



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Gefängnis – Theater – Freiheit:

Eine Untersuchung des theaterpädagogischen  
Gefängnistheater-Filmprojektes *Dornenkronen*“

Verfasserin

Marlene Gartner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. habil. Michael Gissenwehner



„Manchmal hat man das Gefühl, die Verurteilung zum Freiheitsentzug beinhaltet gleichzeitig die Verurteilung zum Verzicht auf alle menschlichen, ethischen und ästhetischen Werte. Manchmal sprengt die spontane Sehnsucht nach menschlichem Kontakt – und sei er nur aus der Ferne – alle Hemmungen durch Verbote.“

*Brigitta Wolf*  
*Der Strafgefangene - Gefahren seiner Isolierung, 1967*



# Inhaltsverzeichnis

## 1. Themenstellung

1.1. Einleitendes	7-8
1.2. Themenstellung	9-10
1.3. Literaturlage	11-13

## 2. Institution Gefängnis

2.1. Einleitung	14-15
2.1.2. Die Geburt des Gefängnisses	15-19
2.1.3. Öffentliche Hinrichtungen	19-20
2.1.4. Funktion der Zuschauer	20-21
2.1.5. Gefängnisreform: Anfang 19. Jahrhundert	21-23
2.2. Justizvollzugsanstalt: Gegenwart	23-24
2.2.1. Gefängnis als totale Institution	25-26
2.2.2. Gefängnisalltag	27-28
2.2.3. Gefängniszelle	28-29
2.2.4. Freizeitbeschäftigung	29-31
2.3. Prekäre Situation in deutschen Justizvollzugsanstalten	31-33
2.4. Resozialisierung	33-35

## 3. Gefängnistheater

3.1. Anfänge des Gefängnistheaters	36-38
3.2. European Prison Education Association	38-39
3.3. Zwei differierende Theaterprojekte in Zusammenarbeit mit Gefangenen in Berlin	39-40
3.3.1. Anfänge des Gefängnistheaterprojektes <i>aufBruch</i>	40-41
3.3.2. Theaterprojekt <i>aufBruch</i>	41-46
3.3.3. <i>Nebensonnen</i> in der Jugendstrafanstalt Berlin Plötzensee	46-48
3.3.4. <i>Wallenstein</i> in der JVA Tegel Berlin .	48-49
3.4. Theaterprojekt <i>Gefängnis-Kunst-Gesellschaft</i>	50-51
3.4.1. Theaterpädagogik	51-54
3.4.2. <i>Let's Dance</i>	54-55
3.5. Unterschiede zwei differierender Methoden in der	

Arbeit mit Gefangenen	55-59
<b>4. Film: <i>Dornenkronen</i></b>	
4.1. Einleitung	60-62
4.2. Handlung	63-65
4.3. Green Screen	65-66
4.4. Figuren	66-68
4.5. Analyse	68-69
4.5.1. Thematische Parallelen von Film zu Gefängnis	69-74
4.5.2. Symbolik	74-76
4.5.3. Raum	77-82
4.5.3.1. Darstellung	83
4.6. Effekt des theaterpädagogischen Ansatzes für die Teilnehmer im Gefängnis-Filmprojekt <i>Dornenkronen</i>	84-87
<b>5. Resumé</b>	88-92
<b>6. Motivation</b>	93
<b>7. Abstract</b>	
7.1. Deutsch	94
7.2. Englisch	95
<b>8. Quellenverzeichnis</b>	
8.1. Literaturverzeichnis	96-99
8.2. Websites	100
8.3. TV-Dokumentationen	100
8.4. Filmografie	101
8.5. Zeitungs- und Onlineartikel	101-103
<b>9. Lebenslauf</b>	105-107

## 1.1. Einleitendes

Seit ich denken kann ist die Schauspielerei ein Punkt in meinem Leben, der mich niemals losgelassen hat. Mit fünf Jahren wollte ich nichts anderes als Schauspielerin zu werden, von 10 bis 12 Jahren spielte ich Theater in einer Jugendtheatergruppe in Graz. Je älter ich wurde desto weniger interessierte mich das Selbst auf der Bühne zu stehen, immer mehr rückte das Drumherum in das Blickfeld meines Interesses, das bis heute ein wichtiger Bestandteil meines Lebens ist. Während meines Studiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien bin ich in vielen unterschiedlichen Gebieten zahlreichen Praktika nachgegangen, sei es in technischen, administrativen oder künstlerischen Bereichen, im Theater oder beim Film, meine Mannigfaltigkeit meiner Interessensgebiete waren bzw. sind noch immer enorm groß. Das sehr komplexe Studium, das drei große Geisteswissenschaften vereint, ist an der Universität Wien nur in dieser Form möglich zu studieren. Gelegentlich hatte ich den Wunsch Theaterwissenschaft als eigenes Studium zu wählen, da die Filmwissenschaft und die Medienwissenschaft eine Wissenschaft für sich selbst darstellen. Zuweilen hatte ich den Eindruck von jedem der drei unterschiedlichen aber doch verwandten Geisteswissenschaften nur ein bisschen zu erfahren, da mir die Komplexität wiederholt zu gewaltig erschien. Am Ende meines Studiums entschied ich mich für ein Auslandsemester an der Freien Universität Berlin, an der ich drei Kurse am Institut der Theaterwissenschaft in dem Bereich *Zeitgenössisches Theater* besuchte. Im Verlauf meines Berlinaufenthaltes begann ich mit der Themensuche meiner Diplomarbeit. Ich erinnerte mich an Tina Leisch's Dokumentarfilm *Gangstergirls* aus dem Jahre 2008 und recherchierte wie verbreitet Gefängnistheater in Berlin ist. Ich stieß auf das Berliner Gefängnistheaterprojekt namens *aufBruch*, das eine Jahrzehnte lange Geschichte aufwies und in der Berliner Theaterszene sehr etabliert schien. Zu Beginn meiner Recherche und vor der Konkretisierung meines tatsächlichen Themas für meine Diplomarbeit wollte ich mich auf das Zusammentreffen von Publikum und Darsteller bei einer Aufführung in einem Gefängnis fokussieren. Den Schwerpunkt meiner Arbeit wollte ich zu Beginn auf den „TheaterRaum im Gefängnis“ richten und den (Theater)Raum im Gefängnis herausfiltern. Als ich durch die Hilfe meines Betreuers Dr. Michael Gissenwehler auf die Diplomarbeit *SonderRaum* von Farina Simbeck gestoßen bin, stellte ich fest, dass dieses Thema schon von jemand Anderen abgehandelt worden war. Simbeck beschäftigt sich eben genau mit jenem Gefängnistheaterraum und stellt diesen als Sonderraum im Gefängnis ins Zentrum ihrer Diplomarbeit. In dem Moment einer

Theateraufführung funktioniert der Raum durch die Zusammenführung von Innen (Gesellschaft) & Draußen (Gefangene), das Publikum ist es, das in ein Gefängnis kommt um sich eine Aufführung anzusehen. Genau dieser singuläre spannende Moment, der bei dieser Zusammenführung geschieht, wäre der Mittelpunkt meines Interesses gewesen. Nach weiterer Recherche bin ich allerdings zu dem Entschluss gekommen mich auf keine Inszenierung und dessen Raum zu spezialisieren, sondern habe anschließend einen Film für meine Analyse herangezogen.



## 1.2. Themenstellung

Der Film, auf den ich mich in meiner Diplomarbeit beziehen werde, heißt *Dornenkronen* und wurde im Rahmen eines theaterpädagogischen Berliner Gefängnis-Theaterprojekts mit Darsteller und Darstellerinnen des Frauengefängnisses Pankow und Lichtenberg sowie der Jugendstrafanstalt Plötzensee entwickelt. Gleich zu Beginn meines Berlinaufenthaltes bin ich einem Praktikum an der Schaubühne Berlin im Bereich Theaterpädagogik für Jugendliche nachgegangen.<sup>1</sup> Bei dieser Arbeit habe ich zum ersten Mal gesehen wie Pädagogik im Bereich Theater angewendet wird und wahrgenommen wie sehr sich die einzelnen Teilnehmer und Teilnehmerinnen selbst einbringen. Angesichts meiner Partizipation an allen Proben für den Zeitraum von über zwei Monaten war es mir möglich neue Erfahrungen zu machen und Einblicke im Bereich der Theaterpädagogik zu nehmen.

Bezüglich der Gliederung der Arbeit ist es von großer Bedeutung mich in Kapitel 3 zuerst mit der Thematik des Gefängnistheaters auseinanderzusetzen. Grund dafür ergibt sich aus der Einbettung eines Gefängnistheaterprojektes in ein Gefängnis-Filmprojekt. Um die Vielschichtigkeit von Gefängnistheater und deren unterschiedliche Arbeitsansätze aufzuzeigen, werde ich zwei differierende Berliner Theaterprojekte, die mit Gefangenen als DarstellerInnen arbeiten, vorstellen. Meine Filmanalyse befasst sich überwiegend mit der Übertragung von Inhalten des Filmes *Dornenkronen*. Ich werde versuchen anhand inhaltlicher Schwerpunkte mehr über die Filmrealität im Film zu erfahren. Für mich bildet die zentrale Frage *Welche Parallelen gibt es zwischen Handlung der fiktiven Geschichte des Filmes Dornenkronen und der Realität Justizvollzugsanstalt?* den Kern meiner Analyse. Im Zentrum dabei steht die Leistung der Theaterpädagogik, die in einem intensiven Arbeitsprozess erzielt wird. Wichtig erscheinen mir ebenso die Räumlichkeiten die sich aus der Gefängnis-Konstellation ergeben sowie der Begriff der Freiheit. Es ist von großer Wichtigkeit mit einem historischen Einblick über die Gefängnisgeschichte in Europa zu beginnen, um sich ein Bild über die „Institution Gefängnis“ machen zu können. Eingangs meiner wissenschaftlichen Abhandlung möchte ich sowohl die Bedeutung des Freiheitsentzuges, als auch die unmittelbaren Umstände der Betroffenen, aufzeigen. Der Leser bzw. die Leserin soll in einer kurzen historischen Einführung über die Entstehung

---

<sup>1</sup> Geleitet wurde die Theaterjugendgruppe namens *Polyrealisten* von Wiebke Nonne, Assistentin von Uta Plate, Theaterpädagogin der Schaubühne Berlin. Nonne hat zusammen mit 17 Jugendlichen das Stück „Wir haben uns entschieden“ entwickelt, Premiere war am 8. Dezember 2012 an der Schaubühne Berlin.

von Gefängnissen Wissen darüber erlangen, welche Veränderungen im Bestrafungssystem vorgenommen wurden.

Ausgehend von einem Gefängnistheaterprojekt, das sich auf die Theaterwissenschaft bezieht, stellt der Übergang des Theaterprojekts, der sich in den Rahmen eines Filmes einbettet, eine große Transformation in Richtung Filmwissenschaft dar. Die Kombination der zwei Wissenschaften spiegelt die Vielschichtigkeit der Möglichkeiten des komplexen Studiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaft wider. Gerade in der heutigen Zeit, in der die Technik an einen ihrer Höhepunkte gelangt ist, wird Intermedialität immer bedeutender in unserer Gesellschaft. Aufgrund meines Berlinaufenthaltes werde ich mich mit Berliner Gefängnistheaterprojekten beschäftigen und meine Recherchen meiner gesamten Arbeit im Bereich Deutschland halten. Mein Erkenntnisinteresse der Präsentation verschiedener Aufführungen erfolgt aus persönlichen Besuchen.

### 1.3. Literaturlage

Bei meiner Recherche schienen bestimmte Werke äußerst bedeutungsvoll für meine Diplomarbeit. Zum einen ist es Michel Foucault's Werk *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses* das mir den ersten Ansporn gegeben hat um einen tieferen Einblick in das Gefängniswesen vorzunehmen. Die Erwähnung der historischen Entwicklung des Gefängnisses verspürte ich nach dem wissenschaftlichen Beitrag über die Institutionen der Macht von Foucault als besonders wichtig für meine Einleitung. Foucault stellt die Erfindung des Gefängnisses als totalitärste Macht dar und gewährt einen Einblick in die Disziplinarmechanismen durch eine Reihe verschiedener Beispiele.

Richard von Dülmen's *Theater des Schreckens* gibt detaillierte Einblicke in die Bestrafungsmechanismen zwischen dem 16. und 19. Jahrhunderts. Das Buch liefert Erkenntnisse über Strafmethoden von vor Hunderten von Jahren mittels Dokumentationen von Hinrichtungsarten, Beschreibungen von Verbrechern, Verurteilungen, sowie Statistiken von Zahlen, wo von polizeilichen Überwachungen oder Ähnlichem noch jede Spur fehlte.

Laubenthal's Einführung in den deutschen Strafvollzug gibt Aufschluss über die Strafvollzugssituation in Deutschland und klärt anhand von detaillierten Beschreibungen die geschichtliche Entwicklung der heutigen Institution Gefängnis auf.

Um mir einen ersten Eindruck von der zu Beginn doch sehr fremden Gefängniswelt machen zu können, habe ich mir im Anfangsstadium meiner Recherche etliche Spielfilme, Dokumentarfilme sowie TV-Dokumentationen angesehen. Diese Art der Anfangsrecherche hat mir persönlich sehr geholfen um eine Justizvollzugsanstalt verbildlichen zu können. Gerade zu Beginn meiner Diplomarbeit habe ich mich parallel dazu viel in der Rechtswissenschaftsbibliothek der Humboldt Universität Berlin aufgehalten. Aufgrund nicht nachvollziehbarer Quellen von Aussagen, zitiere ich nicht aus Filmmaterial das ich gesehen habe, Ausnahmen sind jedoch persönliche Interviews. Angaben der von mir gesehenen Filme im Quellenverzeichnis sind eine rein informative Entscheidung.

