

THEATER HEUTE

# Theater heute

H 0433 E

NR. 11 NOVEMBER 2002

€ 9,50 (D) · € 10,80 (A) · CHF 18,80

www.theaterheute.de



## Verbrechen und Bühne

Szene unter Aufsicht – Theater im Gefängnis

**Es geht schon wieder los!** Saisonstarts in Berlin, Hamburg, Frankfurt, Stuttgart und München  
**Drama Kaprun** Marthaler inszeniert Jelinek – «In den Alpen» (Stückabdruck)



Deutschlands größte  
Strafanstalt: die  
Justiz-Vollzugsanstalt  
Tegel  
Foto: Thomas Auer

# Verbrechen und Spiele

Der Knast als Bühne: «aufbruch»  
in Berlin und Armando Punzo in Volterra –  
zwei Modelle fürs Gefängnistheater zwischen  
Panoptikum und Lebendkontrolle



VON ANJA QUICKERT

→ Ein

unscheinbarer Mittvierziger – nennen wir ihn P. – steht alleine im Bühnenraum. Ein roter Scheinwerfer und einhundertfünfzig Augenpaare sind auf ihn gerichtet. P. erzählt ihnen voll Bewunderung vom großen Schauspieler Marlon Brando, der in Francis Ford Coppolas »Der Pate« das mächtige, Respekt einflößende Mafia-Oberhaupt in den USA der vierziger Jahre spielte. Für die Rolle polsterte Brando, ohnehin schon etwas schwammig geworden, seine Kostüme aus und stopfte sich Tamponaden in die Wangen – wie beim Zahnarzt –, durch die er noch mehr nuschelte. Und während P. das alles in seiner ebenfalls kaum verständlichen Rede in breitestem Sächsisch erzählt, wandelt er sich langsam diesem Paten an.

Zu allen Abweichungen vom Kinoformat, die bei P. nicht zu übersehen sind, kommt ein entscheidender Unterschied, um den alle hier wissen: Brando ist ein berühmter Schauspieler, P. dagegen ein erfolgloser Gangster, der in der nordwestlichen Peripherie von Berlin in einem Knast Theater spielt. Die Szene ist so ambivalent und prekär, wie es Theater im Gefängnis an sich ist: Es muss, wenn es nicht nur als interne Beschäftigungstherapie für Abwechslung unter Strafgefangenen und ihren Sozialarbeitern sorgen, sondern einem ästhetischen und/oder sozialkritischen Konzept folgen will, das Gefängnis als Panoptikum instrumentalisieren.

Die Aufführung, in der P. mitspielt, »Gladow-Casting oder Das elfte Gebot«, ist dem einzig wirklich nennenswerten Verbrecher gewidmet, den Berlin der großen internationalen Konkurrenz entgegensetzen hat: Werner Gladow, kurzfristig Pop-Ikone in der Berliner Nachkriegszeit, bis sein Leben minderjährig im Namen der gerade entstandenen Inneren Sicherheit der DDR durch ein Fallbeil beendet wurde. Was P. und Werner gemeinsam haben, ist die Missachtung des elften Gebots: Du darfst dich nicht erwischen lassen.

Bereits am Anfang wird dem Publikum klar gemacht, dass es hier nicht zu erwarten hat, was es erwartet: gewohnt stereotype Darstellungen der üblichen Verdächtigen. Das »Casting« beginnt mit einer Kinoprojektion ohne Bild. Das Publikum blickt, orientierungslos im Raum stehend, auf ein weiß-flackerndes Projektionsbild über dem gerade durchschrittenen Eingang, während die Tonspur die Geräuschkulisse eines Gangsterfilms erzeugt. Hier werden Verbrecher nicht gespielt, hier sind Verbrecher, die mit Repräsentationen spielen. Entsprechend weit ist das Spektrum der Reaktionen: Die einen sahen eine eher dilettantische Brando-Kopie, andere einen armen Knasti, dessen Mangel an schauspielerischen Möglichkeiten theatral ausgebeutet wurde, wieder andere die Auseinandersetzung mit einer Medienindustrie, die das Verbrechen gewinnträchtig glorifiziert.

### Die Stadt in der Stadt

P. ist Mitglied des Gefangenenensembles »aufBruch Kunst Gefängnis Stadt«, einer Berliner Initiative, die 1997 gegründet wurde und seitdem im größten deutschen Gefängnis, der JVA Tegel, Theaterprojekte macht. Gegründet von Roland Brus und Holger

Syrbe, arbeitet sie nicht nur in der Strafanstalt, sondern wechselseitig mit den sozialen Topographien von Stadt und Gefängnis.

Knasttheater ist schwer mit anderer Konzeptkunst – sei sie auch noch so Randgruppen-engagiert oder »site specific« – zu vergleichen. Sein sozialer Raum ist ein Ort extremer Verdichtung. Die JVA Tegel entfaltet ein urbanes Sozialgefüge in der Stadt: Auf einer 130.000 qm großen Fläche, die von einer 1.327 m langen Mauer mit Stacheldraht und 13 Wachtürmen eingeschlossen ist, befinden sich sechs Teilanstalten, 15 eigene Arbeitsbetriebe mit 1.346 Arbeitsplätzen (Bäckerei, Druckerei, Schlosserei etc.), ein Krankenhaus, eine Kirche, Sportplätze, eine Schule für 100 Lernwillige, die zumeist ihren Hauptschulabschluss nachholen, ein aufwendiges Überwachungssystem und ein Gefängnis im Gefängnis (die so genannten Bunker). Prostitution und ein gut funktionierender Drogenkreislauf helfen – wie im richtigen Leben –, Alltag und Isolation erträglicher zu gestalten. Die JVA bietet Platz für 1.536 Gefangene, derzeit sind 1.672 inhaftiert, davon 35 Prozent Ausländer aus insgesamt 62 Staaten.

An der Entwicklung und Benennung des Gebäudekomplexes seit seiner ersten Belegung 1898 als »Königliches Strafgefängnis Tegel« lassen sich wesentliche Eckdaten der zeitgeschichtlichen und ideologisch-gesellschaftlichen Entwicklung Berlins und Deutschlands ablesen. 1968 wurde die Gefangenenzeitung »Der Lichtblick« gegründet, im darauffolgenden Jahr mit dem Bau einer sozialtherapeutischen Teilanstalt begonnen, und seit 1977 heißt das Gefängnis entsprechend dem durch die Justizreform veränderten Gesellschaftsauftrag Justizvollzugs- und nicht mehr Strafanstalt. Seit diesem Zeitpunkt sind auch die Bezeichnungen »Schließer« oder »Wärter« offiziell außer Dienst gestellt. Sie heißen »Vollzugsbedienstete«, »Beamte des allgemeinen Vollzugs« oder »Gruppentrainer«, was die Leitung offenbar stärker nach außen als nach innen kommuniziert hat.

