die Grenzen zu anderen Künsten aufbrechen. Der innere Zusammenhalt droht verloren zu gehen, wenn keine gemeinsamen Konzepte oder Foren gebildet werden.

Professionalisierung und Kommerzialisierung haben die Improszene breitflächig erreicht - mit all den marktschreierischen Konsequenzen, die das nun einmal hat. Dabei werden wie üblich die eigenen Wurzeln abgeschnitten und verleugnet.

Der selbstbewusste Dialog mit anderen Kunstformen beginnt sich abzuzeichnen. Warum ist die Improvisation in der Musik als hohe Kunst anerkannt und im Theater immer noch nicht ernst zu nehmen? Einer der Gründe ist der Mangel an Reflexion und verständlichen Begriffen.

Die Interviewpartner sind alle in der Improszene als „Theoretiker“ oder „Pioniere“ in Erscheinung getreten:

Roland Trescher

hat eine Magisterarbeit mit dem Thema „Die Zuschauer im Improvisationstheater der Gegenwart“ geschrieben und prägt über seine Workshoparbeit viele Grundhaltungen der deutschen Improszene.

Bernd Witte

gehört zur ersten Generation der Improspieler in Deutschland und verfügt über Kontakte zur französischen Theatersportszene, die ganz eigene Wurzeln hat.

Lorenz Kabas

ist einer der Konzeptverantwortlichen im Theater im Bahnhof in Graz, das im deutschsprachigen Raum weitreichende Akzente für Impro setzt.

Eugen Gerein

hat ebenfalls eine Magisterarbeit geschrieben, in welcher er das Improtheater als moderne Theaterform beschreibt. Er prägt derzeit mit dem „Theatr 05“ die russische Improszene entscheidend mit.

Und schließlich ich selber, der ich 2004 das Buch „Theater ohne Absicht“ veröffentlicht habe.

Ich möchte allen meinen Interviewpartnern herzlich dafür danken, dass sie bereit waren, so offen und freigiebig ihre Ideen und Erkenntnisse zu teilen!

Von Vollständigkeit kann natürlich keine Rede sein. Es ist klar, dass überall noch interessante Leute mit guten Ideen herumlaufen, denen ich nie begegnet bin. Ich hoffe aber, dass ich mit dieser Stichprobe alle wichtigen Themen zumindest anschneide. Wem die präsentierten ‚blinden Angebote‘ nicht genügen, der muss sich eben um weitere Theoriebildung kümmern...

Ich bitte um Entschuldigung, dass keine Frau unter den Interviewpartnern ist – es hat sich einfach nicht ergeben.

Viel Spaß beim Lesen!

Bremen, Januar 2006
Gunter Lösel

Roland Trescher in 5 Sätzen:

Er ist Schauspieler, Theaterpädagoge und Unternehmenstrainer.

Mit seinem Ensemble „isar148“ ist er bundesweit mit unterschiedlichen Improformaten zu sehen.

Er trainiert und coacht seit Jahren viele Improgruppen im deutschsprachigen Raum und ist Trainer der Deutschen Theatersport-Nationalmannschaft 2006.

Das Spektrum seiner Seminarteilnehmer bei ‚ImproMedia‘ (www.impromedia.de) reicht von Schauspielschülern bis hin zu Firmenchefs.

In seiner Arbeit sucht er immer neue Möglichkeiten, die Ideen und Techniken des Improtheaters weiter zu entwickeln und in unterschiedlichen Bereichen nutzbar zu machen.



Raus aus der Komfort-Zone

7.5.05 Cafe Weimar, Wien

Ich habe dich gestern auf dem Festival (Moments '05 in Wien) etwa 3 Stunden in 2 Formaten improvisieren sehen - immer in tragenden Rollen. Was zieht Dich eigentlich auf die Bühne?

Mich zieht auf die Bühne, dass ich immer auf der Suche bin nach Momenten, in denen ich letztendlich das, was ich sonst im Alltag mit mir herumschleppe, abwerfe, und mir neue Figuren, neue Situationen begegnen. Es sind emotionale Momente, die mit mir selbst zu tun haben, aber auch sehr stark im Kontext stehen, im Zusammenspiel mit den anderen Mitspielern auf der Bühne. Für mich ist eine Show dann gut, wenn ich als Spieler das Gefühl habe, etwas erlebt zu haben, was mich so *ein bisschen aus meiner Komfort-Zone gelockt* hat. Leben bedeutet für mich immer wieder Hochs und Tiefs zu durchwandern, Entwicklungen zu machen; und diese Entwicklungen kann ich auch auf der Bühne erleben.

Je weit er ich mich persönlich entwickle, desto mehr hab ich den Mut auch größere Abgründe aufzumachen.

Siehst du es so, dass Sachen aus deinem Alltagsleben sich in deine Shows transportieren dürfen, oder siehst du es eher als einen Gegensatz zu deinem Alltagsleben?

Es ist für mich nicht zu trennen, weil meine persönliche Entwicklung genauso auf der Bühne stattfinden kann. Wenn ich auf die Jahre zurückblicke seit ich Impro spiele und die Weise wie sich meine Persönlichkeit weiterentwickelt hat, so hatte diese persönliche Entwicklung immer auch Konsequenzen für meine Bühnenfiguren. Das heißt nicht, dass sie mir immer ähnlicher wurden, sondern ich habe das Gefühl, die Schere geht immer weiter auseinander. Je weiter ich mich persönlich entwickle, desto mehr hab ich den Mut auch größere Abgründe aufzumachen. Das find ich sehr spannend. Ich bin überzeugt ich spiele heute Figuren in einer Rigorosität, wie ich sie vor 10 Jahren so nicht gespielt hab. Damals waren die Figuren kleiner, die Ereignisse, die ihnen begegnet sind waren nicht so einschneidend. *Ich hab heute den Mut, radikalere Figuren, radikalere Umbrüche zu spielen.* Diese sind auch dramatischer, im positiven wie im negativen Sinne.

Wie bist du ursprünglich zum Impro gekommen?

Bei uns am Institut für Theaterwissenschaft in München war ein Neuseeländer als Dozent, Chris Balme, der mittlerweile eine große Karriere als Theaterwissenschaftler gemacht hat. Er kam an mit einem Colloquium über 2 Semester, das nannte sich einfach „Improvisationstechniken“. Und wie es halt so ist am Institut für Theaterwissenschaft, wo fast nur Theorie angeboten wird, ist jeder hingerannt und ich erinnere mich gut, ich habe darum gekämpft in dieses Colloquium reinzukommen. Endlich war ich dann auf der Teilnehmerliste und es ging los mit Theatersport. Ich hab dort zum ersten Mal den Begriff Theatersport gehört. Chris Balme hat uns Videos gezeigt von Theaterport Matches in Christchurch, Neuseeland, und das, was ich da sah war für mich unglaublich, diesen ersten Eindruck werde ich nie vergessen! Wir haben mit ihm 2 Semester lang an ganz elementaren Improtechniken gearbeitet, weil Chris Balme das zwar aus Neuseeland kannte, aber selbst nicht als Improspieler auf eigene Erfahrungen zurückgreifen konnte. Aber er hat das Potential von Improtheater hier in Deutschland erkannt und die Grundlage geschaffen, dass aus diesem Colloquium unsere erste Improgruppe in München entstand.