Die Diplomarbeit *Sonder-Raum: Theater unter Verschluss* von Farina Simbeck stellt für mich einen besonderen Gewinn in meiner Recherche dar. Im Fokus ihrer wissenschaftlichen Abhandlung über Gefängnistheater stellt Simbeck den Raum im Gefängnis den sie anhand theaterwissenschaftlicher Aspekte untersuchte ins Zentrum. Es wird eine Untersuchung des Phänomens Gefängnistheater unter besonderer Berücksichtigung der Auswirkungen des Raumes auf das Theater vorgenommen. Die Besonderheit des Phänomens des Gefängnistheaters generiert sich über viele Ebenen von Raum, der historisch, kulturell, politisch und gesellschaftlich geprägt ist, was sich auf Rezeption und Produktion auswirkt. Durch die Verortung in dem speziellen Raum mit den Gefangenen als spezielle Darstellerinnen eröffnen sich automatisch neue Bedeutungsspielräume, die durch den Aspekt der potentiellen Biographien der Darstellerinnen, wie sie nirgends sonst so ähnlich und derart konzentriert sein könnten, bei den RezipientInnen weitere Projektionsräume eröffnen.

Bei Simbeck's Untersuchung handelt es sich um eine sehr komplexe Angelegenheit, die Arbeit umfasst approximativ über 300 Seiten, zählt man die beiden Anhänge von Pressematerial diverser Gefängnistheaterprojekte, Zeitungsartikel, selbstgeführter Interviews, Bildern, etc. dazu. Vorteilhaft für meine Analyse ist der Interviewblock mit dem Gefängnistheaterprojekt *aufBruch*, wo Simbeck Gespräche mit Peter Atanassow (Regisseur), Sybille Arendt (Produktionsleitung) führte. Die Arbeit beschäftigt sich mit dem Raum im Gefängnis und mit dem was während einer Aufführung darin geschieht. Der Raum wird als Sonderraum kategorisiert und erschließt sich durch die Analyse der Theaterwissenschaft neu. Simbeck versucht anhand diverser Gefängnistheaterprojekte Aufschluss über diverse Räumlichkeiten im Gefängnis zu geben.

Mittels Internetrecherche über Gefängnistheater in Berlin habe ich viele Informationen zu einzelnen Projekten in Gefängnissen einholen können. Zwei sehr differierende Berliner Gefängnistheaterprojekte, auf die ich später näher eingehen werde, bieten sehr aufschlussreiche Homepages an. Vor allem das Gefängnistheaterprojekt *aufBruch* bietet ein Archiv von über 15 Jahren, auf das nach Bedarf zurückgegriffen werden kann. Fertig gestellte Pressemappen der jeweiligen Inszenierungen werden via Link zum Download angeboten, eine gestaffelte Sammlung von Pressetexten, Links zu anderen Gefängnistheaterprojekten, Protokoll eines Gefängnistheaterkollegium sind dort abrufbar. Bei persönlichen Theaterbesuchen in der JVA Berlin Tegel sowie in der Jugendstrafanstalt Plötzensee konnte ich Einblick in die Arbeit von *aufbruch* nehmen und die Möglichkeit

nutzen mich anschließend mit Darstellern zu unterhalten. Darüber hinaus hatte ich auch an der Volksbühne Berlin die Möglichkeit in die Arbeit des Berliner Theaterprojekts *Gefängnis-Kunst-Gesellschaft* Einblick zu nehmen.

In der Literatur findet man keine manifeste historische Entwicklung des Gefängnistheaters, ganz im Gegenteil es ist schwierig diese Ausprägung von Theater in der Theatergeschichte klar einzuordnen. Das mag wahrscheinlich auch daran liegen, dass Aufführungen in Gefängnissen mit Gefangenen nicht immer dokumentiert wurden und es somit eine Unvollständigkeit in der Gefängnistheatergeschichte gibt.

Ich möchte darauf aufmerksam machen, dass in meiner Diplomarbeit auf geschlechtsneutrale Differenzierung verzichtet wurde, um den Lesefluss nicht zu beeinträchtigen. Außer es handelt sich explizit um Frauen, ansonsten beziehen sich männliche Bezeichnungen auf Männer als auch gegebenenfalls auf beide Geschlechter.

## 2. Institution Gefängnis

### 2.1. Einleitung

„Während die heute über den Rechtsbrecher verhängte Strafe den Zweck hat, ihn während eines geordneten und sinnvollen Strafvollzuges wieder zu einem brauchbaren Mitglied der Gesellschaft zu erziehen und er zur Einsicht über das Unerlaubte seiner Handlung gebracht werden soll, ließ man sich früher von Rache- und Vergeltungsgedanken leiten. Daher waren meist grausame Leibes- und empfindliche Vermögensstrafen die Ergebnisse; darunter war als häufigste und natürlichste Strafe für ein Verbrechen die Todesstrafe. Die schwere der Strafe wurde durch verschiedene Anwendungen zum Ausdruck gebracht.“<sup>2</sup>

Vor der Errichtung von Gefängnissen, die sich durch ihre eigentliche Funktion von damals und heute unterscheiden, finde ich es besonders erwähnenswert anzuführen, wie Bestrafungen gehandhabt wurden kurze Zeit bevor es Gefängnisse, wie wir sie heute kennen, gab. Freiheitsstrafen gab es zu diesem Zeitpunkt noch nicht im Kontrollsystem, polizeiliche Überwachungen waren unbekannt, das alte Recht beabsichtigte damals noch keine Besserung des Delinquenten, sondern stellte die leiblichen Peinigungen, rituelle Tötungen oder körperlichen Brandmarkungen in aller Öffentlichkeit als Wiederherstellung des Rechts in den Mittelpunkt.<sup>3</sup> Laut Michel Foucault wurde die öffentliche Folter durch die Bestrafung im Gefängnis ersetzt.<sup>4</sup> Die Garantie einer sozialen Kontrolle wurde durch das subtile Wirken der Machtmechanismen weiterhin ermöglicht.<sup>5</sup> Das direkte Einwirken auf den Körper eines Verbrechers durch die Macht des Souveräns stellte die Bestrafungsform dar.<sup>6</sup>

„Die Bestrafung war ein grausames Schauspiel, das die Rache des Souveräns zum Ausdruck brachte, seine Macht wiederherstellte und als Abschreckung für mögliche andere Kriminelle diente. Gerichtliche Ermittlung war eine Mischung aus Verdächtigung und nachfolgender Peinigung, um die ganze Wahrheit herauszufinden. Die endgültige Bestrafung war eine Folter, die dem Verbrecher ein öffentliches Bekenntnis seiner Schuld abnötigte, eher er zu Tode gefoltert wurde. Dieses Strafrecht war noch bis ins achtzehnte Jahrhundert hinein fest etabliert.“<sup>7</sup>

---

<sup>2</sup> Hensel, Gert: Geschichte des Grauens. Deutscher Strafvollzug in 7 Jahrhunderten. Altendorf: Lector, 1979, S.16.

<sup>3</sup> Vgl. Van Dülmen, Richard: Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Strafrituale in der frühen Neuzeit. 3. Aufl. München: Beck, 1988, S.12

<sup>4</sup> Vgl. Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. 9. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994, S. 26.

<sup>5</sup> Ebd.

<sup>6</sup> Vgl. Polat, Elif: Institutionen der Macht bei Michel Foucault. Zum Machtbegriff in Psychiatrie und Gefängnis. Marburg: Tectum, 2010, S.85.

<sup>7</sup> Münch, Richard: Soziologische Theorie. Band 3: Gesellschaftstheorie. Frankfurt am Main [u.a.]: Campus Verlag, 2004, S. 402.

Die Bestrafung basierte nicht auf Willkür, sondern wurde auf die Straftat des Verbrechers abgestimmt. Bei der Machtausübung stand stets der Körper des Delinquenten im Mittelpunkt. Das Beleuchten von öffentlichen Hinrichtungen im zweiten Kapitel spielt für mich bezüglich meiner Fragestellung dementsprechend eine große historische Rolle, da dieser Punkt in Verbindung mit Gefängnistheater eine enorme Transformation darstellt. Verurteilungen und Hinrichtungen von Delinquenten auf öffentlichen Plätzen wie wir sie heute kennen, die für alle zugänglich waren und somit auf dieser Tatsache beruhend einen öffentlichen Zuschauercharakter impliziert, wurde für die Allgemeinheit zu einem offiziellen Spektakel, das infolgedessen für die Öffentlichkeit eben sichtbar gemacht wurde. Von diesem Standpunkt ausgehend finde ich es entscheidend, dass durch die Institution Gefängnis, wie es heute funktioniert, durch die Errichtung von Mauern, durch das Wegschließen von Gesetzesbrechern, das Bestrafen nun plötzlich im Verborgenen passiert und somit für den Rest der Gesellschaft unsichtbar gemacht wurde. Durch die Institution Gefängnis werden die Straftäter offensichtlich aus der heutigen Gesellschaft verbannt und hinter Mauern verbarrikadiert, um wieder zu „normale Menschen“ erzogen zu werden. Theater bzw. Film im Gefängnis mit Häftlingen als Akteure und Regisseure von Draußen, überschreitet jene Grenze und macht die Gefängniswelt für die Außenwelt wieder sichtbar.

### **2.1.2. Die Geburt des Gefängnisses**

Der französische Philosoph Michel Foucault schreibt in seinem Buch *Überwachen und Strafen* im Jahre 1975 über die Geburt des Gefängnisses in Frankreich. Er untersucht das Machtsystem des 18. und 19. Jahrhunderts und richtet sein Augenmerk auf den Wandel des Strafsystems – vom Übergang der öffentlichen Hinrichtungen zur Bestrafung in Haftanstalten, und teilt so das Werk in bedeutende Kapitel ein, in welchen er detailliert die historische Entwicklung des Gefängnisses aufzeigt. Das erste Kapitel des Buches beschreibt das Matern im 18. Jahrhundert. Gleich zu Beginn wird eine einleitende, abschreckende Szenerie aus dem Jahre 1757<sup>8</sup> beschrieben, die den Ernst der damaligen staatlichen Gewaltsituation darzustellen versucht.

---

<sup>8</sup> Die Regierungsform in Frankreich war um 1757 das *Ancient Régime*. 30 Jahre vor der Französischen Revolution war es der König der im Mittelpunkt jedes Beschlusses stand. Diese Regierungsform war auch unter den Namen des Absolutismus bekannt und stand quasi unter dem Motto: *L'état c'est moi*/Der Staat bin ich. Das Parlament sowie der

„Am 2. März 1757 wird Damiens verurteilt [...] nackt bis auf ein Hemd und eine brennende zwei Pfund schwere Wachsackel in der Hand; auf dem Grève-Platz sollte er dann im Stürzkarren auf einem dort errichteten Gerüst an den Brustwarzen, Armen, Oberschenkeln und Waden mit glühenden Zangen gezwickt werden; seine rechte Hand sollte das Messer halten, mit der er den Vaternord begangen hatte, und mit Schwefelfeuer gebrannt werden, und auf die mit Zangen gezwickten Stellen sollte geschmolzenes Blei, siedendes Öl, brennendes Pechharz und mit Schwefel geschmolzenes Wachs gegossen werden; dann sollte sein Körper von Pferden auseinandergezogen und zergliedert werden, seine Glieder und sein Körper sollten vom Feuer verzehrt und zu Asche gemacht, und seine Asche in den Wind gestreut werden.“<sup>9</sup>

Beschuldigt wird Robert-Francois Damiens, der am versuchten Königsmord Ludwig XV. angeklagt wird und am 28. März 1757 auf brutale Art und Weise hingerichtet wurde.<sup>10</sup> Damiens war einer der letzten Verurteilten – in Frankreich zumindest - die durch diese Hinrichtungsart getötet wurden.<sup>11</sup> Im 18. Jahrhundert stand das physische Bestrafen im Vordergrund des Justizinteresses und wurde bei Verbrechen jeglicher Art durchgeführt.<sup>12</sup> „Pech, Schwefel, Blei – wem das blüht, der wäre lieber tot. Seine Geburt verflucht, wer zwischen vier Pferden in den Zugseilen hängt; dauert doch die Vierteilung länger als das längste Leben. Soll ja noch einmal im Geiste vorbeiziehen – das Leben. Und will und will und will nimmer enden. Als beginne die Ewigkeit schon hiernieden auf Erden.“<sup>13</sup>, so wurden die Worte Sansons, Damien's Henker, aus dem Jahre der Hinrichtung festgehalten. Bestrafungen unterlagen auch schon früher gewissen Bestimmungen, nicht für jedes Delikt folgte die Todesstrafe. In der Regel wurden oft Spiegelstrafen vergeben, eine Strafe die, die begangene Straftat umkehren sollte. Spiegelstrafen waren zum Beispiel das Abhacken der Hand eines Diebes oder das Abschneiden der Zunge, wenn eine Person eine bewusste Falschaussage gemacht hatte.<sup>14</sup> Das Ziel war es eine erneute Wiederholung einer Tat zu verhindern. Bei Körperstrafen blieb das Zugefügte Leid für Andere und einem selbst sichtbar.<sup>15</sup> Für das systematische Zufügen von Schmerzen wird auch der Begriff der Marter verwendet.<sup>16</sup> Marter ist eine bestimmte Menge an erzeugten Schmerzen die bis ins Unermessliche getrieben werden und im schlimmsten Fall den Tod zu bedeuten hat. An

---

Adel wurden in ihren Fähigkeiten eingeschränkt, das Hauptaugenmerk wurde auf Armeen gerichtet und das Bürgertum trat an letzter Stelle im System.

<sup>9</sup> Foucault (1994), S. 9.

<sup>10</sup> Vgl. Ebd.

<sup>11</sup> Vgl. Ebd.

<sup>12</sup> Vgl. Ebd.

<sup>13</sup> Karasek, Horst: Die Vierteilung. Wie dem Königsmörder Damiens 1757 in Paris der Prozeß [sic!] gemacht wurde. Berlin: Wagenbach, 1994, S.73.

<sup>14</sup> Vgl. Van Dülmen (1988), S. 14.

<sup>15</sup> Vgl. Ebd. S. 15.