In jedem Fall beläuft sich die Anzahl der Mitarbeiter des Staates (gleich welcher Berufsbezeichnung) auf 861, zuzüglich weiterer 117 Vollzugshelfer und 100 Gruppentrainer, sowie ein katholischer und 1,5 evangelische Pfarrer. Im Gefängnis herrscht eine gesetzlich vorgeschriebene Arbeitspflicht, ein so genanntes Recht auf eine Einzelzelle (in Deutschland) und auf eine Stunde Besuch pro Monat. Die JVA Tegel gesteht ihren Bewohnern mindestens zwei »Sprechstunden« à 40 Minuten zu, in denen ihr Besuch bis zu 13 Euro Münzgeld einführen darf, damit sich die Gefangenen an den Automaten im Sprechzimmer Tabak, Kaffee oder Süßigkeiten ziehen können. Es herrscht ein generelles Alkoholverbot, weshalb schon aus praktischen Gründen der Griff zu Haschisch oder Heroin nahe liegt. Telefonischen Kontakt zur Außenwelt kann man am öffentlichen Fernsprecher aufnehmen, von dem es in jeder Teilanstalt jeweils einen gibt, vorausgesetzt, dass die von der Anstalt monatlich zuteilte Telefonkarte noch gilt. Den meisten Insassen ist es gestattet, eigene Kleidung zu tragen; zur Grundausstattung einer Zelle darf ein Radiorekorder und seit 1998 ein Fernseher gehören – Stereoanlagen oder Computer sowie alle Gegenstände, die eine Zelle unübersichtlich machen (was bei deren Größe leicht ist), sind verboten.

Die Autorin ist seit März 2001 Mitarbeiterin im Team des Gefangenenensembles »aufBruch«



Seit 1998 gibt es in der JVA auch eine von «aufbruch» initiierte Internetgruppe mit eigener Homepage und seit 2000 einen eingeschränkt-kontrollierten E-Mail-Kontakt. Der Zugang zum Computer ist jedoch nur einigen wenigen gestattet. Überhaupt kann die Gefängnisleitung jederzeit die den Gefangenen gewährten Rechte einschränken, die Post kontrollieren und Sperren verhängen. Das gilt auch für die Teilnahme an der Theatergruppe.

### Zwischen Resozialisierung

### und Lebendkontrolle

Der Begriff Resozialisierung bedeutet, dass das Gefängnis seine Insassen befähigen möchte, in sozialer Verantwortung ein Leben ohne Straftaten zu führen. Dagegen steht das durch das Gefängnis selbst verursachte Problem, dass Menschen, die draußen bereits am Rande der Gesellschaft standen, drinnen von ihren sozialen Kontakten abgeschnitten werden, dass ihr Leben noch stärker als bislang von struktureller und physischer Gewalt geprägt wird. Die Folgen lassen sich insbesondere bei der zunehmenden Rekrutierung von Drogenabhängigen zu Dealern oder zu Beschaffungskriminalität ablesen.

Doch trotz aller Grade der Abweichung von der gesellschaftlichen Norm ist das Gefängnis ein exemplarischer Ort der Gesellschaft – deren Strukturen und Probleme treten hier im Verhältnis zwischen staatlicher Macht und individueller Ohnmacht und im Miteinander der Gefängnisgemeinschaft nur oft deutlicher zu Tage. Ein Männergefängnis ist eine Art Reservat nur durch sich



Arbeiten am Mann: aufbruch-Projekte «Sprechstunde zur Lage der Nation» (oben), «Stein und Fleisch» (darunter) und «Tegel-Alexanderplatz. Auslieferung» (links)

FOTOS THOMAS AURIN





aufbruch-Außenprojekt  
»Der verborgene Raum.  
Transfer Nache (1999) an  
der Fischerinsel in Berlin  
Mitte. Das neue  
Innenprojekt: Peter  
Hamann »Publikums-  
beschäftigung«  
(Regie: Peter Hamann)  
im Tegelert Knaast  
Fotograf: Thomas Acker

folge von Ritualen, die das Leben im Knaast durch die gesamte Mechanik von Macht und die Zeit durch tägliche Wiederholungen bis zum Stillstand gliedern: Lebenskontrolle, Einmischen, Aufschluss, Führung, Hofung, Zielkontrolle, Körperkontrolle, Arbeit, Gefährdung sind Nummern. Fülle und Akten, über die ein Frank-Info-system an der Zellentür Auskunft erteilt: Die verschiedenartigen Punkte stehen für moralisch, gewaltbereit oder selbstmordgefährdet.

Denken und Draußen – das ist die zentrale Unterscheidung, die alle anderen Kategorien untergeordnet sind. Für die Dauer eines Theaterprojekts wird die Grenze durchlässig und versetzt Ensemble und Team in einem Annahemzustand. Um in diesem Annahemzustand Theater zu machen, muss man Herausforderungen lieben.

**THEATERPROJEKT IM KNAAST**

Gefängnis-Theater hat, idealtypisch gedacht, eine ästhetische, eine sozial-politische und pädagogische Dimension, die natürlich in der Praxis keine beliebigen, sondern voneinander abhängige Größen sind. Wenn Theater allgemein den Anspruch hat, Gesellschaft zu spiegeln, gesellschaftliche Realität zu kritisieren oder Raum für Utopien zu bieten, unterscheidet sich Theater im Gefängnis dadurch, dass der Kontrast per se eine Determinante und Zuspitzung sozialer Energien ist. Außerdem sind die Schauspieler nicht einfach Laien, sondern Laien, die in einem extrem sinnentleerten, isolationskommunikativen, existenzialisierten und gewaltbereiten Umwelt leben. Die Gefangenen

selbst gestimmte, männlicher Lebenswelt, in der Figuren fast ausschließlich als Utopie oder Poemographie arretiert sind.

Die Codes sind eher einfach als kompliziert, auch die des Erziehungsbildes, des Verhaltens. Darin gibt es eine Übereinstimmung zwischen den Reparaturarten staatlicher Ordnung und ihren Gegenpartnern. Die Verhältnisse untereinander sind der Einfachheit halber häuslich registriert. Wo die Hierarchie sich nicht durch das bloße Zeremoniell aufrechterhalten lässt, wird durch strukturelle oder physische Gewalt kompensiert. Nicht nur im Auge des Strafvorgangs, sondern auch untereinander leidet sich der Menschenswert (neben einem möglichst köpferbesten Auftritt – Kraftspott ist sehr beliebt) wesentlich von der Art des Verbleibens ab. In der JVA sind alle Delikte und Freiheitsstrafen vertreten, deshalb möcht hier nicht jeder mit jedem. In einer Teilanstalt gibt es deshalb Zellen für Gefangene, die von anderen bedroht werden.