Ziel war nach diesen 2 Semestern eine Bühnenpräsentation zu machen. Dafür haben wir uns den Namen „Fast Food Theater“ gegeben. Nach dieser Präsentation auf der Studiobühne der Uni München ging es weiter, weil eine Gruppe von 15 Leuten entschlossen war, mit Improtheater weiter zu experimentieren. Es war eine Art Laborarbeit. Wir haben uns ein Theater gesucht, um es auch weiterhin vor Publikum auszuprobieren und das hat eingeschlagen. Wir haben den Montag bekommen, weil zu dieser Zeit Montag generell spielfreier Tag in den Theatern war, und binnen zwei bis drei Monaten war das Theater voll. Da haben wir gemerkt, da ist etwas, was die Zuschauer interessiert und was auch uns interessiert. Dann ging für uns die Reise mit Improtheater erst richtig los.

Hier würde man „seine Großmutter für einen Lacher verkaufen“, und das wollten wir nicht.

Auf welche Impro-Tradition bist du damals gestoßen über Chris Balme?

Das war eine deutliche neuseeländische Tradition, die zwar sehr von Keith Johnstone geprägt war, aber... Neuseeland ist doch weit weg von Kanada. Wir haben, vermittelt durch Chris Balme, als nächstes John Hudson angeheuert, der damals bereits schon ein sehr aktiver Improschauspieler in Neuseeland war und ein Standbein in Europa suchte. Er war unser erster Trainer, mit dem wir etwa ein Jahr arbeiteten. Wir haben

uns dann jedoch relativ schnell weiter orientiert, weil wir für uns feststellten, das ist eine Art von Comedy, die uns zu wenig theatral war. Wir waren ja alle Theaterwissenschaftler und wollten Theater machen. Wir haben gemerkt, hier würde man „seine Großmutter für einen Lacher verkaufen“, und das wollten wir nicht.

1993 hatten wir dann bereits Denis Cahill aus Calgary als Trainer eingeflogen - er war damals schon die rechte Hand von Keith Johnstone - das heißt wir sind dann relativ schnell an die Wurzeln von Impro gegangen. Wir hatten 1994 zum ersten Mal Randy Dixon aus Seattle als Trainer zu Gast, um mit ihm Langformen, konkret am „Harold“ zu arbeiten. Da war uns schon klar, es muss mehr geben als Theatersport, weil wir vom Theater kommend immer das Theater in der Improvisation suchten. Auch wussten wir, die Comedy ist ein wichtiger Teil davon, aber es gibt noch anderes zu entdecken; und das hat uns letztendlich künstlerisch immer weiter getrieben.

Du hast also eine Vorstellung von theatralen Momenten, die Du gerne beim Impro hättest, könntest Du das ein bisschen genauer beschreiben?

Letztendlich geht es um die Inhalte und was will ich damit. Ich unterscheide heute klar: ist es Entertainment oder ist es Theater? Wenn ich Comedy auf die Bühne bringe, ist das Ziel ganz klar: den Zuschauern einen „Relief“ zu bieten, sie wollen Spaß haben, sie wollen lachen und sind weniger interessiert an Schicksalen oder Geschichten. Wenn ich von theatralen Momenten spreche, dann sind das Momente, in denen eine feinere, vielschichtige Interaktion stattfindet zwischen Zuschauern und Spielern und natürlich auch auf der Bühne zwischen den Spielern. Diese Möglichkeit hat man im Theatersport weniger, aber bei Langformen. Deshalb stehen Langformen für mich für die theatralen Formen von Improvisation. *Ich unterscheide klar zwischen Impro-Comedy und Impro-Theater.* Es gab lange Phasen da hab ich gedacht, da ist kein Unterschied.

Also versuchst Du heute, das in den Shows auseinander zu halten?

Ja, das fängt beim Publikum schon an. Wir haben 1 Jahr lang versucht, unser Kurzformpublikum auch mit Langformen zu beglücken. Das funktionierte nicht. Das höre ich auch bei vielen anderen Gruppen. Deshalb spielen wir bei „Isar 148“ Langformen heute auf anderen Bühnen. Langformen spielen wir in einem kleinen Sprechtheater und nicht in unserer Stammbühne, wo die Zuschauer einfach Entertainment erwarten.

Wenn Du auf Deine Entwicklung schaust, gibt es Punkte, wo Du sagen würdest, das waren Einbrüche?

Ja. Immer wieder mal. Es gibt zum Beispiel strukturelle Einbrüche. Ein Einbruch – und eine Krise – war für mich das Ende der Zusammenarbeit mit „Fast Food Theater“. Weil wir da strukturell und künstlerisch in eine Sackgasse geraten sind. Ich habe für mich immer eine Vision gehabt, weil ich viel auf Festivals war und wusste, es gibt diese wundervollen neuen Ideen und Ansätze. Ich war in Seattle, Berlin, Ljubljana, war unterwegs und hab gesehen, da passiert etwas in der Improwelt. Ich musste aber erleben, dass da in meinem eigenen Ensemble, meinem Heimathafen, kein Interesse, keine Neugier auf eine Umsetzung war. Das war schon eine schwere Krise für mich.

Könntest Du Worte dafür finden, was diese Vision war... oder ist?

Dass es immer wieder Neues zu entdecken gilt. Improtheater ist ein Feld, wo ich das Gefühl habe, wir sind immer noch am Anfang, das finde ich spannend. Natürlich muss man sich die Möglichkeiten suchen, das auch umzusetzen, sonst stagniert man und es wird frustrierend.

Wir haben den ‚Harold‘, wir haben ‚Theatersport‘. Ich glaube, dass wir Improspieler teilweise an unsere Grenzen kommen.

Hast Du denn manchmal auch Impulse, das Feld von Impro zu verlassen?

Ja! Das ist eine Veränderung in den letzten 1-2 Jahren. Die große Frage ist ja, wo geht es jetzt hin mit Impro? Wir haben den ‚Harold‘, wir haben ‚Theatersport‘. Ich glaube, dass wir Improspieler teilweise an unsere Grenzen kommen. Wir sind zum Beispiel keine Tänzer. So ein Format wie ‚Albert‘ (Ein Format das vor einigen Jahren beim International Improfestival in Seattle ins Leben gerufen wurde. Es vereint abstrakte performative Körperbilder mit konkreten szenisch umgesetzten Geschichten) würde ich gern mit Tänzern machen. Was würde dann passieren? Wir fischen in unterschiedlichen Terrains herum, haben aber letztendlich nicht die nötigen Ausdrucksmöglichkeiten. Insofern sehe ich da eine Begrenzung, zumal die meisten Improspieler, wie ich selbst ja auch, Quereinsteiger sind. Es ist ja so, dass viele nicht einmal ein fundiertes Schauspielhandwerk erlernt haben. Diese Patchwork-Ausbildung ist durchaus in Ordnung, aber ich merke da gibt es Grenzen.