<sup>16</sup> Vgl. Ebd.



und für sich ist eine Hinrichtung nicht gleich mit einer Marter gleichzusetzen, da zum Beispiel bei einer Enthauptung durch den Galgen alle Schmerzen auf eine singuläre Geste reduziert werden und sie somit den Nullpunkt einer Marter darstellt.<sup>17</sup> „Die Todesmarter ist die Kunst das Leben im Schmerz festzuhalten, indem sie den Tod in >>tausend Tode<< unterteilt und vor dem Erlöschen der Existenz >>the moste exquisite agonies<sup>18</sup> << erreicht.“

„Die Folter ist eine ganz spezielle Erfindung des menschlichen Geistes.“<sup>19</sup> Marter wurde zu einem als Mittel eingesetzt um Geständnisse des Gequälten zu erzielen, und zum anderen, um dem Verurteilten Schmerzen zuzufügen, dazu zählten unter anderem Verrenkung der Glieder, Verbrühung der Gliedmaßen, Zerstörung der Sehkraft mit ungelöschtem Kalk, Köpfen, Zerrquetschung unter ungeheuren Gewichten, Feuerofen, Kastration, Vierteilung, Zerstückelung.<sup>20</sup> Die Marter kann ebenso als eine Art politisches Ritual gesehen werden, das noch heute tief in die Gerichtspraxis verankert und als hohe Macht manifestiert ist.<sup>21</sup> Durch die physischen menschenunwürdigen Grausamkeiten an dem Delinquenten wird das Machtverhalten des Regierungssystems widergespiegelt. „Die Marter kehrt das Verbrechen gegen den sichtbaren Körper des Verbrechers und wiederholt es an ihm; in ein und demselben Schrecken macht sie das Verbrechen kund und zunichte.“<sup>22</sup> Die körperliche Tortur gehörte zum Inbegriff der Inhumanität des alten Strafsystems.<sup>23</sup> Von öffentlichen Einrichtungen wurde die Folter als anerkanntes Strafinstrument genutzt, das zur Findung der Wahrheit weiterhelfen sollte. Ausgehend der Logik des Inquisitionsverfahrens<sup>24</sup> bedurfte es unbedingt der ausdrücklichen Erlaubnis des Souveräns, um dieses Mittel einzusetzen. Bestialische Foltermethoden gehören keineswegs der Vergangenheit an, sie reichen bis in das 21. Jahrhundert. In 58 Staaten der Welt wird bis heute die Todesstrafe an Delinquenten vollstreckt. Unter anderem sind China, Saudi-Arabien, Iran, Pakistan und die USA unter den Top 5 der aktuellen ausführenden Länder, welche die Todesstrafen mittels Giftspritze, elektrischem Stuhl, Erhängen, Exekution,

---

<sup>17</sup> Vgl. Foucault (1994), S. 46.

<sup>18</sup> Foucault benutzt diesen Ausdruck um Martern zu verdeutlichen; der ursprünglich von Olyffe stammt aus ‚An Essay to prevent capitel crimes, 1731.

<sup>19</sup> Stein, Ina: Grausamkeit und Sexulität. Angst und Schmerz als ultimatives Aphrodisiakum. Flensburg: Carl Stephenson Verlag, 2011, S.11.

<sup>20</sup> Vgl. Ebd. S. 24.

<sup>21</sup> Vgl. Ebd.

<sup>22</sup> Foucault (1994), S. 73.

<sup>23</sup> Vgl. Stein (2011), S. 25.

<sup>24</sup> Die Inquisition war vom 12. bis 18. Jahrhundert eine Einrichtung der katholischen Kirche, die grausame Untersuchungsmethoden gegen Ketzer, Andersdenker, usw. überführte.

Steinigung usw. erzielen.<sup>25</sup> Foltermethoden werden ebenso nach wie vor als Geständnismethode betrieben, als aktuelleres Beispiel aus der jüngsten Zeit ist zum Beispiel der Einsatz von „water-boarding“ im Irak-Krieg zu nennen.<sup>26</sup> Foucault's These besagt, dass sich hunderte von Jahren später das System der souveränen Macht im Grunde kaum verändert hat, da es zuvor der König war, der die Strafen verhängte und heute die Regierung, welche die herrschende Kontrolle durch Disziplinarmechanismen darstellt.<sup>27</sup> „Macht“ äußert sich durch verschiedene Komponenten. Unter anderem schafft es der Staat als Regierungsinstrument durch gesetzliche Vorgaben Autorität auf den einzelnen Bürger auszuüben: wird ein Gesetz gebrochen folgt eine Bestrafung als Konsequenz darauf. Mit diesem System ist es möglich eine indirekte Kontrolle über alle Bürger zu vollziehen, indem es bei Gesetzesbruch diesen Menschen als „schlecht“ einstuft und gegebenenfalls aus der Gesellschaft verbannt und ihn in ein Gefängnis steckt.<sup>28</sup>

Nach einem gescheiterten Selbstmordversuchs Damien's, ist seine Zelle von Bouton, seinem Wächter, wie folgt beschrieben worden:

„Seine Bettstatt – ein Matratzenlager. Das Kopfende gegenüber der Tür, 3 Fuß von der Turmmauer, damit er sich nicht dagegen werfe. Die Matratze auf ein Holzgerüst gelegt, 6 Zoll über dem Boden. Alles Holzwerk gepolstert, insbesondere die Kopflehne, die mittels einer gekerbten Eisenstange gehoben oder gesenkt werden konnte. In diesem Bett lag der Gefangene in einem Geflecht von 2 ½ daumenbreiten Riemen aus ungarischem Leder. Zwei Riemen, mit Eisenringen im Boden verankert, hielten rechts und links die Schultern fest, zwei andere die Arme, gleichlaufend mit einem, der den Leib umschlang und in zwei Handschlingen auslief, die ihm nur so weit Bewegung ließen, mit der Hand gerade noch an den Mund zu reichen, nicht aber an Nase oder Stirn. Und versuchte vergeblich, den Kopf zu heben, rollte wie wild die Augen. Zwei Riemen schnallten die die Schenkel fest, je drei Riemen an beiden Bettseiten fesselten den Körper. Vom Gurt, der den Leib umschlang, ging noch einer senkrecht zu den Füßen herab und war wiederum durch einen Eisenring am Boden befestigt. Auch von den Riemen, welche die Schultern niederhielten, ging ein Gurt über die Kopflehne zu einem Ring in den Fliesen.“<sup>29</sup>

Gefängnisse der frühen Neuzeit sind nicht mit den Gefängnissen der Gegenwart vergleichbar, da diese in der Regel nur zur Verwahrung eines Delinquenten bis zur

---

<sup>25</sup> Amnesty International: <https://www.amnesty.de/10-jahre-internationaler-tag-gegen-die-todesstrafe> (Online-Zugriff zuletzt am 13.4.2013)

<sup>26</sup> Dokumentarfilm. Folter – Made in USA. R.: Marie-Monique Robin. Frankreich, Arte, 2010. 87'. Als Waterboarding bezeichnet man eine Foltermethode, welche beim Opfer ein Gefühl des Ertrinkens erzeugt. Dem Gequälten wird solange Wasser in den Rachen geschüttet bis dieser das Gefühl hat zu ertrinken.

<sup>27</sup> Foucault (1994), S. 230.

<sup>28</sup> Ebd.

<sup>29</sup> Karasek, Horst: Die Vierteilung. Wie dem Königsmörder Damians 1757 in Paris der Prozeß gemacht wurde. Berlin: Wagenbach, 1994, S. 73.

Urteilstvollstreckung dienten. Daher wurden diese Räumlichkeiten auch Vorzimmer des Todes genannt, weil dort die Gefangenen gehalten wurden um sicher zu gehen, dass sich deren entsprechende Strafe auch ereignen würde.<sup>30</sup> Es gab zwar auch schon Gefängnisstrafen zu jener Zeit, in der frühneuzeitlichen Strafpraxis spielte dies jedoch eine geringe Rolle.<sup>31</sup> Ein Gefängnis war ein Symbol des Schreckens, vor allem weil ein Kerkeraufenthalt ein Ort körperlicher Pein war der feucht, dreckig, voller Ungeziefer, kurz gesagt „ungeheuerlich“ war.<sup>32</sup>

### 2.1.3. Öffentliche Hinrichtungen

Das Beispiel der extrem grausamen Hinrichtung von Damiens am 28. März 1757 auf dem Pariser Rathausplatz soll nicht als eine alltägliche Handlung des Justizverfahrens der Neuzeit angesehen werden. Dieser scheußliche Fall, der sich zu einer Zeit voller Umbrüche abspielte, soll einen Einblick in das damalige erbarmungslose Strafverfahren im Vergleich zum heutigen bieten. Öffentliche Hinrichtungen wurden zu jener Zeit auch als *Theater des Schreckens* bezeichnet. Häufig wurden öffentliche Hinrichtungen zu einer theatralischen Wiedergabe des Verbrechens gemacht indem der Verbrecher zum Beispiel durch seine eigene Mordwaffe an dem Ort des eigentlichen Verbrechens getötet wurde.<sup>33</sup>

Theater heißt: „[...] eine von Akteuren und Zuschauern gemeinsam verbrachte und gemeinsam verbrauchte Lebenszeit in der gemeinsam geatmeten Luft jenes Raumes, in dem das Theaterspielen und das Zuschauen vor sich gehen [...]. Wie sich virtuell die Blicke aller Beteiligten treffen können, so bildet die Theatersituation eine Ganzheit aus evidenten und verborgenen kommunikativen Prozessen.“<sup>34</sup> Als zentrales Kennzeichen von Theater erschließt sich die körperliche und zeitliche Gegenwart von Akteuren und Zuschauern an einem Ort, der von beiden Gruppen gleichzeitig eingenommen wird. Als zweites Charakteristikum ergibt sich im transitorischen<sup>35</sup> Prozess eine Interaktion dieser

---

<sup>30</sup> Vgl. Laubenthal, Klaus: Strafvollzug. Heidelberg: Springer, 2008, S. 51.

<sup>31</sup> Van Dülmen (1995), S. 4.

<sup>32</sup> Vgl. Ebd.

<sup>33</sup> Vgl. Voith, Alice: "Des einen Leid, des anderen Freud" : ein Vergleich zwischen den öffentlichen Hinrichtungen im Mittelalter und in der frühen Neuzeit und den Daily Talkshows im heutigen Medienzeitalter. Diplomarbeit. Universität Wien, 2006, S. 60.

<sup>34</sup> Vgl. Kreitner, Angelika: Der Begriff der Gemeinschaft im postdramatischen Theater. Diplomarbeit. Universität Wien, 2010, S. 43.

<sup>35</sup> Der Ausdruck transitorisch kann mit den Adjektiven vergänglich; vorübergehend; nicht dauernd; flüchtig ersetzt werden. Geprägt wurde der Begriff von Gottfried Ephraim Lessing.

beiden Gruppen. Der Delinquent wird ohne seine Zustimmung zum Mittelpunkt des Geschehens durch Schrifftafeln, an denen das Urteil für jeden sichtbar gemacht wird; öffentliche Verlesungen des Tatbestandes sowie Gang durch die Straßen sind die Folge.<sup>36</sup> Der Schuldige wird in eine bestimmte Rolle gezwungen, zu dessen Annahme er verpflichtet ist. Es wird eine Situation geschaffen, die Spiel- und Freiräume für nicht-geplante, nicht-inszenierte Handlungen von Ereignissen erschließt.<sup>37</sup> Eine Aufführung ist stets auf die Publikumssituation sowie die Umstände jener Beteiligten bezogen.<sup>38</sup> Andreas Kotte's Theaterdefinition: „Die durch interagierende Körper (Korporalität) entstehende Situation (Performance) wird, weil in besonderer Weise strukturiert (Inszenierung), auch in ihrer Funktion erkannt (Wahrnehmung).“<sup>39</sup> Ein einziger Zuschauer würde genügen um eine Vorführung als Theateraufführung gelten zu lassen. Der theatrale Aspekt von öffentlichen Hinrichtungen gelangte ab dem 18. Jahrhundert immer mehr ins „Verhör der Kritik.“<sup>40</sup> Unsicherheit entstand, ob die gewünschte Wirkung – also die Abschreckung vor den verbrecherischen Handlungen – beim Publikum erreicht wurde oder ob die öffentliche Hinrichtung nicht vielmehr schon auf eine Art „Volksbelustigung“ reduziert wurde.<sup>41</sup>

#### **2.1.4. Funktion der Zuschauer**

Wesentlicher Bestandteil der öffentlichen Hinrichtungen ist die Anwesenheit der Zuschauer. Das Publikum als Gemeinschaft der Zuschauer ist die Voraussetzung für den theatralen Wirkungsprozess.

„Der wahre Henker ist die Masse, die sich um das Blutgerüst versammelt. Sie billigt das Schauspiel; in leidenschaftlicher Bewegung strömt sie von weither zusammen, um es von Anfang bis zum Ende mitanzusehen. Sie will, des es geschieht, und sie lässt sich das Opfer nicht gern entgehen.“<sup>42</sup>

---

<sup>36</sup> Vgl. Van Dülmen (1995), S. 17.

<sup>37</sup> Vgl. Voith (2006), S. 62.

<sup>38</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Berlin: Suhrkamp, 2004, S. 327.

<sup>39</sup> Kotte, Andreas: *Theatralität. Ein Begriff sucht seinen Gegenstand*. In: Forum Modernes Theater. Hrsg. Von Günther Arends. Band 13, Heft 2, 1998, S. 118.

<sup>40</sup> Ebd. Voith (2006), S. 34.

<sup>41</sup> Vgl. Ebd.

<sup>42</sup> Canetti Elias: *Masse und Macht*. 27. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer, 2001, S. 584.