Die häufigste Todesursache ist Selbstmord, weshalb der Tag für die Insassen um 6.25 Uhr mit der dazwischen wörtlich zu verstehenden Lebenskontrolle beginnt. Das erste einer langen Ab-

spielen bei »aufbruch« nicht nur das erste Mal in ihrem Leben Theater, sondern die wenigsten haben je ein Theater von innen gesehen oder ein Drama gelesen. Kaum jemand hat den Luxus einer bildungsbiografischen Erziehung gemessen; für viele ist Deutsch nicht die Muttersprache.

Bei den ersten Projekten arbeiteten im Team von draußen auch professionelle Schauspielerinnen und Schauspieler, die mit den Gefangenen zusammen spielen. Mittlerweile gibt es einige drinnen, die seit fünf Jahren feste Ensemblemitglieder sind. Andere bleiben zumindest für einige Projekte dabei, doch die Mehrheit der Teilnehmer wechselt von Inszenierung zu Inszenierung, weshalb man mit der Probezeit nicht nur thematisch immer wieder von vorne anfangen muss. Zwei Aufführungen pro Jahr versucht »aufbruch« in der JVA auf die Beine zu stellen. Das Ensemble deckt jeweils jeweils aus ungefähr 20 bis 25 Männern, jeder, der sich auf die Arbeit einlässt, kann mitspielen. Die Akten und Verbleiben spielen bei der Auswahl keine Rolle – eine Politik, die sich gegen die Ausschleusungsregeln des Knaast und der Gefangenen untereinander richtet. Die Knaaststrukturen intern helfen dennoch das größte Problem: Ein Knaastgefangener Raum ist für das Theater eine schöne Utopie.

Als erste Hürde steht jedes Projekt erst einmal vor dem Problem, aus einer Vielzahl sich Unbekannter – manchmal schwieriger Bekannter – eine Gruppe oder zumindest mehrere gruppenähnliche Einheiten zu machen. Zudem kommt es immer wieder vor, dass Gefangene während der Probearbeiten von der Anzahl gesperrt werden (insistiert wegen Disziplinmangel), zum anderen wird die Offenheit der Gruppe von den Gefangenen selbst immer wieder diskutiert, latent oder offen boykottiert. Bei der vorletzten Produktion »Karus« Abtag Tegel beispielsweise eskalierte eine Woche vor der Premiere ein Problem: Sexualdelikte an Kindern sind im Knaast das soziale Todesurteil. Mit einem »Kinderfick«, den man im Knaast ansonsten bestmöglich ignoriert (es gibt auch ein schlimmeres), auf derselben Bühne zu stehen, ist für die meisten unerträglich. Die Probe wurde zum offiziellem Streitgespräch, das Streitgespräch wurde wegen seiner verbalen Gefährdungspotentialis von dem Aufsicht führenden Sicherheitsbeauftragten abgebrochen. Der Betreffende, einer der wenigen langjährigen Mitglieder des Ensembles, wurde nicht ausgeschlossen: Denn theoretisch ist Knaast Knaast und Theater Theater. Praktisch stiegen zwei Tage vor der Premiere dann vier andere aus, und das Stück musste in letzter Minute unangearbeitet werden.

Vertrauensbildende Gruppen-Spiele mit Körperkontakt überbrücken die erste Annäherung der Gefangenen untereinander. Wichtig ist das Gespräch zu Probenbeginn, in dem der Probenablauf ebenso wie ständig auftretende Unverträglichkeiten des Ensembles mit der Theaterarbeit oder Probleme und Anliegen besprochen werden, sind die gemeinsame Auswertung der Probe am Ende. Die Probe beginnt und endet im Gesprächshorizont. Dazwischen liegt neben koordinierter somatischer Arbeit eine Menge Körperarbeit und Bewegungstraining, Sprechtraining und Improvisationsübungen. Alles ist am Anfang hochbar schwer für die Gefangenen: Mit Körper und Stimme im Mittelpunkt stehen, vor anderen »unsozialen« Dinge tun und sagen – alles, was jenseits des begrenzten Repertoires der Selbstrepräsentation im Knaast liegt. So werden Choreographie-Teile immer wieder mal als »Schwulstigkeit«, mit flotten Sprüchen versucht man sich von Handlungen und Texten zu distanzieren, verwendet sich auch manchmal gaulisch, und ohne Druck röhren sich niemand freiwillig dem Boden an. Sich auf dem Boden schaukeln zu machen, ergibt im Ensemble kollektive Abscheu.

Da die Gefangenen sonst nicht viel oder keine Gelegenheit haben, sich in Gruppen zu treffen, einfach mal fast ohne Kontrolle zu quatschen oder Urteilen zu machen, lässt die Disziplin von Konzentration beim Arbeiten über zu wünschenswert über. Entspannt sich aber gleichzeitig die Freude, die sie zunehmend aus Spiel entwickeln, und die vielen Ideen, die sie in einem Probenprozess einbringen. Was man in Aufführungen später als Zuschauer sieht, ist oft Schritt für Schritt aus gleichem Improvisationsmaterial entstanden.

Generell ist eine Probezeit von 10 Wochen, jeweils zwei Mal die Woche von 17 bis 20.30 Uhr und eine intensive Endphase von zwei Wochen täglich 14.30 bis 20.30 Uhr, vor einer Aufführung vorgesehen. In der Anfangsphase wird eine Fülle an textuellen und Text-Material gesammelt, das ausprobiert ausgewählt und auf dem immer weiter aufgebaut wird. Das Ensemble bekommt auch »Hausaufgaben«: Ideen sollen zwischen den Aufführungen aufgeschrieben werden. Ungeklärt setzt sich das Draußen-Team ständig in Besprechungen zusammen, verteilt Material und Proben aus, plant Probenabläufe, lässt an Knaast, bespricht Probleme und steht in ständigem Kontakt mit dem Knaast. Wie eng die zwischenmenschlich ebenfalls sehr enge, unheimlich »pädagogische« Arbeit wird, ist individuell natürlich verschieden, doch die Privatadressen und Telefonnummern der Besetzungsmitglieder sind für die Gefangenen generell tabu. Wenn sie eine Anliege haben, müssen sie das »aufbruch«-Büro kontaktieren, für dessen Leistung es eine stark finanzierte SAM-Stelle gibt.