Und das andere, was ich grade merke: Improtheater ist ein Begriff geworden, der kulturpolitisch kein gutes Image hat. Das hat unter anderem

damit zu tun, dass es keine Grenze gibt zwischen Amateuren und Profis. Es gibt Massen von Gruppen und alle laufen unter dem Label Improtheater. Interessanterweise gibt es im Sprechtheater diese Unterscheidung. Da hat man kein Problem. Aber beim Improtheater unterscheidet man nicht zwischen Profis und Amateuren. - Das spüre ich immer wieder in meiner Arbeit.

Zum Beispiel merke ich, in der Begegnung mit Theaterkollegen aus dem Sprechtheater, da stoß ich enorm auf Widerstände hier in München. Die Theaterszene ist wenig offen für und neugierig auf Improtheater. Das höre ich immer wieder auch von Improkollegen aus anderen Städten. Da gibt es kaum Kooperationen zwischen den Theatern, den freien Theatern und dem Improtheater; was aber eine fruchtbare Zusammenarbeit sein könnte, weil wir hätten ihnen etwas zu bieten und umgekehrt. Da gibt es nur wenige lobenswerte Ausnahmen. Deshalb denke ich darüber nach mich vom Begriff „Improtheater“ zu verabschieden. Letztendlich machen wir doch Theater, wie wir das machen ist doch sekundär.

Der Begriff Improtheater ist für mich noch weiterhin fruchtbar als künstlerischer Ansatz, aber hemmend als künstlerisches Label.

Also ist es für Dich ein bisschen verbranntes Land?

Nicht ganz, weil die Idee ist für mich noch weiterhin fruchtbar als künstlerischer Ansatz, aber hemmend als künstlerisches Label. Ich hatte hier auf dem Festival ein Gespräch mit einem Medienkünstler, der sagte, „Improtheater ist ja auch ein blöder Begriff, weil er beschreibt die Sache von der Macher-Seite. Und das interessiert den Zuschauer nicht, wie wir das letztendlich machen. Es heißt ja auch fernSEHEN und nicht fernSENDEN.“ Das finde ich einen spannenden Gedanken. *Wir beschreiben Improimmervon der Macher-Seite, aber das ist den Zuschauern relativ egal.* Die Zuschauer wollen wissen, was sie erleben werden wenn sie ins Improtheater gehen. Wenn ich diesen Ansatz weiterführe, komme ich dahin, dass ich sage, ok, warum denn nicht mal wieder eine Geschichte fixieren, wenn sie gut war. Also da hab ich keine Hemmungen mehr. Letztendlich merke ich immer mehr: ich möchte Theater machen. Und Improtheater ist mein Ansatz, meine Methode. Das ist wohl das, was ich in Zukunft machen möchte. Ob das jetzt Comedy ist, ob das fixierte Szenen sind, also ‚scripted comedy‘, oder Mischungen aus allem, das wird sich zeigen. Das gibt uns Freiheiten, die wir uns unter dem Label ‚Improtheater‘ nicht gönnen.

Vielleicht als kleines Beispiel: wir hatten vor ein paar Monaten bei uns

im Team ein Brainstorming, wo es um Visionen ging, Projektierung von zukünftigen neuen Projekten. Was machen wir? Wo wollen wir hin? Wir haben dann versucht zu sammeln, was wir mit Improtheater machen wollen. Da kam es zu heftigen Diskussionen: Langformen, Theatersport, dies und jenes, es war alles ziemlich krampfhaft und eng. Dann schlug jemand aus dem Team vor wir lassen jetzt mal das Wort Impro weg und nennen es nur Theater. Welche Theaterprojekte wollen wir in nächster Zeit machen? Und plötzlich sprudelte es wieder frisch, frei und kreativ. Alle Bedenken waren weg, wir hatten plötzlich unser Flipchart voll mit Ideen für Projekte. Da war dieser Paradigmawechsel für mich richtig spürbar; dass der Begriff ‚Improtheater‘ immer mehr auch eine Belastung wird.

Eines meiner Grundkonzepte ist es, an einer Idee dranzubleiben, sie wirken zu lassen und diese daraus weiterzuentwickeln.

Lass uns jetzt mal zu Deinen Konzepten übergehen. Vielleicht erst mal auf die Konzepte, die Du im Unterricht anwendest, Du unterrichtest ja auch ziemlich viel. Was sind da die Konzepte, wo Du Wert darauf legst, sie zu vermitteln?

Was ich immer als Rückmeldung bekomme von meinen Workshopteilnehmern, was neu für sie ist: Impro mit sehr viel Ruhe anzugehen. Ich erlebe immer wieder Improvorstellungen, wo ich das Gefühl habe, die Spieler peitschen sich auf 180 Puls hoch und müssten mit 45 an Herzinfarkt sterben. Ich denke mir, das kann es nicht sein: hochenergetisch auf der Bühne herumspacken und immer wieder endlos nur Ideen rausfeuern. Eines meiner Grundkonzepte ist es, an einer Idee dranzubleiben, sie wirken zu lassen und diese daraus weiterzuentwickeln. Welche Wirkung hat ein Impuls, ein Angebot, das ich einwerfe? Wie kommt das denn an? Da wirklich auch Luft zum atmen zu lassen.

Wie vermittelst Du diese Ruhe? Wie nimmst Du die Hektik raus?

Das ist ein Prozess der *Verlangsamung*. Ich unterrichte schon sehr lange prinzipiell keine Spiele – außer sie dienen als Übung für einen bestimmten Zweck. Ich zerlege die Situation in kleine Schritte; was folgt auf was? Ich betrachte die Improvisation als Prozess immer von zwei Seiten, der Perspektive des Zuschauenden und der des Spielers. Beide Perspektiven sollten naiv und nahezu identisch sein. Es sind vielschichtige Dinge, die wir bei einer Szene zu beachten haben. Ob das jetzt das ‚Etablieren einer Plattform‘ ist, das klassische ‚Wo, Wer und Was‘ von

Viola Spolin, das Finden einer Figur, einer Rolle; da passiert sehr viel. *2 Spieler einigen sich ohne Vorabsprache auf eine gemeinsame Spielrealität. Das ist schon eine sehr anspruchsvolle Aufgabe für sich.* Ich mache den Spielern klar: es gibt nur eine einzige Aufgabe, einen Focus, den ihr im Moment habt. Denkt nicht an die Geschichte! Also wirklich Schritt für Schritt die einzelnen Phasen durchgehen. Was brauche ich denn als Grundbaustein einer Improvisation? Eine gemeinsame Spielrealität. Dann kommt erst der nächste Schritt. Ich versuche, komplexe Aufgaben in einzelne Schritte zu zerlegen und dann füge ich peu à peu die einzelnen Elemente dazu. Das braucht sehr viel Wahrnehmung mit allen Sinnen und Ruhe. Das Tempo kommt von alleine wieder zurück durch die gespielten Formate.