Im Theater sind es Zuschauer und Akteur die in einer Wechselbeziehung zueinander stehen. „Sein gezeigter, vorgeführter, ausgestellter, gemarterter Körper wird nun zum öffentlichen Träger eines bis dahin im Schatten gebliebenen Verfahrens.“<sup>43</sup> An dieser Stelle muss hervorgehoben werden, dass der Mensch des Mittelalters und der Neuzeit einen anderen Zugang zum Tod hatte als der Mensch der Gegenwart.<sup>44</sup> Ein permanenter Begleiter war der Tod aufgrund einer hohen Sterblichkeitsrate, ausgelöst von Epidemien und Krankheiten, sowie einen hochgradigen Glauben.<sup>45</sup> Um einen gewünschten Affekt beim Zuschauer zu erreichen, wurde das Martyrium des Übertritts vom Leben zum Tod bei Hinrichtungen derart inszeniert.<sup>46</sup> Die Teilnahme eines Publikums bei öffentlichen Hinrichtungen diente als Abschreckung, um aufzuzeigen was jemanden zustoßen könnte, würde er das Gesetz brechen. Die Bildung des Gefühls von Solidarität der Individuen untereinander mittels Steigerung der Affektivität, repräsentiert den Anwesenheitscharakter der Zuseher.<sup>47</sup>

„Das Überraschendste an einer psychologischen Masse ist: welcher Art auch die einzelnen sein mögen, die sie bilden, wie ähnlich oder unähnlich ihre Lebensweise, Beschäftigungen, ihr Charakter oder ihre Intelligenz ist, durch den bloßen Umstand ihrer Umformung zu Masse besitzen sie eine Art Gemeinschaftsseele, vermöge deren sie in ganz anderer Weise fühlen, denken und handeln, als jedes von ihnen für sich fühlen, denken und handeln würde. Es gibt gewisse Ideen und Gefühle, die nur bei den zu Massen verbundenen einzelnen auftreten oder sich in Handlungen umsetzen. Die psychologische Masse ist ein unbestimmtes Wesen, das aus ungleichartigen Bestandteilen besteht, die sich für einen Augenblick miteinander verbunden haben, genau so wie die Zellen des Organismus durch ihre Vereinigung eines neues Wesen mit ganz anderen Eigenschaften als denen der einzelnen Zellen bilden.“<sup>48</sup>

### **2.1.5. Gefängnisreform: Anfang 19. Jahrhundert**

Am Anfang des 19. Jahrhunderts fand eine Reformbestrebung im Gefängniswesen statt. Auswirkung auf die Entwicklung der Freiheitsstrafe nahm die Aufklärungsphilosophie, die einen Bedarf an der „Zurückdrängung von Folter-, Leibes- und Lebensstrafen“ sah.<sup>49</sup>

---

<sup>43</sup> Foucault (1994), S. 58.

<sup>44</sup> Vgl. Voith (2006), S. 22.

<sup>45</sup> Vgl. Ebd.

<sup>46</sup> Vgl. Ebd.

<sup>47</sup> Vgl. Ebd. 23

<sup>48</sup> Le Bon, Gustave: Psychologie der Massen. 15. Aufl. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1982, S. 156.

<sup>49</sup> Laubenthal (2008), S.52.

Gefängnisse sollten nicht allein der Verwahrung von Inhaftierten dienen, sondern eine Erziehung der Rechtsbrecher durch „Arbeits- sowie Sittenstrenge“<sup>50</sup> erreichen.<sup>51</sup> Ende des 18. Jahrhunderts veröffentlichte der Engländer John Howard das Werk *The State of the Prisons in England and Wales*, worin er den Plan eines „Besserungsstrafvollzuges“<sup>52</sup> entwarf. Sein Leitgedanke für die Organisation einer beispielhaften Haftanstalt „make men diligent and they will be honest“<sup>53</sup> fasste verschiedene wichtige Punkte zusammen. Howard plädierte für eine Einzelhaft, um gegenseitige kriminelle Ansteckung zu verhindern. Ergänzend dazu wurde eine Arbeitspflicht eingeführt, die eine Zahlung von Arbeitslöhnen mit sich brachte, welche wiederum Obligation zur Rücklage eines Teils des Lohns für den Tag der Entlassung der Inhaftierten einforderte. Ebenfalls verlangte er eine Schaffung hygienischer Zustände in den Haftanstalten, eine Trennung von Männern und Frauen sowie eine Gliederung des Vollzuges (Strafklasse, Probeklasse, Besserungsklasse).<sup>54</sup> Nach dem Tod John Howard's verbreitete der deutsche Theologe Heinrich Wagnitz dessen Werk in Deutschland, befasste sich darüber hinaus mit Reformideen und setzte sich in seinem 1791 erschienen Buch *Historische Nachrichten und Bemerkungen über die merkwürdigsten Zuchthäuser in Deutschland* für eine Besserung der Verbrecher durch förderliche Arbeiten ein.<sup>55</sup> Angesichts der Missstände in den Gefängnissen, legte das Preußische Justizministerium 1804 einen bedeutungsvollen Generalplan vor, der zur Verbesserung der Gefängnis- und Strafanstalten dienen sollte.<sup>56</sup> Der Plan beinhaltete als wesentliche Merkmale unter anderem eine Klassifizierung der Gefangenen, eine Differenzierung zwischen Untersuchungs- und Strafhaft sowie Vorschriften über Arbeitserziehung und Ansätze eines Stufenstrafvollzugs. Die Realisierung des Generalplans zur grundlegenden Umwandlung des Gefängniswesens scheiterte aus unterschiedlichen Gründen. Im Vollzug dominierten Sauberkeit, geregelte Arbeitszeiten, Pünktlichkeit und strenge Disziplin als Wegweiser des Gefängnisalltages.<sup>57</sup> Die Gestaltung des Vollzuges basierte auf hierarchisch-militärischen Regeln, die häufig von früheren Offizieren, die als Aufsicht agierten, erstellt wurden.<sup>58</sup> Anstatt mit Namen

---

<sup>50</sup> Ebd.

<sup>51</sup> Vgl. Ebd.

<sup>52</sup> Ebd. S. 53.

<sup>53</sup> Vgl. Ebd.

<sup>54</sup> Ebd.

<sup>55</sup> Vgl. Ebd.

<sup>56</sup> Vgl. Ebd. S. 55.

<sup>57</sup> Vgl. Ebd. S. 56.

<sup>58</sup> Vgl. Ebd.

angesprochen zu werden, kam es zu einer Degradierung der Insassen zu bloßen Nummern, das auf den strengen Charakter der Anstalt zurückzuführen ist.<sup>59</sup> Mithilfe von Bestrafung wird versucht die gesellschaftliche Ordnung wiederherzustellen bzw. sie erst gar nicht aus dem Gleichgewicht zu bringen, weil darauffolgend eine Bestrafung folgt.<sup>60</sup>

„[...] liegt es nicht daran, dass sich im Strafvollzugssystem die Macht am deutlichsten als Macht manifestiert? Jemanden ins Gefängnis stecken, ihn dort festhalten, ihm Nahrung, Wärme, Ausgang, normale Sexualität entziehen usw., das ist die verrückteste Machtbezeugung, die man sich vorstellen kann [...]. Das Gefängnis ist der einzige Ort, an dem Macht als nackte Gewalt und gleichzeitig moralisch gerechtfertigt auftritt.“<sup>61</sup>

## 2.2. Justizvollzugsanstalt: Gegenwart

„Man kann es hier nicht als Leben bezeichnen, man funktioniert hier im Endeffekt nur noch.“<sup>62</sup>

### 2.2.1. Einführung

„It is obvious that differences between the countries and their culture influence criminal justice systems and prison systems. But there seems no single and easily understood relationship between the socio-economic or cultural situation in a country and the way its prison system is formed.“<sup>63</sup>

Aufgrund der umfassenden Ereignisse, die für die historische Entwicklung der Institution Gefängnis heute grundlegend sind, habe ich im vorigen Kapitel versucht die wichtigsten Punkte zur Gefängnisgeschichte zusammen zu fassen und möchte nun auf die aktuelle deutschlandweite Justizvollzugsanstaltssituation eingehen. Ziel und Zweck des Strafvollzuges ist es die Strafe als Übel spürbar zu machen. Absolute Priorität des Strafvollzuges ist der Schutz der Gesellschaft vor Delikten eines Inhaftierten während seines Freiheitsentzuges.<sup>64</sup> Der Alltag des allgemeinen Strafvollzuges ist nur selten

---

<sup>59</sup> Vgl. Ebd. S.55.

<sup>60</sup> Vgl. Polat (2010), S.77.

<sup>61</sup> Foucault (1994), S. 133.

<sup>62</sup> Interview mit einer Gefangenen: Jung und Schuldig. Frauen hinter Gittern. R.: Joachim Walther. Deutschland (ZDF), 2001, 28’.

<sup>63</sup> Council of Europe: Prison Management. Strasbourg: Heymann, 1983, S.27.

<sup>64</sup> Vgl. Arloth, Frank: Strafvollzugsgesetz Bund, Baden-Württemberg, Bayern, Hamburg, Hessen, Niedersachsen. 3. Aufl. München: Verlag C.H. Beck, 2011, S.339.

Gegenstand öffentlicher Diskussionen und wird in den Medien wenn dann nur in einzelnen Fällen thematisiert, was jedoch oft wenig mit der Strafvollzugswirklichkeit gemein hat.<sup>65</sup> In diesem Kapitel möchte ich aufzeigen, welche Bedeutung es hat in einem Gefängnis untergebracht zu sein, um eine Freiheitsstrafe abzusitzen. Die deutsche Situation des Strafvollzugs unterscheidet sich nicht wesentlich von anderen vergleichbaren westeuropäischen Staaten. Die Haftsituation in den Vereinigten Staaten von Amerika ist beispielsweise keineswegs vergleichbar mit jener in Europa. Die USA haben die höchste Gefangenenrate weltweit. 2010 betrug die globale Bevölkerung 6,8 Milliarden Menschen, davon waren 9,8 Millionen Menschen in Haft weltweit.<sup>66</sup> 2010 zählte die USA 2,3 Millionen Menschen davon in Haft, die Gefangenenrate betrug somit ca. 743 pro 100.000 Einwohner. Im Vergleich zu Deutschland sind es 80 pro 100.000 Einwohner.<sup>67</sup>

Ehe ein Häftling in Deutschland, der mehr als sechs Monate an Freiheitsstrafe zu verbüßen hat, in ein Gefängnis kommt, wird dieser einer examinierenden Befragung ausgesetzt.<sup>68</sup> Um die Gefahr von Flucht und Begehung weiterer Verbrechen zu vermeiden, wird bei negativem Resultat des Aufnahmechecks die Strafe im geschlossenen Vollzug vollstreckt.<sup>69</sup> Es gibt viele unterschiedliche Arten von Strafvollzügen, die häufigste Form ist jedoch der geschlossene Vollzug. Die Haftanstalten des geschlossenen Vollzuges sind durch die bauliche Architektur sowie technische Sicherheitsvorkehrungen kennzeichnend für eine besonders sichere Verwahrung der Inhaftierten. Bei dem offenen Vollzug darf der Gefangene die Anstalt verlassen, es gibt jedoch auch den Wohnvollzug oder sozialtherapeutische Anstalten, die voneinander zu unterscheiden sind.<sup>70</sup> In Deutschland haben die einzelnen Bundesländer eigene Gesetze für den Strafvollzug.<sup>71</sup>

---

<sup>65</sup> Vgl. Puschke, Jens [Hrsg.]: Strafvollzug in Deutschland. Strukturelle Defizite, Reformbedarf und Alternativen. Berlin: BWV, 2011, S. 5.

<sup>66</sup> Vgl. Walmsley, Ram. *World Prison Population List*. In: International Centre for Prison Studies. London: Kings College, 2009, S.1.

<sup>67</sup> Vgl. Ebd.

<sup>68</sup> Vgl. Rollmann, Dietrich [Hrsg.]: Strafvollzug in Deutschland – Situation und Reform. Frankfurt am Main: Fischer, 1967, S. 46.

<sup>69</sup> Vgl. Steffen, Saskia-Veronique: Scham, Schande, Ehre – Psychoanalytische und juristische Aspekte – Entwürdigung und „totale Institution“. München: Grin, 2008, S.4.

<sup>70</sup> Vgl. Laubenthal (2008), S. 73.

<sup>71</sup> Im Jahre 2006 trat eine Änderung des Grundgesetzes in der Bundesrepublik Deutschland in Kraft: Föderalismusreform.



## 2.2.2. Gefängnis als totale Institution

„Prison not only robs you of your freedom, it attempts to take away your identity. Everyone wears a uniform, eats the same food, follows the same schedule. It is by definition a purely authoritarian state that tolerates no independence and individuality.“<sup>72</sup>

1961 verfasst der Sozialwissenschaftler Erving Goffman sein Buch *Asyle*, in dem er eine totale Institution durch vier Charakteristika darstellt.<sup>73</sup>:

1. In totalen Institutionen spielt sich das ganze Leben (Arbeit, Freizeit, Schlaf) am selben Ort und unter derselben Autorität ab.
2. Die Insassen totaler Institutionen verbringen den ganzen Tag in unmittelbarer Nähe einer großen Zahl anderer Schicksalsgenossen.
3. Ein strikter Plan regelt den Tagesablauf in einer totalen Institution.
4. Eine totale Institution verfolgt ein bestimmtes, offizielles Ziel.

Laut Goffman gibt es im Gefängnis zwei ungleiche Gruppen, die sich gegenüber stehen. Auf der einen Seite ist es das Personal und auf der anderen Seite sind es die Insassen, welche sich soziologisch bedingt voneinander unterscheiden lassen.<sup>74</sup> Insassen sozialer Institutionen verbringen sowohl den gesamten Tag als auch die ganze Nacht ohne Kontakt nach draußen in der Institution. Das Personal einer totalen Institution wiederum kann die Anstalt nach einem Arbeitstag wieder verlassen und hat somit eine Gewähr auf eine Integration in der Welt draußen.<sup>75</sup> Eine totale Institution kristallisiert sich dort heraus, wo eine Anzahl von Menschen durch eine noch kleinere Anzahl von Personal unter Beobachtung gehalten wird.<sup>76</sup> Die Herstellung einer Privatsphäre in einem Gefängnis ist so gut wie unmöglich, zumal zum Beispiel private Gegenstände nur in geringen Mengen erlaubt sind oder auch die Hafträume regelmäßig einer Kontrolluntersuchung unterliegen sind, was zu einer „Identitätsberaubung“ führen kann.<sup>77</sup> Die ausschlaggebendste Beraubung ist wohl der völlige Eigenname, der oftmals durch eine bloße Nummer ersetzt wird, was zu einer gewichtigen Verstörung des Selbst beitragen kann. „Der Insasse stellt

---

<sup>72</sup> Mandela, Nelson: In: Stern, 1998, S. 107.

<sup>73</sup> Vgl. Goffman, Erving: *Asyle*. Über die soziale Situation psychiatrischer Patienten und anderer Insassen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, S. 17.

<sup>74</sup> Vgl. Ebd.

<sup>75</sup> Vgl. Ebd. S. 18.

<sup>76</sup> Vgl. Ebd.