**Gefängnis-Menschen und das**

**gemeinsame Loch**

Mit dem, was das Theater auch immer wieder in den Gefangenen an psychischen Problemen auslöst, es durch die Konzentration mit ihrer persönlichen Vergangenheit oder starke gruppendynamische Prozesse, gerät das Theater, das schließlich keine sozialtherapeutische Sitzung mit ausgebildeten Gruppenleitern ist, immer wieder an seine Grenzen. Die Anzeichen, wie weit man positiv in die Alltagsleben der Gefangenen mit dem Theater eingreifen kann, sind im Team unterschiedlich. Sicher ist, dass es am Anfang einer Produktion strigen und am Ende alles viel bedeutet. Die Erfahrung in der Gruppe, das Lernen und Spielen, das Team von draußen und das Publikum, das sie, die Knackis, beobachtet. Sicher ist aber auch, dass die Arbeit von »aufbruch« – entsprechend der sehr begrenzten finanziellen Mittel – immer projekttheater und keine ständige Institution im Haus ist. Das Loch, in das nach der Abschiedsfeier alle hineinfallen, ist für das Ensemble dennoch unendlich viel tiefer.

Für die JVA Tegel bedeutet das Theater einen großen Inszenierungsraum. Was Gefängnisse gemeinhin in die Schlagzeilen bringt, sind negative Meldungen oder hin und wieder mal ein Ausbruchversuch. Die Versuche von »aufbruch« dagegen erweitern sich als im positiven Sinne zu »durchlässigen« und lassen sich gut in die eigene Öffentlichkeitsarbeit integrieren. Dennoch ist das Theater gefängnisintern nicht unumstritten: Immer wieder boykottieren Besuche und Teilnahmefreier mit moralischer Serchung (hier ist ja keiner guerdlos das) entweder die Proben oder die Teilnahme der anderen Gefangenen an den Aufführungen, ganz zu schweigen von der Verpötnung, mit der die Proben oft beginnen, weil die Gefangenen nach ihren Teilnahmestellen gesondert in den Probenraum oder Kultursaal geführt werden – da kann man auch schon mal jemandem vergessen. Während früher vor

allen bei den langen Kultursajouren die teilweise dezentrierten bis unvollständigen Vorstellungen alle zwei Stunden wechselten, ist nun ein Beamer abgestellt, der die Probe aus der gläsernen Box des allgemeinen Vollzugs-Lage beobachtet oder wegen allgemeiner Unzufriedenheit Kameratechnik ist. Die Anzahl beider die Erneuerung teilweise von ihrer Arbeit bei Einzelnen ausgeht, und das Theatergeschehen macht sich mittlerweile auch im Führungsprozess bei den Vollzugsleitern und Sozialtherapeuten gut.

Nichtandernorts ist ein bürokratischer Aufwand zu leisten, mit dem vergleichbar jedes Stadttheater ein Aufwand an Spontaneität ist. Dazu muss die Teilnahme von «aufbruch» mittlerweile nur noch einmal für jedes Projekt angemeldet werden, dafür aber alle Requisiten, Kostüme und Probezeitpunkte, Bühnenaufbauten, technische Geräte sowie später Abkürze des Stückes, die (zumindest) das Publikum betreffen. Geld, Handys und Schlägel schließen auch das Team weg, doch die Kontinuität wird nicht mehr so langfristig und körperlich. Selbst Premierentermine werden gemindert, obwohl das Mitbringen von Blumen gerne verboten ist. Das Publikum muss sich im Berliner Hoftheater, das die Schirmherrschaft des Projekts übernommen hat und «aufbruch» logistisch unterstützt, eine Woche vor der jeweiligen Vorstellung mit Melodieadresse und Geburtsdatum angemeldet haben, die Karte fast die Listen Daten aus dem «aufbruch»-Büro, wo alle Anordnungen gesammelt und eine Einblende erstellt wird, die an die Anzahl zur Anmeldung und Überprüfung weitergeleitet wird. Pro Vorstellung konnten ungefähr achtzig Personen vor dem Theater und achtzig aus den umliegenden Türräumen. Das Knastpublikum «bewirbt» sich letzten, wobei die Gefängnisleitung im Ermessen der Teilnehmenden liegt. Es wird darauf geachtet, dass in der Theaterdiskussion nicht bestimmte Gefangene aufeinander oder auf bestimmte Ex-Gefangene von draußen treffen. Von ganz besonderer Bedeutung für die Schauspieler sind natürlich ihre Freunde und Familien.

**Menschen-Material im Panoptikum**

Theater im Gefängnis ist die entlarvende Spiel im grauen. Die Institution Gefängnis versucht, das Problem von Unrecht und Verbrechen in der Gesellschaft durch Anzeichen und Justizien klarer zu lösen. Diese Körperpolitik des Staates wird durch die öffentliche Arbeit des Theaters im Gefängnis auf konkrete und symbolische Weise gebracht. Dazu meinte der italienische Inhabere intellektuelle Adriano Soldi in einem Interview, das er vor zwei Jahren anlässlich des von «aufbruch» und der Volkshäuser am Rosa-Luxemburg-Platz veranstalteten internationalen Knastfestivals gab: Wenn «Person» im erg theoretischen Sinne Marke, Rolle bedeutet, die Möglichkeit einer Person, sich in viele andere Personen hineinzuversetzen, so ist Theater im Gefängnis die Möglichkeit einer Unperson, die Rolle einer Person zu spielen. Mit dem Instanzentransfer bewegen im Gefängnis die Motiven des Verlustes von «Person», von Marke und Schicksal. Die völlige Entfremdung, Entblößung, - sie stehen sich nackt aus, schauen dir in den Mund, du musst Bewegungen machen, wirst fotografiert, lässt deine Fingerabdrücke wie ein Menschenaffe und so fort... Der Mensch wird auf seine Materialität reduziert. Damit beginnen neue, dem Zwang gebundene Spielformen und Vorstellungen. Soweit die Interview.