Arbeitest Du mit dem Begriff ‚Blockieren‘?

Nein. Dieser Begriff hat mich schon immer irritiert. Ich habe das bei Keith Johnstone schon nicht verstanden. Ich habe das immer wieder gelesen und auch mit ihm selbst einmal darüber gesprochen bei einem seiner Workshops. Aber für mich gibt es für jedes Beispiel eines Blocks ein Gegenbeispiel. Ich erlebe auf der Bühne immer wieder kreative Blocks, die allen Keith Johnstone-Konzepten widersprechen, die aber in der Spielsituation richtig und für die Vorstellung förderlich waren. Von daher find ich das immer schwierig einem Improschüler zu erklären. Ich gehe eher von Haltungen aus. Ich habe von einem wunderbaren Schauspiellehrer, John Wright aus London, ein Konzept erlernt das mir bei diesem Thema sehr hilfreich war. Das Prinzip von ‚Major und Minor‘. *‚Major‘ ist derjenige Spieler, der die Verantwortung, die Initiative, den Focus hat. ‚Minor‘ ist derjenige, der im Supportmodus ist, der in Bereitschaft ist, wartend.* Beides sind sehr unterschiedliche Aufgaben, die ich da jeweils im Moment habe. Du hörst mir jetzt zu und wenn du mir gut zuhörst und ich hab den Ball, dann kannst du jederzeit den Ball übernehmen, egal was kommt. Das ist für mich ein Prinzip, das für mich eine viel stärkere Bedeutung hatte in den letzten Jahren als die Diskussion über Blocking/ Non-Blocking. Ich finde ‚Major – Minor‘ erlebbar und einfacher nach zu vollziehen. Es ist spürbar, wenn meine Aufgabe wechselt. So wie jetzt, wo du die Frage stellst, hast du den Major übernommen und ich hör dir zu.

Das heißt, das wechselt innerhalb der Szene immer wieder, es ist keine Rolle, die man hat, dieses Major und Minor?

Es ist keine Rolle, nein. Es ist eine Spielhaltung, die dynamisch und permanent hin- und herwechselt.

Ich verstehe. Spielt der Begriff 'Status' für Dich noch eine große Rolle?

Ja. Status ist immer wieder ein Thema. Das ist eines der stärksten Kapitel von Keith Johnstone, das für mich Bedeutung hat, weil das Statuskonzept dramaturgisch wirkungsvoll ist, weil es Figurenkonstellationen verdeutlicht. Ich rede immer von Modellen als Orientierungshilfe, von ‚Brillen‘. Das Statusmodell ist eine Möglichkeit, sich die Dynamik einer Geschichte klar vor Augen zu führen. Die ‚Statuswippe‘ zum Beispiel ist ein weitere Anwendung. Ein weiteres Modell, das ich auch immer wieder nutze, ist das Konzept der ‚Heldenreise‘. Sie hat ähnliche Aufgaben und beinhaltet u.a. auch Statusanteile.

Es geht immer darum, Modelle zu finden, die man auch runterkochen kann, um sie in der Improvisation verfügbar zu haben. Wenn diese Modelle zu komplex sind, kann ich in der Praxis wenig damit anfangen.

Wo hast Du die Idee der ‚Heldenreise‘ aufgepickt?

Ich hörte zum ersten Mal von der ‚Heldenreise‘ durch Randy Dixon. Er hat sich als Mythologe lange mit Joseph Campbell beschäftigt. Ich hab daraufhin sehr viel Literatur von Joseph Campbell gelesen und immer wieder diese spannenden Interviews, die mit ihm in seinen letzten Lebensjahren geführt wurden gehört. Joseph Campbells Ideen zu Kultur und Mythos faszinieren mich sehr, da ich hier eine direkte Verbindung sehe zu dem, was wir auf der Bühne tun. Dann in der Folge natürlich Christopher Vogeler ‚Die Odyssee des Drehbuchschreibens‘. Er hat die Ideen Joseph Campbells direkt auf das Drehbuchschreiben, respektive das Geschichten-Bauen übertragen. Ich habe überhaupt einen Großteil der Literatur über Drehbuchschreiben gelesen, weil es hier immer wieder auch große Parallelen gibt, in der Terminologie, in den Modellen. Es geht immer darum, Modelle zu finden, die man auch runterkochen kann, um sie in der Improvisation verfügbar zu haben. Wenn diese Modelle zu komplex sind, kann ich in der Praxis wenig damit anfangen – oder auf einer höheren, reflexiven Ebene erst wieder.

Wenn Du an die Drehbuchkonzepte denkst, gibt es da ein oder zwei Konzepte, die für Dich wichtig geworden sind?

Der gute alte Syd Fields mit seinen Plotpoints oder Robert McKee mit seiner Figurenarbeit, das sind Konzepte, da schau ich immer wieder gern rein. Ich hab den Begriff ‚Plotpoint‘ übernommen, der sich aber auch

in anderen Konzepten wiederfindet, etwa als ‚Schwelle‘ bei Campbell oder Vogeler. Das meint eigentlich dasselbe.

Ist der Begriff ‚Archetypen‘ für Deine Arbeit wichtig?

Ja, wiederum in Bezug auf Joseph Campbell, die dramaturgischen Archetypen, wie der Held, der Mentor, der Schwellenhüter usw. Es gibt noch andere Modelle von Archetypen, z.B. aus dem Clownstraining, der commedia dell'arte oder Michael Chekov, die ich dann auch eher in der Figurenarbeit nutze. Was ich an Archetypen mag: sie kochen einfach alles runter, sie vereinfachen. Wir können viele Geschichten und Verhaltensweisen auf die Archetypen zurückführen. Wenn man sich die Typologien von Menschen anschaut, die wir heute erleben, dann zeigen die Archetypen unserer heutigen Gesellschaft ein anderes Verhalten, andere Färbungen, aber letztendlich stecken die Archetypen immer noch dahinter.

Ich arbeite nicht offen mit diesen psychologischen Begriffen. Das ist mir in meiner Arbeit ganz wichtig. *Wohlwissend, dass da eine Menge abläuft, versuche ich immer wieder die Psychologie aus meiner Improarbeit ganz herauszuhalten.* Ich sehe bei Spielern und Studenten Entwicklungen, die sind enorm. Ich sehe aber auch Widerstände und Grenzen. Was ich da spiele, hat immer sehr viel mit mir zu tun. Aber ich achte sehr darauf, dass ein Improtraining nicht zur Therapie wird. Das ist nicht mein Kompetenzbereich.