<sup>77</sup> Vgl. Ebd. S. 17.

also fest, dass durch die Schranke, die ihn von der Außenwelt trennt, bestimmte Rollen für ihn verloren sind.“<sup>78</sup> Die Aufnahme-prozedur in ein Gefängnis wird mittels des Exhibierens des eigenen Körpers vor Fremden sowie der Beraubung von Besitzeigentümern ausgeführt.<sup>79</sup> Freiheitsstrafe bedeutet Identitätsverlust.<sup>80</sup>

„Das psychiatrische Gutachten sowie ganz allgemein die Kriminalanthropologie und der hartnäckige Diskurs der Kriminologie haben hier ihre Funktionen: indem sie die Gesetzesübertretungen feierlich in den Bereich der wissenschaftlich erkennbaren Gegenstände einweisen, berechtigen sie die Mechanismen der gesetzlichen Bestrafung zum Zugriff nicht nur auf die Gesetzesübertretungen, sondern auf die Individuen – nicht nur auf das, was die Individuen getan haben, sondern auf das, was sie sind, sein werden, sein können.“<sup>81</sup>

Mit der Zusammenhängung einer Inhaftierung können entscheidende Ausdrucksformen zerstört werden, dazu zählen gewissermaßen persönliche Interessen, Individualität, Stil, Hobbies oder auch Wünsche. Eine leichte Handhabung und Kontrolle großer Menschenmengen wird durch die Verlustsituation der Insassen totaler Institutionen dem Personal erleichtert.<sup>82</sup> Während der Inhaftierung wird die kriminelle Identität durch den Einfluss der kriminellen Subkultur in der Justizvollzugsanstalt gefördert, Entstehung von mangelnden Selbstwertgefühl, negativer Selbstwahrnehmung, Unterdrückung der eigenen Bedürfnisse sind die Folge.<sup>83</sup> „People go in knowing how to do one crime and come out knowing how to do four others.“<sup>84</sup> Ein Gefängnis kann als „university of crime“ gesehen werden; häufig verlässt ein Straftäter milderer Delikte die Anstalt wieder als Schwerverbrecher.<sup>85</sup> Manchmal kann der Strafvollzug in seiner jetzigen Form erheblichen Schaden anrichten.<sup>86</sup> Jemand der aus dem Gefängnis entlassen wird, ist meist mehr zurückhaltend und hat Angst gegenüber Fremden in der Gesellschaft als jemand, der ins Gefängnis geht.<sup>87</sup> Goffmann stellt „Kultur“ als theatrale Bühne des alltäglichen Lebens

---

<sup>78</sup> Ebd. Steffen (2008), S. 4.

<sup>79</sup> Vgl. Ebd. Goffman (1972), S. 17.

<sup>80</sup> Vgl. Ebd.

<sup>81</sup> Foucault (1994), S. 178.

<sup>82</sup> Vgl. Goffman (1972).

<sup>83</sup> Vgl. Berger, Melanie: Prison Theatre. Gefängnistheater in Großbritannien. Diplomarbeit. Universität Wien. 2010, S. 10.

<sup>84</sup> BBC News (Interview mit Lucie Russel): Smart Justice: In: [http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk\\_news/4337910.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/4337910.stm), 2005. (Online-Zugriff zuletzt am 12.4.2013).

<sup>85</sup> Ebd. BBC News (2005).

<sup>86</sup> Vgl. Berger (2010), S. 10.

<sup>87</sup> Vgl. Ebd. S. 12.

dar. Eine Bühne, auf der wir Menschen, Rollen mit unterschiedlichen Masken verkörpern und verschiedene Identitäten entwickeln.<sup>88</sup>

### 2.2.3. Gefängnisalltag

Ablauf eines ungefähren Gefängniswerktages in Deutschland 2013:

6:00	Lebendkontrolle <sup>89</sup> des Vollzugspersonals, anschließend Frühstück in der Zelle
7:00-12:00	eventuell Arbeit in den Arbeitsbetrieben
12:00-13:00	Mittagessen in der Zelle
13:00-16:00	eventuelle Arbeit in den Arbeitsbetrieben/ eventuelle Freizeitbeschäftigung
16:00-17:00	Hofgang
17:00	Abendessen in der Zelle
bis 21:00	Aufschluss, eventuell Freizeitbeschäftigung außerhalb der Zelle
22:00	Nachtruhe

In der JVA Berlin Tegel, dem größten und gleichzeitig ältesten Gefängnis Deutschlands, gibt es seit den 70er Jahren eine Schreibwerkstatt, die Gefangene dazu animieren soll ihren Gedanken freien Lauf zu lassen und ihnen die Möglichkeit bietet diese in schriftlicher Form wiederzugeben. In dem Buch *Zeitgitter/Gitterzeit* wurden sehr persönliche Texte zusammengefasst, die einen kleinen Einblick in den einsamen Gefängnisalltag geben, die ich hier kurz einbringen möchte.

„Die erste Zeit war schwer für mich; denn zu dem Schock kam noch hinzu, dass ich nun ohne Beschäftigung 23 Stunden am Tag auf der Zelle saß und nicht wusste was ich tun sollte. Was soll man auch tun, wenn man nichts hat, um etwas zu tun? Nicht einmal ein Buch hatte ich zum Lesen. Es standen in der Zelle noch ein Bett, ein Stuhl, ein Tisch und ein Mülleimer. Hinzu kamen die Toilette und das Waschbecken. Ich konnte mir aussuchen, ob ich sitzen wollte oder liegen wollte. Das Fenster war so hoch angebracht, dass man nicht

---

<sup>88</sup> Vgl. Goffman (1959), S. 32.

<sup>89</sup> Jeden Morgen erfolgt eine Lebendkontrolle durch das Justizpersonal mittels Aufschließen der Tür. Es wird kontrolliert ob der Häftling noch am Leben ist. Wenn der Häftling antwortet oder das Justizpersonal sieht, dass sich jemand bewegt wird die Tür wieder verschlossen.

dauerhaft hinausschauen konnte.“<sup>90</sup>

„Ein ständiges Warten auf das Wecken, Freistunde, Mittag und Nachverschluss. Dieser Ablauf programmiert sich ein, doch Warten auf Entlassung ist doppelt Haft verbringen.“<sup>91</sup>

„Zwölfeinhalb Jahre keine Selbstständigkeit, und wenn man rauskommt, hat man sie verlernt. Hier muss man sich nicht selber versorgen und sich nicht ums Essen kümmern. Es ist einfach für alles gesorgt. Mit den zwölfeinhalb Jahren ist die Strafe aber nicht zu Ende. Im Gegenteil: sie wird einen noch jahrelang verfolgen. Man verliert den Anschluss an die Außenwelt, und wenn man rauskommt, steht man wieder da, wo man vorher stand, vor dem Nichts.“<sup>92</sup>

#### 2.2.4. Gefängniszelle

Eine Gemeinschaftszelle bedeutet sowohl den Verlust von Privatsphäre als auch den Verlust jeder Rückzugsmöglichkeit.<sup>93</sup> Die Einzelhaft meidet einerseits zwar Konflikte und Übergriffe unter Insassen, kann andererseits jedoch resozialisierungsfeindlich wirken.<sup>94</sup> Aus psychologischer Sicht ist ein Umdenken der Inhaftierung von mehreren Personen in einer Zelle erforderlich, vor allem weil die Inhaftierten einander quasi ausgeliefert sind. Genau hier versagt das System der sozialen Kontrolle, denn sobald sich die Türen hinter Gemeinschaftszellen schließen entzieht sich die Macht der ständigen Beobachtung.

„§ 19 Ausstattung des Haftraumes durch den Gefangenen und sein persönlicher Besitz

(1) Der Gefangene darf seinen Haftraum in angemessenem Umfang mit eigenen Sachen ausstatten. Lichtbilder nahestehender Personen und Erinnerungsstücke von persönlichem Wert werden ihm belassen.

(2) Vorkehrungen und Gegenstände, die die Übersichtlichkeit des Haftraumes behindern oder in anderer Weise Sicherheit oder Ordnung der Anstalt gefährden, können ausgeschlossen werden.“<sup>95</sup>

„Eine Einzelzelle ist ungefähr 3,50 m lang, 2m breit und etwa 2,50 m hoch. Vier Schritte sind es von der Tür bis zum Fenster.“<sup>96</sup> Wenn aufgrund überfüllter Hafträume keine

---

<sup>90</sup> Schubert, Gerd u. Janssen-Kloster, Gudrun [Hrsg.]: Zeitgitter. Gitterzeit. Texte und Bilder aus dem Gefängnis Tegel. Berlin: dibü, 1997, S. 23.

<sup>91</sup> Ebd. S. 97.

<sup>92</sup> Ebd. S. 42.

<sup>93</sup> Vgl. Bausch, Joe: Knast. Berlin: Ullstein, 2012, S. 12.

<sup>94</sup> Vgl. Ebd.

<sup>95</sup> Laubenthal (2008), S. 593.

<sup>96</sup> Bausch (2012), S. 12.

menschenwürdige Unterbringung in einem deutschen Gefängnis möglich ist, müssen Gefangene erforderlichenfalls auf freien Fuß gesetzt werden.<sup>97</sup> Diese Aussage folgt aus einem Beschluss des Bundesverfassungsgerichts Deutschland im Jahre 2011.<sup>98</sup> Folglich verstößt es gegen die Menschenwürde wenn ein Häftling in einem kleinen Haftraum ohne abgetrennte Toilette untergebracht wird. Gefangene könnten „die Unterbrechung beziehungsweise die Aufschiebung der Strafe [...] beantragen.“<sup>99</sup> Bis letzten Jahres wurden etliche Gefangene in einer gerade einmal 5,3 qm großen Einzelzelle in der JVA Tegel Berlin untergebracht.<sup>100</sup> Seit November 2009 sind mehr als 300 Klagen an das Land Berlin eingegangen. Der Schutz der Menschenwürde ist im Grundgesetz verankert und ein neues Gesetz besagt, dass ein Einzelhaftraum mindestens 6 bis 9 qm aufzuweisen hat. Im Frühjahr diesen Jahres wurde außerhalb Berlins, im Bereich Großbeeren, eine neu erbaute Justizvollzugsanstalt eröffnet: Heidenring. Hierbei handelt es sich um die modernste Haftanstalt des Landes Berlins. Der österreichische Architekt Josef Hohensinn entwarf einen außergewöhnlich lichtdurchflutenden Bau, bei dem jeder Gefängnisstrakt sogar über eine Loggia verfügt.<sup>101</sup> Die Idee hinter dieser Architektur ist es die Innenwelt einer JVA mit der Außenwelt zu verbinden. Hohe Mauern, dunkle Gänge, wo zuvor nie ein Tageslicht hinreichte sowie unschöne Hafträume sind kein Thema mehr hinsichtlich dieses Konzepts.<sup>102</sup> Der Architekt plädiert für ein besseres Wohlbefinden an einem Ort, der oft über viele Jahre hinweg nicht verlassen wird.<sup>103</sup>

### 2.2.5. Freizeitbeschäftigung

Die Freizeitbeschäftigungsmöglichkeiten im Gefängnis sind enorm eingeschränkt, da der Gesetzgeber in § 67 die Freizeitgestaltung nur in Grundzügen geregelt hat.<sup>104</sup> Gefangene haben ein Recht auf Freizeitgestaltung und freie Wahl innerhalb der angebotenen

---

<sup>97</sup> Bundesministerium der Justiz Deutschland: <http://www.bmj.de> (Online-Zugriff zuletzt am 11.8.2013)

<sup>98</sup> Ebd.

<sup>99</sup> Dpa/sam: *Zu kleine Zellen verstoßen gegen die Menschenwürde*. In: Die Welt online, 9.3.2011. <http://www.welt.de/politik/deutschland/article12749120/Zu-kleine-Zellen-verstossen-gegen-die-Menschenwuerde.html> (Online-Zugriff zuletzt am 11.8.2013).

<sup>100</sup> Im Kapitel 3.3.5. *Wallenstein in der JVA Tegel Berlin* wird eine Zelle in dieser beschriebenen Größe als theatrale Bühne verwendet.

<sup>101</sup> Vgl. Ebd.

<sup>102</sup> Vgl. Ebd.

<sup>103</sup> Vgl. Ebd.

<sup>104</sup> Vgl. Laubenthal (2008), S. 605.

Freizeitbeschäftigungen, aber kein Anrecht auf einen selbstgestalteten Freizeitplan.<sup>105</sup> Freizeitangebote sind nur auf Anfrage möglich und werden nur unter bestimmten Voraussetzungen vergeben. Unter „Freizeit“ ist vorerst zu verstehen, dass die Freizeit gemeinsam mit anderen Mithäftlingen verbracht wird.<sup>106</sup> Die tatsächlich nutzbare Freizeit von Gefangenen während der Haft ist ein eng bemessener Zeitraum, der je nach Anstalt unterschiedlich ist.<sup>107</sup>

#### „§ 69 Hörfunk und Fernsehen

(1) Der Gefangene kann am Hörfunkprogramm der Anstalt sowie am gemeinschaftlichen Fernsehempfang teilnehmen. Die Sendungen sind so auszuwählen, dass Wünsche und Bedürfnisse nach staatsbürgerlicher Information, Bildung und Unterhaltung angemessen berücksichtigt werden. Der Hörfunk- und Fernsehempfang kann vorübergehend ausgesetzt oder einzelnen Gefangenen untersagt werden, wenn dies zur Aufrechterhaltung der Sicherheit oder Ordnung der Anstalt unerlässlich ist.

(2) Eigene Hörfunk- und Fernsehgeräte werden unter den Voraussetzungen des § 70 zugelassen.“<sup>108</sup>

#### „§ 70 Besitz von Gegenständen für die Freizeitbeschäftigung

(1) Der Gefangene darf in angemessenem Umfang Bücher und andere Gegenstände zur Fortbildung oder zur Freizeitbeschäftigung besitzen.

(2) Dies gilt nicht, wenn der Besitz, die Überlassung oder die Benutzung des Gegenstands 1. Mit Strafe oder Geldbuße bedroht wäre oder

2. das Ziel des Vollzuges oder die Sicherheit oder Ordnung der Anstalt gefährden würde.