Aus der Zuschauer-Perspektive bringt Gefängnis-Theater «Freude» auf die Bühne, die man nicht ungründlich in geschlossenen Anstalten oder hinter Gittern sehen möchte. In Manhattan verlor der Oktoberfest-Spektakel ein «Kasimir und

Kasimir» ist von selbigen nur ein Holz-Panoptikum übrig geblieben, das manuell-einstellbar die Bühnenrampe besetzt. Dazu vertragen ist eine Annäherung körperlicher Abwesenheiten, die echten Sehenswerten haben. Da sie dem Publikum im Saal vorerst optisch vorenthalten werden, genügt ein Marktschreier diese Sensationen pathologischer Abartigkeit – und in aller Abartigkeit detailliert – mit Akkordbegleitung an eine ausgewogene Mischung aus kleiner Tierfarm und dem Labor eines Dr. Freudenstein. Wenn die gutbürgerlich Normalen (oder normalen Gutbürger) auf der Bühne nicht gerade völlig grinsenregieren um sich selber zu sehen, lieben sie am Panoptikum, um sich mit eigenen Augen ihre Normalität zu vergegenwärtigen.

In die geschlossene Anstalt Gefängnis hineinzuwinkeln, gibt einem großen Teil aus. Damit stellt sich Gefängnis-Theater in die lange Tradition solcher europäischer Mentalitätsgeschichte, in der das Panoptikum schmerzgebetenmaßen ganz praktisch für eine Gesellschaft ist, deren Übertritt und Normen im Fluss, also gefährdet sind. Was der letzten Jahrhundertwende die Jahrmärktepektakel körperlicher Besonderlichkeiten oder kleiner, taubenschlagartige Völkerausstellungen waren, ist der Jahrtausendende der individuell-praktische Zugriff auf die Frank- und Talk-Show-Industrie der Medien. Auch Gefängnis-Theater bedient zuvorderst dieses voyeuristische Bedürfnis – obwohl eben dieser Voyeurismus seiner Produktion von Stereotypen und Strategien der Ausgrenzung gleichzeitig Gegenstand der Kritik ist. Deswegen im Gegensatz zum Behindererten, Obdachlosen, usw.-Theater hat man im Knast nicht mit Wogen der Empathie und des schlichten Sozialgewissens im Publikum zu rechnen, die einer Aufführung grundsätzlich das Publikum «pädagogisch wertvoll» auszeichnen. Deren was gibt einem Verbrecher das Recht, nicht nur während seiner wohlverdienten Strafzeit Theater zu spielen, sondern dabei auch noch die Gesellschaft zu kritisieren?

Während Knasttheater-Gründervater Herbert Blau 1957 noch relativ frei von ideologischen Überbau war, ab er im US-amerikanischen Gefängnis St. Quentin Beckerts «Warten auf Godot» inszenierte, hat die auf ihn folgende Bewegung an Theorie-darstellungen. So könnte man Foucaults Ideologiekritik, Abhängigkeit «Überwachen und Strafen» auch geradezu als Manifest des Gefängnis-Theaters lesen. Abgeleitet vom Modell des «Panopticon» als architektonisch perfekt durchdachte Überwachungsanlage, bezeichnet Foucault die systematische Durchdringung der Gesellschaft durch staatliche Disziplinierungsmethoden als Panoptismus und kommt zu dem Schluss, die Behauptung des Staates, dass die Gesellschaft das Gefängnis brauche, um Schaden von ihr abzuwenden, beruht nur von der Wahrheit ab, dass der Staat die Delinquenz und das Gefängnis braucht – d.h. ein sich fortsetzenden Phänomen von Gewaltenteilung – von ein Überwachungs- und Strafsystem zu realisieren, das sich in Wirklichkeit wie ein Netz über die gesamte Gesellschaft legt. Gleichzeitig wird in der Gesellschaft eine Vorstellung von Normalität etabliert. Um Panoptismus, Panoptismus und Vorstellungen von Normalität korrigiert nicht nur die Inzertensicherheit des Staates, sondern auch ideologisch das Theater im Gefängnis.

Ein Gefangener als Darsteller spielt letzten für den Voyeurismus und gegen ihn an, hat an der Grenze zur eigenen Würde. Trotz aller Gesamtsanktionen, die die systematischen Aussagen von Gefängnis-Theater haben, gibt es sehr unterschiedliche Zielsetzungen und Theaterarbeiten. Sie unterscheiden sich vor allem in der Art und Weise, wie sie mit der Anwesenheit des Panoptikums, mit dem Knast als Kontext im Verhältnis zum Publikum umgehen. Zwei Beispiele.



**Come and see: Armando Puzos**

Armando Puzos gilt als der Biggie-Klassiker des europäischen Gefängnis-Theaters. Für ihn ist das Theater eine Reise, auf der man die Grenzen des Gefängnisses hinter sich lassen sollte, um etwas Allgemeineres zu finden, was jedem Menschen ansehnlich. Er will seine Schauspieler nicht als Inhaftierte auf der Bühne sehen, sondern frei von sich selber (siehe auch Th 10/96). Underschiedliche beachte ein Theater das soziologische Programm von der Überführung von Kunst in Leben in die Schlagsätze: Eine weitere zwei seiner Schauspieler einen Transport nach Rom für das geplante Gottespiel zur Flucht; ein andermal begibt er Bankräuber mit Masken der Commedia dell'Arte einem echten Überfall.

Viel oriervoller als Berlin an der Umgebung des Gefängnisses, in dem Puzos seit vierzehn Jahren Theater macht. Die mittelamerikanische Ferne, deren Team teilweise in Maschivider Maximalismus zu finden, überwagt die toskanische Ebene von Volterra. Dort hat sich Puzos mittlerweile eine Position erarbeitet, die man gerne als privilegiert bezeichnen kann. Sein Theater hat eine feste, eingeschlossene Fangzelle, zu der auch Festivalleiter, Geld gebende Kommissars und die wichtigsten Theaterkritiker Italiens gehören. Das seit fünf Jahren im Hochsommer stattfindende Festival Volterrateatro, dem Puzos als künstlerischer Leiter vorsteht, zeichnet sich ebenso durch familiäre Atmosphäre wie durch political correctness aus. Die persönliche und thematische Auswahl Gefangener, Behinderter, hebräische Kultur, Krieg und davon Versetzte, Kinder... lässt in ihrer Dichte das Festival wie das letzte Äpfel eines Komposthauns der Ausgrenzten dieser Gesellschaft erscheinen. Oder als mittlerweile etwas am-



Unter toskanischer Sonne: Peter Handkes «Publikumsbeschlagnahme» in Poul (1999) und Doppelpass mit Dreht «Dreispaschensperre» (2002), inszeniert von Armando Puzos mit Gefangenen der Gefängnisanstalt von Volterra (M. Fazio) Peter Handke, Hans Vollbrecht, Ana Quintoz



Sony Klassentanz!  
Puzos »Dergraschopfer«  
Foto: STEFANO VIALI/  
VOLTERRA/DAG-CHERRY

chronisch anstehende Gedankenverknüpfung der Ober, in dem die politische Aussage eines Theaters dessen Existenz nach zu rechtfertigen im Stande war. Auch Volterra - ein bewohntes, gut gepflegtes Freizeitmuseum für den bildungsbürgerlich-funktionskräftigen Toskana-Tourismus - bildete einen spateren Rahmen für Puzos jüngste Premiere: Rechts und Weihs klassenkämpferische »Dergraschopfer«.