Würdest Du sagen, es gibt so etwas wie Improtalent?

Na ja, das ist jetzt ein bisschen unpädagogisch, aber ich würde sagen: ja. Viola Spolin hat immer gesagt, jeder kann improvisieren; ebenso Augusto Boal. Beide hatten ja auch einen theaterpädagogischen Anspruch in ihrer Arbeit. Ich glaube schon, dass es prinzipiell jeder kann, aber mit Talenten kommt man halt ‚schneller zu Potte‘. Ich habe Spieler erlebt, die haben 5-6 Jahre gebraucht bis sie eine Bühnenreife erreicht hatten, wo man wirklich frei arbeiten konnte. Das hängt immer von der Persönlichkeit ab, es gibt Leute, die haben bereits nach 2 Jahren alle Formate gespielt und waren frei. *Es hat wirklich etwas mit Freispielen zu tun.*

Talente müssen nicht extrovertiert sein, schon gar nicht selbstverliebt. Sie müssen einfach diesen Spielraum Bühne lustvoll nutzen

Woran würdest Du ein Improtalent erkennen?

Es hat etwas mit Neugier zu tun, sich auf unbekannte Situationen einlassen. Es hat etwas mit Angstfreiheit zu tun. Jemand, der keine Angst hat, ist sofort da. Du kannst sofort seine Persönlichkeit sehen, weil er nichts verstecken muss. Und es hat auch was mit der Kraft, Geschichten zu erzählen, zu tun; mit dem Bedürfnis, sich zu äußern, seiner Umwelt etwas zu vermitteln. Talente müssen nicht extrovertiert sein, schon gar nicht selbstverliebt. Sie müssen einfach diesen Spielraum Bühne lustvoll nutzen.

Das ist es. Ich kenne viele Kollegen, die privat ganz ruhig sind und – woah! – auf der Bühne hat das etwas Eruptives! Das sind für mich Talente. Sie haben eine große Imaginationskraft. Die Spielrealitäten entstehen auf einen Schlag. Das sieht man sehr leicht.

Es geht mir auch um Authentizität: glaube ich dem Spieler oder nicht. Es gibt da so etwas, das nenne ich ‚Spielmodus‘. Man sieht den Spieler zwar spielen, aber es hat nichts mit seinem inneren Kern zu tun. Da gibt es keine Verbindung. Cold Play.

Also der Gegensatz wäre dann ‚Warm Play‘?

Hot Play!

Auf Deine Arbeit mit Gruppen bezogen: glaubst Du man sollte Improtheater eher in geschlossenen Gruppen umsetzen oder glaubst Du, dass auch offene Gruppen funktionieren?

Ich glaub nicht mehr an große offene Ensembles auf professioneller Ebene. Das hat sich für mich auch verändert. Ich komme ja auch aus einer großen Gruppe, die an den Ränder offen war. Die Gruppen, die ich heute wahrnehme, die Fortschritte machen, die Neues entdecken, sind meistens geschlossene Gruppen mit einer überschaubaren Anzahl von Spielern.

Je größer die Anzahl der Ensemblemitglieder, desto komplexer die Gruppendynamik und Organisationsform, die Notwendigkeit von Kompromissen. Das ist auch der Grund, warum andere Improgruppen sich nicht viel oder nur sehr langsam weiterentwickeln. *Theaterarbeit muss klar und zuverlässig visioniert und strukturiert werden, damit sie wirkt.* Insofern, glaube ich, liegt die Zukunft in kleineren Ensembles mit einem deutlichen Profil, das sich von anderen Ensembles unterscheiden muss.

Was würdest Du so als ideale Größe ansehen?

Vier, fünf Spieler, das ist eine Zahl, wo die Kompromisse nicht zu groß sind. Das Profil ist klarer. Es gibt inzwischen sehr viele solche Impro-

gruppen. Ich glaube, die Aufgabe besteht darin, dass jede Gruppe ihr eigenes Profil entwirft: was unterscheidet uns von den anderen Improgruppen? Die meisten spielen ja doch mehr oder weniger die gleichen Games und sind der Meinung, dass die Games das know-how ausmacht, das die Gruppe prägt. Das stimmt ja nicht. Das Kapital sind die Menschen, die in einer Improgruppe aktiv sind, die ihre Geschichten auf ihre typische Art und Weise erzählen; und die sind nicht austauschbar.

Das ist ein wichtiger Punkt, geschlossene Form, intensive Arbeit. Das schließt nicht aus, dass man sich punktuell Spieler von außen dazuholt. Es gibt immer mehr Freelancer in der Szene. In Nordamerika, dem Mutterland des Improtheaters, ist das ja schon längst gang und gäbe, dass für Improprojekte Spieler dazu ‚gecastet‘ werden. Es gibt aber immer einen sehr engen Kern von Spielern und Machern, die das Ganze künstlerisch prägen. Ich glaube, das wird in Zukunft auch hier möglich sein.

Das heißt, die Gruppen hätten eine spezifischere Identität und würden sich um diese Identität zusammenfinden. Und nicht mehr mit der Vorstellung arbeiten, man macht einen gemeinsamen Prozess und landet dann gemeinsam irgendwo.

Es ist beides. Es gibt natürlich die gruppenspezifischen Prozesse. Alle Improspieler kennen diese Kräfte sehr gut, die eine Gruppe immer wieder verändern und formen. Das Profil jedoch, von dem ich eben sprach, ist eine spezifische Identität, die aus künstlerischen und marketingtechnischen Überlegungen erwächst. Viele Ensembles übersehen diese Aspekte oftmals in ihrem Wirken. Deshalb gibt es bei fast allen Ensembles einen Wendepunkt, der meistens eine Krise für das Team bedeutet. Viele Gruppen kommen ja aus dem Amateurbereich. Die Spieler gelangen irgendwann an einen Punkt, wo sie merken, sie müssten mehr Zeit und Energie investieren, um die Gruppe voran zu bringen. Sie kommen eigentlich zur Entscheidung, will ich die Improarbeit professionalisieren oder nicht? Und davon hängt natürlich auch eine Steigerung der Qualität ab. Wenn eine Gruppe sich entscheidet, wir wollen weitergehen, wir investieren mehr Zeit, mehr Probenarbeit, mehr Werbung, mehr Kreativität, mehr Trainer, dann sieht man die Fortschritte natürlich auch auf der Bühne. Im Idealfall also sind die gruppenspezifischen Prozesse ein integrierter Bestandteil des Profils einer Gruppe.

Es laufen ja auch in festen Ensembles viele gruppenspezifische Prozesse. Nutzt ihr bei „Isar148“ diese Gruppenspezifische Dynamik auf der Bühne?