(3) Die Erlaubnis kann unter den Voraussetzungen des Absatzes 2 widerrufen werden.“<sup>109</sup>

In bundesdeutschen Justizvollzugsanstalten herrscht eine gewaltige Arbeitslosigkeit, obwohl eine Arbeitspflicht in Anstalten vorausgesetzt ist.<sup>110</sup> Die Gefangenen, denen keine Arbeit aufgrund von Platzmangel gegeben werden kann, verbringen ihre Zeit meist separat in ihren Hafträumen. Die Zeit, in der sich die Insassen innerhalb des Gefängnisses frei bewegen können, differenziert zwischen den einzelnen Institutionen: in manchen Anstalten sind über mehrere Stunden am Tag sowohl die Hafträume als auch Flure geöffnet. Die Insassen können sich in der Anstalt frei bewegen und wenn möglich vorhandene

---

<sup>105</sup> Ebd.

<sup>106</sup> Vgl. Funken, Timo: *Freizeit im Knast*. In: Lichtblick-Zeitung, Berlin, 2001, S.4.

<sup>107</sup> Ebd.

<sup>108</sup> Laubenthal (2008), S. 605.

<sup>109</sup> Ebd.

<sup>110</sup> Vgl. Ebd. Funken (2001), S. 9.

Freizeitangebote nutzen. Häufig gibt es eine Bücherei mit einer Mediathek, einen Musikraum sowie auch einen Sportraum in einer Haftanstalt im Angebot.<sup>111</sup> Diese Räumlichkeiten werden zu geregelten Zeiten zur Verfügung gestellt.<sup>112</sup> Kultur- und Sportangebote sollen das Freizeitverhalten der Inhaftierten im Sinne einer aktiven Beteiligung beeinflussen. Für Sportgeräte stehen der JVA Tegel Berlin pro Jahr beispielsweise 7000 € zur Verfügung, 2000 € für Bücher und 2000 € für kulturelle Veranstaltungen.<sup>113</sup> Gesprächsgruppen bieten den Gefangenen darüber hinaus Gelegenheit Fragen und Themen des miteinander Lebens zu hinterfragen, oder zu diskutieren. Bewältigung für den Alltag, Suchtfragen sowie Probleme der Abhängigkeit unter fachgerechter Begleitung sollten ebenso im Angebot stehen. Ziel ist die Förderung der Persönlichkeitsentwicklung und Selbstverantwortung der Gefangenen durch Konzepterweiterung und Bildungszuwachs.<sup>114</sup>

### **2.3. Prekäre Situation in deutschen Justizvollzugsanstalten**

Deutschlandweit waren 2012 etwa 66.000 Häftlingen in Gefängnissen – davon 95% Männer – eingesperrt.<sup>115</sup> Ein Gefängnis ist wie vorhin schon erläutert eine totale Institution und so angelegt, dass jede Bewegung der Inhaftierten von zentralen Schnittpunkten durch Kameras und Beobachtung kontrolliert werden kann. Das panoptische System ermöglicht „das Eindringen des Reglements bis in die feinsten Details der Existenz mittels einer perfekten Hierarchie, welche das Funktionieren der Macht bis in ihre letzten Verzweigungen sicherstellt.“<sup>116</sup> Der zentrale Effekt des Panoptikon<sup>117</sup> ist die Herstellung eines bewussten und permanenten Sichtbarkeitszustandes beim Gefangenen.<sup>118</sup> Trotz solch ausgeklügelter Disziplinarmechanismen, die in den modernen Gefängnissen überwiegend zum Einsatz gebracht werden, scheint es in den Anstalten noch Orte zu geben die niemand der Angestellten wahrzunehmen vermag. In der Zeit wird im Sommer 2012 über deutsche

---

<sup>111</sup> Vgl. Ebd.

<sup>112</sup> Vgl. Ebd. 10.

<sup>113</sup> Vgl. Ebd.

<sup>114</sup> Vgl. Ebd. S. 17.

<sup>115</sup> [http://www.prisonstudies.org/info/worldbrief/wpbc\\_country.php?country=139](http://www.prisonstudies.org/info/worldbrief/wpbc_country.php?country=139) (Online-Zugriff zuletzt am 5.7.2013)

<sup>116</sup> Ebd. Foucault (1994), S.254.

<sup>117</sup> Der Begründer Jeremy Bentham entwirft das Konzept zum Bau von Gefängnissen und ähnlichen Anstalten, das eine gleichzeitige Überwachung einer großen Anzahl von Menschen durch einen einzelnen Überwacher ermöglicht.

<sup>118</sup> Vgl. Ebd. S. 258.

Gefängnisse berichtet, die als „Schlechterungsanstalten“ dargestellt werden.<sup>119</sup> Deutsche Haftanstalten seien ein rechtsfreier Raum, wo misshandelt, vergewaltigt und getötet wird. Der Fall Siegburg<sup>120</sup> ist ein gegenwärtiges abschreckendes Beispiel für ein mangelhaftes System hinter den Gitterstäben der Bundesrepublik Deutschland. Das Kriminologische Forschungsinstitut Niedersachsen (KFN) hat 2012 eine Studie in Gefängnissen in Nord- und Ostdeutschland über Gewalt von Gefangenen untereinander vorgelegt. Diese Studie schildert Zustände in den Haftanstalten und gibt dem Staat die Schuld, das Ziel der Resozialisierung der Inhaftierten aufgegeben zu haben. Die Analysen lehnen sich auf Angaben von über 6300 Befragten aus Haftanstalten in Nord- und Ostdeutschland an.<sup>121</sup> Von den Untersuchten gaben mehr als 20 Prozent der jugendlichen und 15 Prozent der männlichen, erwachsenen Gefangenen an, Drogenkonsum zu betreiben. Fast die Hälfte der Jugendliche und ungefähr ein Viertel der Männer und Frauen gaben an, Erfahrungen von körperlicher Gewalt in einer Haftanstalt gemacht zu haben.<sup>122</sup> Opfer sexueller Gewalt wurden nach Angaben mehr als 4 Prozent der männlichen Straftäter, unter 3 Prozent der Frauen und ca. 7 Prozent der Jugendlichen.<sup>123</sup> Von physischen oder sexuellen Übergriffen sind insgesamt 195 Inhaftierte betroffen. Knochenbrüche, innere Verletzungen oder offene Wunden kamen vereinzelt vor. Vorrangig konnten Hafträume sowie gemeinschaftlich benutzte Sanitätsanlagen als Tatorte der Übergriffe aufgedeckt werden.<sup>124</sup>

„752 Männer, 88 Frauen, 181 Jugendliche gaben an, dass sie es nach Möglichkeit vermeiden, in bestimmte Bereiche der Anstalt zu gehen, wenn sich dort andere Mithäftlinge aufhalten. Die meisten erwachsenen Betroffenen (Männer und Frauen) meiden vor allem andere Hafträume (48,7% bzw. 46,6%), den Freistundenhof (41,0% bzw. 36,4%) sowie die Duschen (jeweils ein Drittel der Teilnehmer). Die Jugendlichen benennen dagegen hauptsächlich „andere Orte“, erläutern jedoch nicht, um welche Bereiche es sich dabei konkret handelt. Darauf folgen der Freistundenhof bei (31,5% der Betroffenen) und der Wohngruppenbereich. Jeder fünfte Jugendliche vermeidet die Wohngruppe, wenn sich dort andere Mithäftlinge aufhalten. Die Sporträume werden vor allem von den Männern als kritische Bereiche identifiziert. Unterschiede bestehen auch in Bezug auf den Waschraum bzw. die Duschen. Hier sind es vor allem die erwachsenen Inhaftierten, die sich von diesen Bereichen eher fernhalten.“<sup>125</sup>

---

<sup>119</sup> Vgl. Kotynek, Martin. Lebert, Stephan und Müller, Daniel: *Die Schlechterungsanstalt*. In: zeitonline. 16.08.2002.

<sup>120</sup> Fall JVA Siegburg: 2006 wurde ein 17-jähriger Insasse auf brutale Art und Weise von seinen Mithäftlingen in der Gemeinschaftszelle ermordert, bevor er in einer extrem erniedrigenden Tortour misshandelt wurde.

<sup>121</sup> Bienneck, Steffen und Pfeiffer, Christian: *Viktimisierungsverfahren im Justizvollzug*. Kriminologisches Forschungsinstitut Niedersachsen e.V. (KFN). 2012, S.10.

<sup>122</sup> Vgl. Ebd. S.12.

<sup>123</sup> Vgl. Ebd.

<sup>124</sup> Vgl. Ebd.

<sup>125</sup> Ebd. S. 13.



Durch eine langjährige Haft können unterschiedliche negative Syndrome auftreten: Störungen im Gefühlsleben, Verflachung der Affektivität, Störungen im Auffassungsfeld und Denken, ständiges Gefühl der Einengung, Veränderung im psychologischen Lebensstil, Kontaktstörungen, zunehmende Unsicherheit gegenüber Personen und Inhalten des Lebens in Freiheit, sexuelle Probleme, Verschlechterung von Introversion, usf.<sup>126</sup> Zu der persönlichen Verunstaltung und Entwendung der „Identitäts-Ausrüstung“ kommt noch hinzu, dass ein Gefühlsverlust der persönlichen Sicherheit bei den Häftlingen auftritt und es somit keine Gewähr für ihre physische Integrität versprochen wird.<sup>127</sup>

## 2.4. Resozialisierung

„§ 2 Aufgaben des Vollzuges

Im Vollzug der Freiheitsstrafe soll der Gefangene fähig werden, künftig in sozialer Verantwortung ein Leben ohne Straftaten zu führen (Vollzugsziel). Der Vollzug der Freiheitsstrafe dient auch dem Schutz der Allgemeinheit vor weiteren Straftaten.“<sup>128</sup>

Seit einer Gefängnisreform<sup>129</sup> im Jahre 1977 sollen Gefängnisse Orte der Resozialisierung sein. Eine Gefängnisreform wirkt sich sowohl auf das Justizpersonal, Inhaftierten als auch auf die Öffentlichkeit aus. Ein Delikt eines Straftäters hat ein „Sich-ausschließen aus der Gesellschaft“ zur Folge. Unter Resozialisierung versteht man unter anderem die Wiedereinführung des Gefangenen in das soziale Leben bzw. seine Wiedereingliederung in die menschliche Gemeinschaft.<sup>130</sup> Eine Resozialisierung ist notwendig um nicht zu behaupten sogar dringlich erforderlich um Menschen, die aufgrund ihrer Straftaten von der Allgemeinheit durch das Wegsperrern ausgeschlossen werden, wieder in die Gesellschaft integrieren zu können. Besonders wichtig in diesen Zusammenhang ist die Interaktion mit der Außenwelt. Der Kontakt nach „Draußen“ ist außerordentlich wichtig für die Wiedereingliederung in ein normales Leben. Schon Aristoteles beschrieb den Menschen als „zoon politikon“, ein gesellschaftliches Wesen, das seine Natur nur durch die

---

<sup>126</sup> Vgl. Galli, Thomas: Lockerungsbegutachten im Strafvollzug. Kritik aus kriminologischer Sicht. Berlin: Springer, 2011, S. 51.

<sup>127</sup> Vgl. Goffman (1972), S. 31.

<sup>128</sup> Laubenthal (2008), S. 589.

<sup>129</sup> Das Strafvollzugsgesetz ist ein Gesetz, das in dem Land, in welchem es verabschiedet wird, den judikativen Strafvollzug regelt. Das Strafvollzugsgesetz (StVollzG) regelte als Bundesgesetz seit 1977 in Deutschland den Vollzug in Freiheitsstrafen in JVs und der freiheitsentziehenden Maßregeln der Besserung und Sicherung. (Quelle: [www.knastforum.de](http://www.knastforum.de))

<sup>130</sup> Vgl. Cornel, Heinz [Hrsg.]: Resozialisierung. 3. Aufl. Baden-Baden: Nomos, 2009, S. 27-28.

Gemeinschaft mit anderen Menschen verwirklicht.<sup>131</sup> In den JVA's fehlt der Kontakt zu Menschen, die nicht Teil des Gefängnisses sind. Es ergibt sich das Problem, dass eine eigene „JVA-Welt“ entsteht aufgrund der abgeschnittenen Berührungspunkte nach Außen.<sup>132</sup> Beispielsweise das Vater-Tochter Projekt namens *Leonhard-Projekt*<sup>133</sup> bildet in der JVA München die Inhaftierten zu „wirtschaftlich-denkenden Menschen“ aus und animiert sie zu einer Gründung einer eigenen Firma. Externe Bildungsangebote sollten eine viel verbreiterte Eingliederung in die JVA's erhalten.<sup>134</sup> „Alleiniges Ziel des Vollzuges kann nur die Resozialisierung der Gefangenen sein; damit wird Rückfall verhindert und die Allgemeinheit vor weiteren Straftaten nach der Entlassung geschützt. Dies stellt aber natürlich auch eine Aufgabe des Strafvollzugs dar, wie sich aus der Überschrift zu § 2 StVollzG ergibt.“<sup>135</sup> Der gesamte Strafvollzug sollte sich am Ziel der Resozialisierung richten, da einer aussichtsreichen Behandlung von Straftätern eine entscheidende Bedeutung zu teil wird. In Europa geht die Verhängung von Freiheitsstrafen erheblich auseinander. In Deutschland soll eine Freiheitsstrafe die letzte Strafmaßnahme sein. In den Jahren zwischen 1882 und 1997 fand eine Umkehrung von Freiheitsstrafen und Geldstrafen statt: 1882 waren 76,8% aller verurteilten Bestrafungen Freiheitsstrafen, 1997 waren dagegen 81,7% aller verhängten Bestrafungen Geldstrafen.<sup>136</sup> Eine kurze Freiheitsstrafe von unter sechs Monaten wird in Deutschland nur in Ausnahmefällen verhängt.<sup>137</sup>

„In Deutschland gehen wir davon aus, dass eine kurze Freiheitsstrafe mehr schadet als nützt, weil der Täter aus seinem Umfeld gerissen wird, ggf. seine Arbeit verliert in schädlichen Kontakt mit anderen Gefangenen gerät und zusätzlich wegen der Kürze der Dauer der Freiheitsstrafe auf ihn praktische keine Einwirkungsmöglichkeit besteht. Dies wird indes in anderen europäischen Ländern grundsätzlich anders gesehen. Dort wird teilweise verstärkt versucht, über die Schockwirkung einer kurzen Freiheitsstrafe spezialpräventive Ergebnisse zu erzielen.“<sup>138</sup>

Eine besondere Bedeutung stellt die pädagogische Beratung im Strafvollzug dar:

---

<sup>131</sup> Aristoteles: Politik. Reinbeck: Rowohlt, 1994, S. 22.