**Brecht & Kasper Licht**

Späterem im Innenhof hat man - abgesehen vom täglichen Aufwand und Kontrollen beim Check-In - eine Inszenierung von Gefängnis-Kultur erlebt, wie sie im Vergleich zum Riesenkonzert Tegel kaum unterschiedlicher sein könnte. Während in Tegel selbst die Recreation-Areas mit dem hilflosen Versuch eines Fischreichs das deprimierende Gesamtbild nur unterstreichen, unterscheidet sich Volterra's Gefängnis-Innenhof samt Cafeteria kaum von seiner touristischen Umgebung. Die Wartezeit von anderthalb Stunden vergeht wie im Fluge, denn die weißen Plastikstühle unter Schatten spendenden Sonnenschirmen sind wie geschaffen für ein kontemplatives Mitrauschen, während das Auge von Oberen zu wildem Weitz schweift, der dekorativ über die Gitterstäbe des Tons sandt. Selbst das Wachpersonal scheint stolz auf sein Theater zu sein, bastelt chaotographisch mit am freundlichen Gesamteindruck des Bühnenbilds und geht in seiner Publikumsanrede so weit, dass es einen auch schon mal zum Kaffee einlädt.

Armando Puzos angekündigtgermaßen verläufige Inszenierung übertrifft die Songs, das Milieu und das, was Brecht mit

Figurengruppen gemeint haben könnte, in eine ereignisreiche Show und bewegt sich atmosphärisch nahe der erotischen Hysterie einer weiteren Modus-Rage-Hommage. Für die publikumsverunsichernde Verbindung von Ironie und Verbrechen in dieser »Dergraschopfer« beschlechte sich Bühnenbildner Alessandro Mattioli auf ein Holzpodest, rote Stelzwände und einen Käfig, den bereits die Anzeichen im Namen des Staates in einem weiteren Innenhof eingelassen hatten. Bestehen vorherige Inszenierungen allein schon durch zwingende Bild-Erweiterung - bei »Häuser«-Mörder, das Publikum durch Gitterstäbe in eine Tümel Landstrassen-Skyline, in der die Compagnia della Fortezza, personell erweitert um Karabinieri und Gendarmen, Blumenbeete pflegte (2001); ein großer Schwimmring Puzos samt Palmen war die Bühne für eine »Publikumsbeschönigung« unter italienischer Sonne (1999) - tragen bei dieser »Dergraschopfer« die Schauspieler das Geschehen.

In Tabernakel und Einzelarbeiten wird die Bühne bevölkert von überzeichneten Typen aus dem brechen Personalbestand, deren Kostüme (Emmanuela Dall'Aglia) die zwanziger Jahre zitieren könnten, wie da nicht der Glamour. Die ihre Montage ist mit viel Musik untermalt, wobei Weihs jäh-melancholisches, deutsches Liedgut neben lateinamerikanischen Rhythmen etwas schwerfälliger wirkt. Ansonsten ist die Bühne Showroom für choreographierte, muskulöse Männer-Körper-Oberflächen (Choreographie: Fanciale Piccini), höchst gekannte Körper als Fetisch, garniert mit einer Prise Kitsch: Der erotische Code funktioniert für Clippendales und Christopher Street Day gleichermaßen - der leichte Anflug von Ironie einbüßend.

Die Jungs beginnen also schnell, als farbige Rücken vorzuleisten. Manchmal wird der Varietè-Flair aber auch plöz-

lich unvorhersehbar von stilisierten Lebensplattieren in Showmottos, die in ihrer Ambivalenz eine andere Art von Unbehaglichkeit erzeugen. Neben der Schönheit erfüllen sie auch vom Schrecken des Verbrechen: der body-builder, heimtückliche Killer mit Rose im Hosenbund, der zum Todesschrei aufgenommene Mund des überauschten Opfers oder der berechnete Bettler, dessen Strampfmauldrum-geformtes Gesicht nur noch ansonstige Masse ist. Highlights des ersten Teils sind jedoch fraglos die beiden Volterra-Dag-Cherry, die auch dem Puzos noch einem Club-Funk in Sachen rhythmischer Tanzgenuss geben, so wie der reichlich Puzosentende Busch von Mackie Merz, dem - Kunst am Marine - ein 25 Jahre altes Halblich-Tattoo ziert. Sein Besitzer Nicola - il Meglio - hätte sich nach eigener Aussage nicht träumen lassen, dass er noch einmal zu etwas taugen würde.

**Landesrechnung Gefährten**

Der letzte Tango open-air gipfelt fließend in den Gefängnis-Keller, wo bei späterer Nachbetrachtung mehrern Räume simultan bespielt werden. Textstadien zitiern Brecht oder Kästner vom Ende des Kommunismus. Neben der achts auf den Boden geworbenen Liebe mit den sieben Todsünden spielt die Unterwelt Karren, tanzt und trägt nicht ganz verkümmertes lyrisches Liedgut vor. So wird der Welt eben zum Verhängnis, dass der Mensch pervers ist, was auch stensich überzogen vermittelt werden will. In aller Komik, vertritt sich, Jerry und Polly - der Einfachheit halber identisch in glitzernden Nichts gekleidet - demonstrieren lebhaft die Positionen des Kama Sutra vermittels antologischer

Stereotypen. Und auch wenn das Auge CSO-mutet und das Hirn alle möglichen Queer- und Transgender-Theorien durchdekliert hat, überleben die weiblichen-Figuren zumindest den Scheitern-Test. Ihre Verblüffungs-Codes sind so professionell stilisiert und von einer solchen Freude am Exhilarationsmoment getragen, dass sie - selbst inoffiziell durch und von den unüberlebbar männlichen Körpern, die sie strömen - wirken. Sie sind der Komik und Lächerlichkeit ebenso nahe wie der Verführung.