Besser nicht, sag ich jetzt aus dem Bauch raus. Sie sind nie ganz wegzublenden. Ich empfinde eine negative Gruppenspezifische Dynamik eher als Hemmnis. Ich kann mich aber auch an Aufführungen erinnern, wo ich mit

meiner Kollegin unmittelbar vor der Vorstellung einen wirklich fetzigen Streit hatte, bei dem es oberflächlich gesehen um banale Dinge ging, wo wir jedoch das Gefühl hatten, okay, das wird unsere letzte Show sein. Wirklich ganz krass. Dann sind wir rausgegangen und haben eine Show gespielt, die außerordentlich gut war.

Diesen Effekt kenne ich auch und weiß nicht, wie man ihn erklären kann. Hast Du eine Erklärung dafür?

Ich glaube, wenn man sich kurz vor dem Auftritt entschlossen hat, dass es die letzte Show ist, hat man nichts mehr zu verlieren. Es kann nur besser werden. Das macht einen Spieler offener, weicher und freier. Ich finde es viel schlimmer, wenn die Sachen gedeckelt bleiben. Ich habe es auch schon erlebt, dass Spieler auf der Bühne in einer Szene geohrfeigt wurden und es war jedem im Ensemble klar: es ging dabei nicht um die Geschichte! Das ist natürlich der schlimmste Fall.

Ist ‚Flow‘ für Dich ein Begriff, den du benutzt?

Ja, absolut. Flow geschieht auf verschiedenen Ebenen. Flow passiert auf der Bühne, im Ensemble, mittelfristig und langfristig über größere Zeitspannen. Wenn ich meine letzten Jahre betrachte, so habe ich das Gefühl, ich bin seit etwa 3 Jahren wieder in einem ganz guten Flow. Das ist für mich wirklich ein ganz zentraler Begriff. Flow ist der Bereich zwischen Sicherheit und Risiko, zwischen Machbarkeit und Herausforderung. Das Konzept von Flow wurde ja auch in den 90er Jahren sehr populär durch das gleichnamige Buch von Mihaly Csikszentmihalyi. Es gehört auch zur Literatur die mich geprägt hat.

Ist es für Dich immer klar, ob du im Flow bist oder nicht?

Wenn ich darüber nachdenke, ob ich im Flow bin oder nicht, bin ich ganz sicher nicht im Flow. Mir ist es hinterher immer klar, ob ich im Flow war oder nicht.

Man kann immer nur versuchen, die Umstände zu optimieren, um die Chancen für Flow zu erhöhen.

Hältst Du es für ein trainierbares Konzept?

Für Flow gibt es keine Garantie. Es geht immer nur darum, was für ein Umfeld, welche Umstände brauche ich, die mir den Flow erleichtern. Das sind oft nur ganz kleine Dinge. Da braucht nur mal der Kaffee zu heiß

gewesen sein, schon kippt das Ding um. Es geht hier um Befindlichkeiten. Man kann immer nur versuchen, die Umstände zu optimieren, um die Chancen für Flow zu erhöhen. Man kann sein Bewusstsein für solche Umstände sensibilisieren.

Würdest Du sagen, es ist eher eine normale Erfahrung, dass Du auf der Bühne im Flow bist, oder ist es eher eine Ausnahmeerfahrung?

Ich glaube, wenn es eine Ausnahme wäre, könnte ich nicht Improtheater so lange Zeit machen. Es ist jetzt keine Sensation mehr für mich. Es gehört einfach zu meinem Beruf dazu.

Wenn Du sagst, die Umstände optimieren, gibt es da etwas, was man anderen mitteilen kann. ‚So und so optimiert ihr euren Flow‘?

Ja sicher, das fängt bei der Probenarbeit an. Wie schaffe ich mir eine Atmosphäre, in der ich kreativ proben kann. Ist der Raum in Ordnung? Ist das Zeitraster okay? Warm up ist für mich auch immer wieder ein großes Thema; dass jeder einzelne Spieler und die Gruppe drauf achtet, sich so auf die Show vorzubereiten, dass man alles Andere auch ausblendet. Dass wirklich jeder da ist, präsent im Moment. Manchmal brauch ich ein warm up vor der Show überhaupt nicht, da trinke ich lieber einen Kaffee und manchmal gibt es Tage wo ich eine halbe Stunde niemanden um mich herum haben will, meditiere, Sprechübungen oder Körperübungen mache, um die Grundvoraussetzungen für die anstehende Vorstellung zu schaffen. Das kann man Spielern schon beibringen, diese Wahrnehmung für die eigenen Bedürfnisse zu schärfen und sie in der Gruppe auch einzufordern.

Räume sind für mich ein ganz wichtiger Punkt. Es gibt Bühnen, da komm ich einfach nicht in Flow, weil das keine Bühnen sind. Hier geht es auch um energetische Aspekte.

Publikum ist auch ein Punkt. Es gibt Arten von Publikum, die sind Flow-Bremser. Aber eine gute Interaktion mit einem offenen Publikum fördert Flow sehr stark. Wir haben einen regelmäßigen Spielort in Oberbayern wo uns das Publikum extrem wohlgesonnen ist. Die Vorstellungen dort sind immer geprägt von sehr viel Leichtigkeit und Mut, wir sind ständig im Flow und lassen uns davon tragen.

Würdest Du sagen, das Publikum sollte im Idealfall auch in den Flow kommen?

Sie sind ein Teil davon. Es gibt den Flow mit mir selbst. Philip Gaullier redet von ‚complicité‘. Ich muss völlig aufgehen in dem, was ich tue. Ich muss also mit mir selbst in den Flow kommen. Die zweite Ebene ist die Interaktion mit dem Partner im Spiel auf der Bühne. Die dritte Ebene ist

dann die Verbindung mit dem Zuschauer. Ideal ist es natürlich, wenn es überall kocht.

Woran würdest Du merken, dass das Publikum im Flow ist?

Für mich ist das eine energetische Frage, sind sie bei mir oder nicht? Sind sie ruhig, konzentriert? Wie gehen sie mit, bei den Dingen, die mir, die uns da auf der Bühne begegnen? Sind sie da am Gas oder am Bremszug? Geben sie mir etwas oder nehmen sie? Das spürt man sehr deutlich. Es gibt eine anstrengende Form von Kreativität und eine sehr leichte Form. Es gibt Shows, wo ich wirklich hart arbeite wie ein Berserker, was damit zu tun hat, dass der Flow nicht da ist. Wenn er jedoch da ist, dann fluppt der Abend und es ist überhaupt nicht anstrengend. Ich gehe dann mit mehr Energie von der Bühne, und die bekomme ich auch vom Zuschauer.

Das ist ein interessantes Konzept mit dem Flow, aber auch sehr diffus.