<sup>132</sup> Vgl. Cornel (2009), S. 30.

<sup>133</sup> Der Name stammt von dem heiligen Kämpfer für Gefangene. Die Idee wurde 2004 im Rahmen des Prison Entrepreneurship Program in Texas entwickelt. Strafgefangene werden zum Thema Wirtschaft unterrichtet und haben gegeben falls die Möglichkeit auf ein staatlich anerkanntes Zertifikat. Ziel ist es Geschäftsideen zu erarbeiten und eine eigene Firma zu gründen, die vorerst mittels Legosteinen als Model dargestellt wird.

<sup>134</sup> Vgl. Tutmann, Linda: Die Zeit. In: Draußen neu starten, 4. April 2013, S. 65-66.

<sup>135</sup> Vgl. Arloth (2011), S. 343.

<sup>136</sup> Vgl. aufBruch: Recherche zu Gefängnistheaterprojekten in Europa Gefängnistheaterprojekte in Deutschland. Im Rahmen des EU-Projektes Theater und Gefängnis in Europa, 2005, S. 2

<sup>137</sup> Vgl. Ebd. S. 3.

<sup>138</sup> Ebd. S. 2.

professionelle Psychologen, Sozialpädagogen, Ausbilder, Lehrer, Mitarbeiter im allgemeinen Vollzugsdienst übernehmen eine große Verantwortung für die Entwicklung straffällig gewordener Menschen in Haft und die Wiedereingliederung in die Gesellschaft.<sup>139</sup> Frank Arloth spricht beispielsweise über Resozialisierung Gefangener im Rentenalter im deutschen Strafvollzug. Aufgrund von langen Haftstrafen, die sich oft über 15, 20 oder mehr Jahren hinausstrecken können, kommt es zu einer Vielzahl von Gefangenen im Rentenalter. Seines Erachtens nach sollten ausschlaggebende Änderungen im Strafvollzug unternommen werden. Arloth meint, da über 65-jährige Häftlinge nicht mehr der Arbeitspflicht verschrieben sind, erlangt die Freizeitgestaltung jener Inhaftierten eine größere Bedeutung zu.<sup>140</sup> Auf Pflegebedürftigkeit sowie ärztliche Versorgung sollte ebenso große Rücksicht genommen werden, wenn nicht sogar mehr als bei jungen Inhaftierten.<sup>141</sup> Facettenreiche Freizeitmöglichkeiten, mehr Kommunikation nach Draußen, Vollzugslockerungen, zugelassener Schriftverkehr, regelmäßiger Besuch, Förderung von Selbstständigkeit, Angebot von Therapien und Übergangsmanagement sollten von Haus aus in jedem Gefängnis angeboten werden, um die Würde jedes Gefangenen erhalten zu können und ihm trotz aller Umstände an der Gesellschaft teilhaben zu lassen.<sup>142</sup>

Der letzte Punkt der „Resozialisierung“ im ersten Teil meiner wissenschaftlichen Abhandlung stellt einen guten Übergang zu dem nächsten Themenschwerpunkt, der den zweiten Teil meiner Arbeit bilden soll, dar. Im darauffolgenden Kapitel setze ich mich mit Gefängnistheater auseinander. Das Thema der Resozialisierung während der Haft ist aufgrund seiner Wirkung im Theaterspiel ausschlaggebend und kann stets unter unterschiedlichen Gesichtspunkten verstanden werden.

„Das Theater hat einen guten Einfluss auf mich. Wenn ich kurz vorm „Kopffasching“, also sprich „Durchdrehen“ bin, Theaterspielen kriegt mich gut wieder runter. Mittlerweile ist es so, dass ich mich echt nur mehr auf diese Theaterdinge freue, den Rest sitz ich halt im Haftraum und warte.“<sup>143</sup>

---

<sup>139</sup> Vgl. Funken (2001), S. 15.

<sup>140</sup> Vgl. Arloth (2011), S. 344.

<sup>141</sup> Vgl. Ebd. S. 344.

<sup>142</sup> Vgl. Ebd. 346. „Übergangsmanagement dient dazu, die Basis für einen bestmöglichen Übergang der Inhaftierten von der straff geregelten Situation des Vollzugs zu der komplexen Lebenssituation nach der Entlassung zu schaffen und damit eine optimale soziale Reintegration der Gefangenen zu erreichen ("Brücke in die Freiheit)".

<sup>143</sup> Interview mit einem gefangenen Schauspieler. Gitterblick oder was ist Freiheit? – JVA Dresden, Doku, MDR 2013.

### 3. Gefängnistheater

„The world of theatre and prison appear immiscible. On a very basic level, prisons are places associated with punishment and pain, and theatres are places associated with entertainment and pleasure.“<sup>144</sup>

Bezüglich der Tatsache, dass Delinquenten seit Mitte des 18. Jahrhunderts plötzlich ihre Strafen abgeschottet hinter Mauern zu verbüßen haben, setzt sich hier Punkt 1.2.3 *Funktion der Zuschauer* in Verbindung mit Punkt 3. *Gefängnistheater*. Durch Theater im Gefängnis wird die sonst verborgene Gefängniswelt der Öffentlichkeit wieder sichtbar gemacht. Die Funktion der Zuschauer, die damals beim *Theater des Schreckens* sogar notwendig war um die gewollte Abschreckung zu erzielen, findet bezüglich des Theaters im Gefängnis eine neue Bedeutung. Hier kann die Anwesenheit der Zuschauer als Instrument zwischen Draußen und Drinnen gesehen werden. Auch das Theater mit Gefangenen als Darsteller kann für die Zuschauer als Abschreckung dienen, da ihnen die reale Situation einer Gefangenschaft auch physisch für einen kurzen Moment wiederfährt, indem sie sich für die Dauer der Aufführung in ein Gefängnis begeben. Die Einführung in die Thematik des Gefängnistheaters spielt aufgrund seiner unterschiedlichen Zugänge zur Theaterarbeit in Gefängnissen eine tragende Rolle.

#### 3.1. Anfänge des Gefängnistheaters

Der amerikanische Theatermacher Herbert Blau gründete 1952 zusammen mit dem Professor Jules Irving einen Schauspiel-Workshop in San Francisco. Der Workshop diente dazu, dass Künstler die Grenzen des kommerziellen Theaters durch anspruchsvolle experimentelle Bühnenstücke ausprobieren konnten.<sup>145</sup> Im Jahre 1957 wurde Blau's Inszenierung *Waiting for Godot* von Samuel Beckett im San Quentin's Gefängnis vor ungefähr 1400 Gefängnisinsassen plus Personal aufgeführt. Ein Häftling namens Rick Cluchey war von der Thematik der Aufführung schlichtweg fasziniert, so dass er seinen eigenen *San Quentin Drama Workshop* gründete und über zehn Jahre hinweg mit seinen Gefängnis Kollegen Theaterstücke produzierte. Die schauspielende Gefängnisgruppe erarbeitete insgesamt 35 Inszenierungen, die internem Publikum dargeboten wurden.<sup>146</sup>

---

<sup>144</sup> McAviney, Caoimhe: *Theatre Prison*. London: Palgrave Macmillan, 2011, S. 60.

<sup>145</sup> Vgl. Ebd. S. 59.

<sup>146</sup> Berton, Justin: *When „Waiting for Godot“ played San Quentin*. In: *San Francisco Chronicle*. 23. Dezember 2008.

1965 schrieb Cluchey das Gefängnisdrama *The Cage*, "the disintegration of the human animal behind walls and the less tangible rigidity of prison."<sup>147</sup> Er selbst agierte als Schauspieler, Autor und Regisseur. 1969 wurde *The Cage* am Broadway aufgeführt, das in weiterer Folge zu einem Kassenschlager wurde. Das Stück wurde beinahe in jedem Staat der USA aufgeführt, 1973 folgte eine Europa-Tournee.<sup>148</sup>

„San Quentin wasn't famed for its cultural offerings. In the 1980s, Sarah Bernhardt did a one-act play in San Quentin's lower yard. That was it for showbiz until *Waiting for Godot* arrived in 1957, via the San Francisco Actors Workshop. The captive audience of twelve hundred included Cluchey, who'd "never been in a theater, not even to rob one", he says. „I saw myself on that stage, amid the two tramps commenting, and the baronial character hauling another guy with a rope around his neck.“ And, of course, waiting for something to happen. For Martin Esslin, author of *The Theatre of the Absurd* (1973), the reaction to the first performance of *Waiting for Godot* and the perceptive reviews of it in the prisoners' newspaper, *The San Quentin News*, was proof that „Beckett was not a writer for highbrows. *Godot* still on his mind a year after, Cluchey asked the warden for permission to start a prison theatrical troupe.“<sup>149</sup>

Herbert Blau gilt als „der Regisseur“, mit dem die Geschichte des Gefängnistheaters im Jahre 1977 in San Quentin begann und aufgrund von Aufführungen von Cluchey in internationalen Gefängnissen zu einer Verbreitung weltweit führte.<sup>150</sup> Seit den 20er Jahren soll es Theater in deutschen Gefängnissen geben und somit auch Laienschauspielgruppen, die Stücke geschrieben, geprobt und aufgeführt haben.<sup>151</sup> 1972 führte Michael Walter Untersuchungen über Gefängnistheater im deutschen Strafvollzug durch und das Ergebnis zeigte, dass es zu jener Zeit an die 36 Anstalten gab, die Theater in Gefängnissen pflegten.<sup>152</sup> Zu Theater im Gefängnis gibt es jedoch keine ganz klare geschichtliche Entwicklung; es gibt nur einen kleinen Bestand an Quellen zur historischen Entstehung des Gefängnistheaters. Aufgrund der fehlenden Dokumentationen und niedergeschriebenen Berichte werde ich hier nicht weiter auf die Entwicklung eingehen. Seit den 90'er Jahren des 20. Jahrhundert wird deutlich, dass das Theater vermehrt in Strafvollzugsanstalten vordringt, statistisch gesehen wächst die Zahl der Projekte kontinuierlich weiter.<sup>153</sup>

Ob Gefängnistheater in einem Gefängnis angeboten wird, hängt stets von der Verwaltung eines Gefängnisses ab. Oftmals sind es die Gefängnisdirektoren, die es gut heißen oder

---

<sup>147</sup> Vgl. Kaltenhauser, Skip: *The Prison Playwright*. In: *Gadfly* (online), 1999. <http://www.gadflyonline.com/archive/SepOct99/archive-playwright.html> (Online-Zugriff zuletzt am 25.4.2013).

<sup>148</sup> Vgl. Ebd.

<sup>149</sup> Berton (2008).

<sup>150</sup> Vgl. aufBruch [Hrsgb.]. *Ausbruchsversuche. Knastfestival 2000*. Berlin: Druckerei der JVA Tegel, 2000, S. 7.

<sup>151</sup> Vgl. Simbeck. (2007), S.42.

<sup>152</sup> Vgl. aufBruch (2005) S. 7.

<sup>153</sup> Vgl. Simbeck (2007), S. 126.

eben nicht, die Entscheidung ist oft sehr individuell, zumal jede Strafvollzugsanstalt anders ist. Bei den künstlerischen Leitern dieser Projekte handelt es sich nahezu immer um externe Künstler, die ins Gefängnis kommen um ein Projekt mit Gefangenen als Darsteller zu verwirklichen. Das Angebot des Gefängnistheaters kommt meist durch die Anfrage der externen Künstler im Gefängnis zustande. Die Vorbereitungen für ein Theaterstück finden in der Freizeit der Häftlinge statt.

### **3.2. European Prison Education Association**

*European Prison Education Association* wurde 1991 in den Niederlanden als eine Nichtregierungsorganisation gegründet, um sich europaweit für die Bildung in Gefängnissen einzusetzen.<sup>154</sup> Im Zentrum des Interesses der Organisation liegt die Förderung und Entwicklung der Bildung oder ähnlichen Aktivitäten in Gefängnissen in Europa mit der Hilfe des Europarates wie unter anderem Gefängnistheater, berufliche Weiterbildung, Schulbildung, Freizeitaktivitäten.<sup>155</sup> Alle zwei Jahre findet in einem anderen europäischen Land eine internationale Konferenz statt, um zusammen kritische Themen zu besprechen, Erfahrungen auszutauschen oder neue Praxismöglichkeiten in der Gefängnisbildung herausfiltern. 2013 fand die 14th *International EPEA Conference* in Frankreich statt, wo auch *aufBruch* ihre Projekte vorstellte.<sup>156</sup> Ziel dieser Konferenz ist eine internationale Zusammenarbeit für Innovationen im Bereich der Bildung für Gefangene und die Zukunft für die Entwicklung dieses Bereiches zu sichern.<sup>157</sup>

„Education is thus one key aspect of the important rehabilitative role of prisons and has an important, even if often indirect, role to play in many of the other rehabilitative processes in which a prisoner can engage while in prison. Education has the capacity to form a stepping stone in the pathway towards inclusion for prisoners, who face social exclusion often before they enter the prison as well as after they leave.“<sup>158</sup>

Im Mai 2013 wurde ein Bericht über die EPEA-Konferenz und deren Vorhaben veröffentlicht. Zugang zu Bildung und das Angebot an kulturellen Veranstaltungen rufen eine positive Wirkung auf Gefangene und Gesellschaft hervor. Eine fortschrittliche Wiedereingliederung inhaftierter Menschen in die Gesellschaft soll schon im Gefängnis

---

<sup>154</sup> <http://www.epea.org/index.php?id=88> (Online-Zugriff zuletzt am 1.8.2013)

<sup>155</sup> Ebd.

<sup>156</sup> Der *aufBruch*-Bühnenbildner Holger Syrbe war bei der EPEA-Konferenz in Frankreich vor Ort und hielt einen Vortrag über die aktuelle Arbeit des Vereines.