Doch wenn in all dem Tadel dann der farbige Schauspieler fast unmerklich Polly Song von der grünen Wäld des blauen Matras vorführt - demütig-kollert im roten Zwanziger-Jahre-Kleid mit pedantbelegtem Hut - dann fügt sich die gebrochene Sprache nahtlos in die Gebrochenheit der Figur und entwickelt eine eigenständig ambivalente Poetik. Solche ruhigen, grotesken Momente im Untergrund fügen dem fast martialischen Aktivismus der oberflächlichen Unterhaltungsmaße eine Note zu - so wie die leicht zu übersehende Rand-Ercheinung in einer Phantasie des Gedankenraums zwischen Kunst und Knast auftritt. Dort verbergen zwei kleine, in die rote Synopsenlicht eingekerkerte Tücher den Blick auf die nächsten, genau hinterwärtigen des hier stehenden Nebenraum und auf den CD-Player, an dem die dort bleich hellende Weiß-Konsole ruht. Kaum hat man die Türchen geschlossen, wird man von einem Schauspieler heftig zum Verlassen der Gefahrenzone aufgefordert.

**Wie are family oder: Ausnahmestunde**

**Gefängnistheater**

Nachdem die Unterwelt durch permanenten Temperaturanstieg zu einer etwas anderen Ausgabe von Dantes Höllt mutiert ist, sind alle froh, dass das Theater nicht nur mit frischer Luft, sondern auch mit -Brot und Wasser für alle- endet. Unter dem großen Banner im Innenhof wird es dann familiär. Der lange Schussaplast und Jodel einer Schauspieler und Publikum erwidert, während das Ensemble Armando Puzos buchstäblich auf Händen trägt. Nun bleibt noch eine halbe Stunde Zeit, sich zu freuen oder mit den inhaftierten Schauspielern ins Gespräch zu kommen, bevor die Unheimlichen wieder an den mal existenziellen Untergrund von draußen und drinnen entzerrt. Und obwohl man längst bewilligt oder unwillig von Freude und Begrüßung angesprochen ist, bedauert man beim Abschied, dass gefährliche Zonen eher am Rande zu finden waren.

Denn für Puzos das Theater im Gefängnis Leben bedeutet, hier sich nachzuleben. Mehrere Stunden täglich probt Puzos mit der Compagnia, um sein Ensemble zu Schauspielern zu machen. Mit dem Ergebnis, dass die Schauspielerführung von der Figurenzeichnung bis hin zur extremen Publikumsbegegnung des Spiels tatsächlich das Überzogenste dieser »Dergraschopfer« ist - neben der immensen Spielfreude des Ensembles. Die Aufführung selbst arbeitet sich beeindruckend perfekt an gebrocherten, inszenierten Stereotypen ab, die so unüberlebbar sind, dass sie strömen, was sie verdammt köstlichen werden: ein plakativer Paroxysmus, das in jedem Musicaltheater bestehen könnte. Schade, dass die letztlich immer wieder im Mittelpunkt dieser »Dergraschopfer« stehenden Körper-Bilder auf ihrem Gevorgang zwischen Schwulsttheater und Hausfrauenrevue zweidimensional bleiben und, getrieben an gängigen Trash- und Popkino-Ästhetiken, nicht gerade überraschen.

In Gefängnis-Kontext selbst dürfte die Inszenierung allerdings die Wirkung eines Mojito-Cocktails haben. Verblüffend



Da sollst dich nicht erschrecken lassen - aufbruch-Proben hinter Tegeler Gittern zu «Glasgow-Casting oder Das elfte Gebot» (2001), Regie: Roland Brun, Fotos: Thomas Auer

ist vor allem, wie weit sich die Gefangenen auf die Verkleinerung von Typen einlassen, die im Sozial Code Gefängnis nicht gerade Willen von Hochachtung und Respekt ausstrahlen (dass im Knast schwere Sexualität zum Alltag gehört, gleichzeitig aber sonst gering gewachtet wird, ist hierbei nur ein Aspekt). Um männliche Körper und Präsenz keines schließlich die Identitäten im Knast in großer Selbstbestimmtheit. Auf jeden Fall schreit es Puzos gelungen zu sein, im System Knast ein weiteres zu erzeugen, das die herrschenden Codes und Strukturen unterläuft; Theater. Für die Compagnie funktioniert der Rahmen Theaters tatsächlich so, dass man annehmen könnte, sie habe ihr Identitätsproblem in der Zelle gelöst. Das Theater hat damit das Gefängnis ein Stück weit ausgeblendet.

**Berlin inside out:**

**Versuche mit sozialen Logographen**

Mit großartigen Bühnenbild-Konzepten, getriebener Inzidenzstruktur oder Gefängnis, die durch das Schauspiel eine neue Bestimmung gefunden hätten, kann «aufbruch» in Tegel nicht bewundern. Das Theater ist hier eher Zensur, wodurch eine ernsthaftige Recherche zum Gefängnisalltag nicht zu befürchten ist. Theateraufführungen finden in Tegel ausschließlich in so genannten Kabinen statt. Hier muss man gegen den kalten, vergitterten Raum anspielen, um von mehr als nur kleinteiliger Beklemmung erzählen zu können. Anders als im Vollraum muss sich jeder Theaterbesucher einer Lebenssituation in einer verengten Kabine unterziehen, wo auch jeder Versuch, wegzugehen eine Zigarette (oder einige Promille) für den nervösen Eingriff an Staats-Akt vorbereitungsgerichtet, mit einem erwarteten, domingenden Gang zum Schließfach oder zum Hänge es geht. Nur Zuschauer sein zu wollen, ist in der IV nicht ganz einfach. Aber die Aktivitäten des gemischten Publikums reichen manchmal (und manchmal leider) aus, um den Abend zu einer theatralen Erfahrung der besonderen Art zu machen. Völlern hingegen ist eben nur eine kleine, fast ausschließlich italienische Bezeichnung, deren Hälfte Theater spielt.

«aufbruch» dagegen nicht ästhetisch weit weniger perfekt auf die Reibungsflächen der unterschiedlichen sozialen und ästhetischen Wirklichkeiten, nicht zuletzt durch die präzisierte Wechselwirkung Gefängnis und Knast. Seit 1998 werden Inzidenzproduktionen in Tegel (mit dem Gefängnisensemble) mit inhaltlich und stilistisch parallelen Außenproduktionen (mit professionellen Schauspielern) in der Stadt produziert.

Die «Die Glasow-Bande» im letzten Jahr war das bislang letzte dieser Doppelpunkte. Dem Thema der ambivalenten Mediatisierung und Bewertung von Verbrechen durch Staat und Gesellschaft widmete sich das Außenprojekt «Vom Wert ethischer Arbeit» im Theater am Halleschen Ufer. Die theatrale Grabsteinsetzung für Werner Glasow versuchte, den zeitgeschichtlichen Kontext in der Berliner Nachkriegszeit mit lebenswichtigen Schwärzungsprozessen auf der sich vollziehenden Polarisierung und Trennung der Stadt zwischen Ost und West herauszuarbeiten. Dapies für die Inszenierung wurde ein Stück aus dem jugendlichen Verbrechen-Bild geschrieben, der durch die gerade erstarrte DDR erst mit Hilfe eines Nach-Paragrafen mildernd zum Tode verurteilt werden konnte, dessen Revision dann aber durch die DDR-eigene Herabsetzung des Volljährigkeitsalters von 21 auf 18 gegenstandslos wurde.