Ja, es hat etwas mystisches, nebulöses. Flowerfahrung ist etwas, was ich in Trainings immer wieder anstrebe. Flow ermöglichen auf einer ganz einfachen Basis, mit einfachen Übungen, den Menschen eine Möglichkeit geben, Flow erst einmal wahrzunehmen. Wenn sie Flow einmal erfahren haben, dann erkennen sie ihn immer wieder. Diese ganze Mystik um die Schauspielarbeit liegt mir überhaupt nicht. Für mich ist das alles greifbares Handwerkszeug. Ich sehe das ganz pragmatisch. Es ist ein Beruf.

Versuchst Du, die Stimmung, in der Du das Publikum vorfindest, aufzunehmen oder versuchst Du eher, das Publikum in Deine Sachen reinzuholen?

Letzteres. Weil ich biete dem Publikum letztendlich etwas an. Ich sehe da eine große Gefahr für das Improtheater, dass es missbraucht wird, im Sinne von ‚Wir spielen was ihr wollt‘. Das stimmt ja so nicht, weil wir ja im Team als Persönlichkeiten unsere eigenen Standpunkte und Sichtweisen haben. Das ist erst mal mein Einstiegsangebot. Ein Dialog braucht jedoch zwei Seiten. Ich versuche dann schon immer mitzubekommen, was ist da für eine Stimmung im Zuschauerraum, was haben die für Themen, wie reagieren sie auf unsere Angebote? Ich möchte wissen, mit welchem Partner habe ich es da heute zu tun. Letztendlich passiert das, was ich im Zweierdialog auf der Bühne habe, ja auch mit den Zuschauern.

Für mich ist Impro in erster Linie eine Kommunikationsform.

Das führt auch zu einer zentralen Frage: ist für Dich Impro ‚Kunst‘?

Für mich ist Impro in erster Linie eine Kommunikationsform. Ich kann damit Kunst machen. Wenn ich Impro in einem künstlerischen Rahmen anwende, ist es Kunst. Wenn ich die Improtechniken nehme und damit in den Trainingsbereich gehe, dann ist es eine Trainingsmethode. Also: Impro ist für mich eine Möglichkeit, mit anderen Menschen zu interagieren, zu kommunizieren; ohne Vorabsprachen, im Moment.

Ja, das ist ein guter Begriff, um die Abgrenzung nicht zu scharf zu machen.

Wenn ich in den Firmenbereich gehe, dann mach ich keine Kunst. Das ist ein Schmall. Da geht es darum, die Menschen zu unterhalten, ihnen Themen näher zu bringen. Da ist Impro eine Kommunikationsform. Das macht es mir als Theaterschaffender auch einfacher, weil es klarer ist. Es verhindert, dass ich ständig frustriert bin, wenn wir Shows spielen, die nicht Kunst sein können, weil die Rahmenbedingungen und Erwartungen ganz andere sind. Da wir uns als freie Gruppe jedoch selbst finanzieren wollen, gehören diese Art von Shows einfach dazu. Improkunst machen wir bei anderen Gelegenheiten, wie Festivals oder spezifischen Projekten. Wir können uns ja selbst immer wieder entscheiden, was wir mit Impro machen wollen.

Es ist die Aufgabe der deutschsprachigen Improszene in den nächsten Jahren, sich zu emanzipieren von den traditionellen Formen wie ‚Theatersport‘ und ‚Harold‘, und sich auf die Suche zu machen nach eigenen Konzepten.

Wir kommen jetzt in den Bereich Impro-Szene und die Bedingungen, unter denen Impro im Augenblick gemacht wird. Wie nimmst Du die Improszene im Moment wahr?

Sehr lebendig, sehr vielfältig. Vielfältig bezieht sich allerdings auf die Persönlichkeiten. Es geht wirklich querbeet, was da für Menschen unterwegs sind. Sie haben häufig einen pädagogischen, universitären Hintergrund, weit gestreut bis hin zu Programmierern und sonst was. Vielfalt fehlt mir dagegen in den Produkten. - Es ist die Aufgabe der deutschsprachigen Improszene in den nächsten Jahren, sich zu emanzipieren von den traditionellen Formen wie ‚Theatersport‘ und ‚Harold‘, und

sich auf die Suche zu machen nach eigenen Konzepten. Was geht da noch mit Impro?

Hast Du das Gefühl, die angelsächsische Szene ist da kreativer?

Kreativer nicht unbedingt, aber mutiger. Die schmeißen schneller mal ein neues Format auf die Bühne und machen sich weniger Gedanken drüber. Wir sind da doch eher das Volk der Denker – wir überlegen zu viel und zu lange bevor wir es tun. Ich bin davon überzeugt, dass wir in Europa mit unserer Kulturgeschichte letztendlich mehr Möglichkeiten hätten, weil wir eben diese große Bandbreite haben. *Unsere weltweit einmalige Kultur- und Theaterlandschaft sollte ihren Niederschlag auch in der Improszene finden.* Diese Präsenz von Theaterkultur empfinde ich in den USA zum Beispiel nicht so stark. Die haben Entertainment, ihre Hollywoodschiene, doch vieles andere fehlt mir. Das ist die Chance, die wir mit Impro haben!

Von den europäischen Theatertraditionen, was würde Dich interessieren, was ins Impro rüberfließen könnte?

Im Prinzip gibt es da auch keine Grenzen. Ich kann mir vorstellen, mehr mit klassischen Autoren sprachlich und thematisch zu arbeiten. Wir machen oft Shakespeare-Szenen, aber warum nicht auch Schiller, Lessing, Goethe? Warum nicht auch mal Brecht und seine Spielformen aufnehmen in die Improvisation? Das macht unheimlich Spaß und ist immens spannend. Agitprop, kritisches Volkstheater, das Tanztheater von Pina Bausch - ich entdecke in Szenen manchmal Formen, das könnte ein Franz Xaver Kroetz oder Werner Schwab sein. Es gibt noch eine Menge zu entdecken!

Das heißt, Du siehst das europäische Improtheater auf der Suche nach Wurzeln?

Eher auf der Suche nach seiner eigenen Identität. Es ist eine große Herausforderung, erfordert aber eine Menge Arbeit und viele Improgruppen haben auch gar nicht diesen Anspruch oder theaterhistorischen Hintergrund. Das ist vielen gar nicht klar, weil sie diese Verbindung nicht suchen.

Das wäre ja auch die Verbindung zu den Schauspielhäusern, von der Du vorhin gesprochen hast.

Ja. Allgemein zur Kulturszene wie auch Performance, Musik, Modern Dance. Die deutsche Tanzszene ist ja auch sehr aktiv. Man könnte doch mal sehen, wie kriegt man da Kooperationen hin. Es gibt in vielen

Städten Performance-Künstler, bei denen ich weiß, diese Leute sind uns sehr nahe in dem, was und wie sie es tun.

Impro hat ja seit den 60er Jahren richtig geboomt. Worauf führst Du es zurück, dass diese Theaterform jetzt so beliebt ist, also irgendwie zeitgemäß ist?