Das Innenprojekt «Glasow-Casting» dagegen war ganz dem Knast als Schule des Verbrechen gewidmet, getreu Glasows Motto: Verbrechen ist Arbeit, Arbeit ist Verbrechen. Der Mythos Glasow diente als Folie, um dem geschichtlichen Geschehen der Gefangenen - dem Traum vom großen Coup - in Szene zu setzen. Die Zuschauer konzentriert sich auf dem Gebiet der Verbrechenentwicklung je nach Sparte und persönlichen Vorlieben in kleinen Gruppen von den Fachkräften beiten lassen. (Das Ensemble hatte eine breite Palette von Fortbildungsmöglichkeiten zu bieten.) Die Angst des Barocktheaters vor dem Überfall als introjektive Bestätigung während der zeitlichen Umsetzung löste beim Publikum ebenso müssen unterdrückte Hinterkeit aus, wie das Experimentieren mit unterschiedlichen theatralischen Überzeugungsstrategien vor Gericht. Am Ende gab es noch eine kleine Gefühlsreise. Diese hätte zwar aufgrund der Gefängnisauflagen (explizite Aufforderung an alle Kranken, Schwangeren und Alten, sich nun abseits der Szene aufzuhalten) den echten Überzeugungsmonument ein, hätte aber bei den versammelt auf dem Gefängnisboden kreisenden Besuchern, Blick auf dem Boden, Bläke im Nacken, eine durchaus reale Beklemmung an.

In der Regel gehen die «aufbruch»-Theatermacher davon aus, dass es den theatralen Figuren nie gelingen kann, sich zeitlich zu befreien. Das aber sollen sie auch gar nicht, denn durch den Bruch Figur/Person blüht in den Aufführungen immer der soziale Gefängnis-Kontext gegenwärtig. Es geht also in den meisten «aufbruch»-Inszenierungen darum, Breche zu stillen, nicht stillierte Gegebenheiten darzustellen, durch theatrale Un-Fertigkeit ein performatives Flotieren zwischen Figur und Person, Fiktion und Biographie entstehen zu lassen.

Was auch gar nicht anders möglich wäre, weil es den Darstellern einfach an Professionalität mangelt. Sprache beispiels-

weise kann bei «aufbruch» selten anders als indolent ritig-artig werden, und es gibt Momente, in denen man das alte Wahrscheinlichkeit nach unstrahlige Gefühl hat, dass nicht einmal der Schauspieler verstanden hat, was er gerade sagt. Einmal ist das Tegeler Team stark. Auch Puzos arbeitet mit (sprachlich-schem) Material der Gefangenen, aber wie Recht wird bewertet, hat Theater die Tendenz, alles einzuathemieren. Gerade durch die Professionalität seiner zu Schauspielern gewanderten Gefangenen werden auch die «persönlichen», gefängnisbewogenen Inhalte in Knast absorbiert. Vor dem Knast-Hintergrund ist es nicht einfach, das Publikum zu betreffen, gleichzeitig aber den Druck auf Teilnehmern zu vermeiden.

**Publikumsbeschimpfung für den**

**Jahrestag**

Anlässlich des Deutschen Jahrestages hatte Jüngst der Berliner Justizsenat (als dessen Vorsitzender) zwei «Gespätes» der letzten Produktion «Karus, Abflug Tegel» zur Abendunterhaltung bestellt. Da sich das «Karus»-Team bereits aufgeführt hatte, wurde stattdessen und zu Ehren der Anwesen «Die Publikumsbeschimpfung» gegeben (die auch für sozialen Publikum offen war). Bis dato war es wieder keine aufbruch-Inszenierung gewesen, das Tegeler Ensemble sprachlich so zusammenzufassen, dass ein Chor dabei herauskommt, der ein Sprechstück trägt (allerdings hatte auch bislang noch niemand einen Grund gesehen, sich davon zu besitzen). Regisseur Peter Anagnostos ist das vermeintlich Unmöglichkeit innerhalb eines Monats Prozessarbeit gelungen: Die Männerverbände mal im Anzug, mal als Straßenzug-Kollektiv, wischen, klopfen und hämmern ihren Hände in das seitlich hinter kniehohen Barrikaden nur sozusagen verschante Publikum. Verschieden plausibel, doch überausgenügend verortet begrenzt den Knast ein Richterpaar. Die Aufführung überreicht auf beeindruckende Weise das, was von dieser Produktion formal zu erwarten gewesen wäre: Sie trägt den mit Charles Maudons Vermeidungsgang und der Johannes-CH-Inszenierung angelegten Hand-Text trotz eines längt abschiedenen Widerspruchgehalts ohne Abstriche und Textspiellichkeiten.

Das schürt nicht ganz vor Pathos, welches in Chronographen und literarisch eingestrichelten Bibel-Pitern an die Grenzen des Duldetlichen und Lächerlichen greift. Wirkungsvoll und unerberechtig sind dagegen Auffüge in die Unmöglichkeit, wenn Einzelne sich aus dem chronischen Verbund lösen. Augenkontakt im Publikum suchen oder die Barrikaden lautstark umkippen. Das es allen - auch der nicht so großen Zahl anwesender Justizen - gut gefallen hat, möchte man gerne glauben: Die Inszenierung bestreift, ob das ein Zeichen für die gelungene Umsetzung einer «Publikumsbeschimpfung» ist, der es nicht um einen Bruch mit ästhetischen Konventionen gehen kann, ist weniger klar. Da hinsichtlich die eine oder andere schie Beschimpfung mehr, die dem Publikum von denen beim Durchqueren des Hof's aus den Teilzeitstufen vorgezeichnet.

Anwärtige Besucher beschreiben den tiefen Eindruck, den das Theater im Gefängnis bei ihrem hinterlassen hat, gern und begründet als Erfahrung von «Authentizität». Das Knastpublikum sah wegen abgrenzter Diskurs- und Handlung-Unterschiede das provokative Potential dieser Inszenierung allerdings deutlich: Ein Besucher verließ wutausgeladend den Saal - er laut sich von einem Binbo nicht als Saupuden beschimpfen.