Genau zu diesem Thema habe ich ja meine Magisterarbeit geschrieben, über die Zuschauer im Improtheater. Es handelte sich hierbei um eine kultursoziologische Betrachtung des Improtheaters auf der Grundlage des Begriffs der Erlebnisgesellschaft von Gerhard Schulze. Das hat mich Mitte der Neunziger schon beschäftigt: warum klickt es erst jetzt und nicht schon in den Siebzigern? Wir hätten Improtheater ja schon viel früher von den Amerikanern kopieren können. Für mich hatte das mit der Medienlandschaft zu tun, mit dem Auftauchen des Privatfernsehens, der mtv-Videoclip-Ästhetik. Die Menschen waren plötzlich bereit, so eine ‚Instant Form‘ zu rezipieren, die alten Sehgewohnheiten loszulassen. Erst jetzt gab es Zuschauer die überhaupt in der Lage waren, das zu meistern; ‚Harold‘ zum Beispiel ist ein sehr komplexes Format, eine große Herausforderung auch an die Zuschauer.

Parallel dazu entstand in unserer individualistischen Gesellschaft das Bedürfnis, dass jeder gern wahrgenommen werden möchte. Improtheater hat immer noch bei ‚Erstbesuchern‘ das Image, dass man als Zuschauer sogar aktiv auf der Bühne mitgestalten kann. Was für mich eigentlich so nicht stimmt, weil Zuschauer geben uns zwar Vorgaben, die wir immer noch als Garant für die freie Improvisation betrachten, doch spielerisch ist es ja kein Problem, eine Vorgabe in jede x-beliebigen Geschichte einzubauen. Und wann zerren wir schon Zuschauer auf die Bühne und lassen sie die Show übernehmen? Das ist ganz selten. Aber der Mythos ist für die Zuschauer sehr stark, dabei zu sein, wenn es so etwas geschieht.

Ein weiterer Aspekt: die Menschen suchen Identifikationsmöglichkeiten. Die Zuschauer erkennen sich leichter in dem Geschehen auf der Improbühne als in dem, was auf den Bühnen der Sprechtheater präsentiert wird. Dort ist die vierte Wand zwischen Spieler und Zuschauer undurchlässiger, die Rampe einfach höher. Die Geschichten und Figuren, die wir spielen, sind mehr an den Alltag der Zuschauer angebunden als im ‚großen Theater‘. Die Ästhetik des Improtheaters ist den Zuschauern näher, da sie weniger decodiert werden muss, ohne Kulturkenntnis verstanden wird. *Improtheater ist für mich eine sehr moderne Weiterentwicklung des Volkstheaters.*

Das sind so alles Aspekte, die in den 90er Jahren auf fruchtbaren Boden fielen: Freizeitgesellschaft, das Erlebnis des Theaters als einmaliges Event, die individuell-biographische Prägung, nicht wiederholbar - all das zusammen macht den Hype aus.

Man wird immer improvisierte Momente von nicht improvisierten unterscheiden können.

Dieses Beteiligt-Sein nimmt ja bei den Langformen ab. Ist es für Dich eine wesentliche Sache, dass der Zuschauer von dieser Illusion ergriffen wird?

Das Bewusstsein, dass eine Interaktion möglich ist, dass das was sie Erleben im Moment entsteht, reicht für das Publikum für eine andere Art der Beteiligung. Ich glaube, letztendlich ist es ihnen doch egal, ob etwas improvisiert ist oder nicht, Hauptsache die Zuschauer haben einen guten Abend. Das führt sie eigentlich zurück in den Standard-Wahrnehmungs-Modus, einfach dasitzen und konsumieren, aber ich glaube, die Atmosphäre ist eine ganz andere im Vergleich zu einer gescripteten Show. Die Leute spüren, ob es eine Interaktionsmöglichkeit gibt zwischen Publikum und Bühne und sie sehen natürlich auch, ob es Interaktionen zwischen den Spielern gibt, die frei sind. Von daher wird man immer improvisierte Momente von nicht improvisierten unterscheiden können.

Also ist die Entwicklung auch die, weg von den direkten Vorgaben, hin zur subtilen, gespürten Interaktion?

Ich empfinde das direkte Einholen von Vorgaben immer wieder als Versuch der Improspieler, den Beweis zu führen, dass man improvisiert. Diesen Beweis werden wir nie gewinnen, weil je besser die Show läuft, umso weniger glauben sie uns das. Insofern frage ich mich immer wieder, warum machen wir das. Wir machen es ja selbst auch in unseren Shows. Für mich ist es ein klares Zeichen: wir improvisieren. Das ist ja auch so, aber letztendlich ist es nicht nötig.

Es ist die Idee von einem Manifest aufgekommen. Angenommen, man könnte jetzt ein Manifest schreiben, welches den Kern von Impro schützt. Was müsste unbedingt darin stehen?

Wenn wir mit einem Manifest die Absicht verfolgen den Kern des Improtheaters zu fixieren, dann ist für mich ein ganz wichtiger Punkt ‚der Moment‘. Dass das, was geschieht, im Moment geschieht auf der Bühne. - Alles was über den Kopf passiert, gilt nicht. Alles was vorher passiert, gilt nicht. Alles, was hinterher passiert, gilt nicht. *Der Moment steht im Zentrum jeder Improvisation.*

Ein anderer Punkt ist das *Bausteinprinzip*. Eins baut auf dem anderen auf. Schritt eins ist die Grundlage für Schritt zwei etcetera. Nur so kann ich Geschichten entwickeln.

Ein dritter Punkt ist das *Assoziationsprinzip*, was bedeutet, dass diese

Bausteine auch assoziativer Natur sein können. Die Verbindungen zwischen den Bausteinen können assoziativ sein, sind dadurch auch weniger greifbar. Das erhöht das ‚Risiko‘ der Improvisation ungemein. Dies sind zum Beispiel Punkte, die ich für ein Manifest als Grundlage für einen Diskurs über Impro sehr interessant finde.

Du hast das jetzt positiv formuliert, aber noch mal provokant gefragt. Von welchen Sachen würdest Du Dich heute abgrenzen?

Sich dem Publikum anzubiedern. Also dem wohlwollenden Publikum zuzuspielen, um immer gelobhudelt zu werden. Da sehe ich eine große Gefahr. Man muss da wirklich so frei sein, dass man sich selbst außen vor stellt. Und diese Unterscheidung ist wirklich sehr knifflig. Es berührt die Frage: warum gehen Schauspieler überhaupt auf die Bühne? Das war ja auch deine Eingangsfrage. Dieses ‚Ankommen-Wollen‘ beim Publikum spielt natürlich immer eine Rolle. Es ist die Frage, was für eine Priorität hat das. Ich empfinde Eitelkeit von Schauspielern als größtes Hindernis jeder Improvisation. Und dies hat etwas mit persönlicher Reife und Entwicklung zu tun.

Das finde ich einen guten Punkt, um Schluss zu machen. Vielen Dank für das Gespräch!