<sup>157</sup> <http://www.epea.org/> (Online-Zugriff zuletzt am 1.8.2013)

<sup>158</sup> Hawley, Joe. Murphy, Illiona und Souto-Otero, Manuel. *Prison Education and Training in Europe. Current stage-off-play and challenges*, 2013, S. 13.

während der Haft beginnen und stets Teil einer Inhaftierung sein. Statistisch gesehen hat die Mehrzahl der Gefangenen eine niedrige Ausbildung („low levels of basic skills“).<sup>159</sup> Trainings bzw. Weiterbildungen im schulischen sowie beruflichen Bereich während der Haft tragen sehr zur Förderung bestimmter Eigenschaften bei, so will sich die *EPEA* folglich besonders dafür einsetzen. Deutschland ist eines der wenigen Länder in Europa, in denen mehr als die Hälfte der Gefangenen das angebotene Bildungsprogramm im Rahmen der *European Prison Education Association* in Gefängnissen nutzen.<sup>160</sup>

### **3.3. Zwei differierende Theaterprojekte in Zusammenarbeit mit Gefangenen in Berlin**

Im nächsten Punkt dieses Kapitels werden zwei aktuelle Berliner Theaterprojekte präsentiert, die komplett unterschiedliche Arbeitsmethoden aufweisen. Zum einen sind es die Herangehensweisen, welche die beiden Projekte maßlos voneinander unterscheiden. Ist bei der einen Truppe namens *aufBruch* die Adaption eines dramatischen Stoffes von großer Bedeutung, so legt die andere Gruppe namens *Gefängnis – Kunst – Gesellschaft* hauptsächlich großen Wert auf persönliche, selbstverfasste Texte der Agierenden in ihren Stücken. Bei dem Begriff des Gefängnistheaters ist zudem darauf zu achten ihn richtig anzuwenden, da es sich beispielsweise bei dem Stück *Waiting for Godot*, wie vorhin kurz beschrieben, um kein klassisches Gefängnistheaterstück handelt. Als Gefängnistheater wird keine spezielle Inszenierungsweise bezeichnet, der Begriff wird lediglich für theatrale Inszenierungen, die in einem Gefängnis stattfinden, verwendet. Bei den Darstellern handelt es sich überwiegend um Gefangene; Casting, Produktion, Probenprozess, usw. finden hauptsächlich im Gefängnis statt. Bei dieser speziellen Konstellation ist es das Publikum, das unter bestimmten Voraussetzungen in eine Haftanstalt kommt um sich ein Theaterstück anzusehen. In wenigen Fällen findet eine Aufführung jedoch auch an öffentlich zugänglichen Orten statt, die unter besonderer Berücksichtigung im Bereich der Sicherheit verlaufen müssen. Hinsichtlich der besonderen Produktionsbedingungen in einer Haftanstalt bilden die Einhaltung von bestimmten Regeln sowie eine ständige Beobachtung durch Justizpersonal den Rahmen für einen einwandfrei funktionierenden Probenverlauf. Um zu verstehen wie in einer künstlerisch-ästhetischen oder eine

---

<sup>159</sup> Ebd. S. 14.

<sup>160</sup> Vgl. Hawley (2013), S. 15.

prozessorientierten Arbeitsweise mit Gefangenen vorgegangen werden kann, wird ein kurzer Überblick diese Materie anhand zweier Beispiele gegeben.

### 3.3.1. Anfänge des Gefängnistheaterprojektes *aufBruch*

„Art, music and performance transformed fear into freedom. The act of making art suspended the collective nightmares...it helped to sustain hope, a sense of the self, and the will to live.“<sup>161</sup>

Das Theaterprojekt *Ratten07* ist der Vorreiter für das aktuelle Gefängnistheaterprojekt *aufBruch*. 1992 hat der schottische Regisseur Jeremy Weller an der Volksbühne Berlin ein Stück mit „Menschen ohne Wohnung“ entwickelt. Für das Theaterstück *Die Pest*<sup>162</sup> wurden Menschen gesucht, die auf den Straßen Berlins lebten. Weller's ästhetische Arbeitsweise bedient Klischees anstatt etwas Neues entstehen zu lassen.<sup>163</sup> Den Berlinern Obdachlosen wurden in der Volksbühne Schlafplätze, Essensversorgung bereitgestellt sowie eine Möglichkeit auf Integration durch soziale Kontakte.<sup>164</sup> Die positive Begeisterung der Wohnungslosen für die Teilnahme an einer Theateraufführung ließ allerdings schnell wieder nach und stellte sich unglücklicherweise als eine große Enttäuschung heraus. Als der Regisseur Weller wieder zurück nach England flog, wurden die Obdachlosen wieder dorthin zurück geschickt wo sie damals herkamen.<sup>165</sup> Die Abschiebung hatte den Charakter einer Ausbeutung und äußerte sich enorm negativ auf die Vielzahl der obdachlosen Teilnehmer. Durch den Auftritt auf einer großen Bühne standen sie plötzlich im Mittelpunkt des Geschehens - es wurde ihnen Aufmerksamkeit und Anerkennung geschenkt. Da sich die Gruppe ein erneutes Leben auf der Straße nicht mehr vorstellen konnte und wollte, beschloss sie einfach nicht zu gehen. Die Beharrlichkeit wurde in Energie umgewandelt und die Volksbühne wurde quasi von den Obdachlosen besetzt.<sup>166</sup> Der damalige Regieassistent von Weller, Roland Brus, nahm sich der Sache an und entwickelte mit der Volksbühne gemeinsam das Projekt *Ratten07*, bei der anfangs

---

<sup>161</sup> Dutlinger, Anne: Art, Music and Education as Strategies for Survival. Philadelphia: Herodias, 2000, S. 5.

<sup>162</sup> Nachkriegsroman aus dem Jahre 1947 von Albert Camus. Die Handlung setzt nach dem zweiten Weltkrieg ein.

<sup>163</sup> Vgl. Seidler, Gunter: Kunst von der Peripherie. Das wahrhaftige Theater der „Ratten07“. In: Wilde Bühne e.V. [Hrsg.]: Kultur vom Rande der Gesellschaft. Aus der Praxis authentischer Theaterarbeit. Freiburg im Breisgau: Lambertus, 1998, S. 66.

<sup>164</sup> Vgl. Ebd.

<sup>165</sup> Vgl. Ebd. S. 68.

<sup>166</sup> Vgl. Ebd. .



genau 7 Akteure beteiligt waren.<sup>167</sup> Aufgrund von kleineren Delikten wie zum Beispiel Plünderungen, Hausfriedensbrüche, Gewalttaten wurde Brus immer wieder ins Gefängnis gerufen um seine hauslosen Teilnehmer abzuholen oder sich eben für diese einzusetzen.<sup>168</sup> Nach einem Gastspiel der *Ratten07* in der Justizvollzugsanstalt Plötzensee im Frühjahr 1996, reichte Roland Brus einen Konzeptvorschlag an den Verein Kunst & Knast e.V. ein und erste Ideen wurden zwischen den beiden Seiten ausgetauscht. Im Herbst des gleichen Jahres fand eine Bekanntmachung der Konzeption vor der Senatsverwaltung für Justiz der JVA Tegel im Hebbel-Theater in Berlin statt.<sup>169</sup> Im Dezember wird nach etlichen Diskussionen mit der Anstaltsleitung, dem Anstaltsbeirat und Kunst & Knast e.V. der endgültige Name *aufBruch* ins Leben gerufen.<sup>170</sup> Im Februar 1997 fanden die ersten Proben des Gefängnistheaterprojektes unter der Regieleitung von Roland Brus in der Teilanstalt 5<sup>171</sup> der JVA Tegel Berlin statt.<sup>172</sup> Das Berliner Obdachlosen-Theaterprojekt ist nach wie vor unter dem Namen *Ratten07* aktiv und kann mittlerweile auf über 50 Theaterstücke zurückblicken.<sup>173</sup>

### 3.3.2. Theaterprojekt *aufBruch*

Das Gefängnistheaterprojekt unter der aktuellen Regieleitung von Peter Atanassow<sup>174</sup> hat sich in den letzten Jahren in der deutschen Theaterlandschaft beispiellos etabliert und ist aus dieser gar nicht mehr wegzudenken. „*aufBruch – Kunst – Gefängnis – Stadt* ist ein freies und unabhängiges Berliner Theaterprojekt, das sich künstlerisch mit politischen und sozialen Prozessen und Kreisläufen in unserer heutigen Gesellschaft beschäftigt.“<sup>175</sup> Es dient zur Vermittlung zwischen der Gefängniswelt und der Welt außerhalb davon. Ein sogenanntes Zielpublikum gibt es nicht, die Theaterarbeit richtet sich an Mitgefangene,

---

<sup>167</sup> Vgl. Ebd.

<sup>168</sup> Vgl. Ebd. S. 69.

<sup>169</sup> [http://www.gefaengnistheater.de/fileadmin/user\\_upload/pdf-dateien/CHRONIKkomplett.pdf](http://www.gefaengnistheater.de/fileadmin/user_upload/pdf-dateien/CHRONIKkomplett.pdf) (Online-Zugriff zuletzt am 9.4.2013).

<sup>170</sup> Vgl. Ebd.

<sup>171</sup> Bei der Teilanstalt 5 handelt es sich um eine Station für Sicherungsverwahrte, wo Inhaftierte zwischen 5 Jahren bis lebenslängliche Freiheitsstrafen absitzen.

<sup>172</sup> [http://www.gefaengnistheater.de/fileadmin/user\\_upload/pdf-dateien/CHRONIKkomplett.pdf](http://www.gefaengnistheater.de/fileadmin/user_upload/pdf-dateien/CHRONIKkomplett.pdf) (Online-Zugriff zuletzt am 12.9.2013)

<sup>173</sup> <http://www.ratten07.de/> (Online-Zugriff zuletzt am 09.04.2013)

<sup>174</sup> Peter Atanassow hat 2002 zum ersten Mal Regie bei dem Gefängnistheaterprojekt *aufbruch* geführt. Mittlerweile hat er bei über 20 Produktionen mit Gefängnisinsassen Regie geführt.

<sup>175</sup> <http://www.gefaengnistheater.de/> (Online-Zugriff zuletzt am 12.9.2013)

wissbegierige Theaterleute, Freunde und Familie der Laienschauspieler, Nicht-Theaterleute als auch an Justizpersonal und Neuinteressierte.

Das Konzept des professionellen Künstlerkollektivs lautet wie folgt:

„Ziel ist, durch das Mittel der Kunst den von der Öffentlichkeit ausgeschlossenen Ort Gefängnis derselben zugänglich zu machen. Ziel ist es, durch darstellerisches Handwerk den Gefangenen eine Sprache, eine Stimme und ein Gesicht zu verleihen, das die Möglichkeit einer vorurteilsfreien Begegnung zwischen Draußen und Drinnen schafft. Ziel ist ein lebendes Theater auf künstlerisch hohem Niveau, das in der Kombination von Persönlichkeit und dramatischen Text entsteht und durch die Authentizität und Aussagekraft überzeugt.“<sup>176</sup>

Hauptarbeitsort seit mehr als 16 Jahren ist die größte und älteste Strafvollzugsanstalt für Männer in Deutschland: JVA Berlin Tegel. Ein Ensemble aus oftmals bis zu 40 Darstellern ist keine Seltenheit. Bei der Theaterarbeit mit gefangenen Erwachsenen handelt es sich meist um Schwerverbrecher, die in der Anstalt 5 einsitzen und zwischen 15 Jahren und lebenslänglicher Strafe verurteilt werden. Das künstlerische Team legt großen Wert auf Ausdrucksstärke der Inhaftierten und setzt diese gerne als Masse in Szene, beispielsweise durch häufig angewendete Chor-Auftritte, die gerade in einer vielköpfigen Schauspielgruppe besonders gut zur Geltung kommen. Wichtiger Bestandteil der Inszenierungen und immer wieder auffindbar in den Stücken von *aufBruch* ist der Chorkörper. Die Verwendung des Chors<sup>177</sup> ist aufgrund der Symbolik von großer Wichtigkeit. Der Chor spiegelt die Masse Gefängnis wider und zeigt auf, dass die Gefangenen in dieser totalen Institution keine Individuen mehr sind und durch ihre ausfüllende Präsenz in ihrer Gesamtheit den Zuschauer beeindrucken.

„Der Chor verläßt [sic!] den engen Kreis der Handlung, um sich über Vergangenes und Künftiges, über ferne Zeiten und Völker, über das Menschliche überhaupt zu verbreiten, um die großen Resultate des Lebens zu ziehen und die Lehren der Weisheit auszusprechen. Aber er tut dieses mit der vollen Macht der Phantasie, mit einer kühnen lyrischen Freiheit, welche auf den hohen Gipfeln der menschlichen Dinge wie mit Schritten der Götter einhergeht – und er tut es, von der ganzen sinnlichen Macht des Rhythmus und der Musik in Tönen und Bewegung begleitet.“<sup>178</sup>

Kennzeichnend für *aufBruch* ist die theatrale Vielschichtigkeit der Formen; seien es Opern, Kammerspiele, klassisches Theater, Musiktheater, Sommertheater im Freien, HipHopOper mit jugendlichen Inhaftierten, Theater an außergewöhnlichen Orten – die

---

<sup>176</sup> Vgl. Ebd.

<sup>177</sup> Aus dem Chorgesang entwickelte sich später das Drama. Der Chor diente als Informationsträger des Stückinhaltes für das Publikum, um der Aufführung folgen zu können. Der Chor stand auch für die Meinung der breiten Masse in der Handlung.

<sup>178</sup> Schiller, Friedrich: Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder. Stuttgart: Reclam, 1997, S.8.

Experimentierfreudigkeit ist gewaltig. Im Frühjahr 2004 erarbeitete *aufBruch* das Stück *Der Bürgermeister*<sup>179</sup> mit inhaftierten Jugendlichen in der Ikschansker Jugendstrafanstalt in der Nähe von Moskau. 2006 gab es anlässlich der Fußballweltmeisterschaft in Deutschland das erste Open Air-Theater in der JVA Tegel Berlin mit dem Stück *Nibelungen* zu sehen.<sup>180</sup> 2010 war das Team von *aufBruch* zu Gast im chilenischen Gefängnis Centro Penitenciario Colinal in Santiago de Chile, in dem sie mit der Gefängnistheatergruppe *CoArtRe* ein Stück entwickelten.<sup>181</sup> Des Weiteren arbeitet *aufBruch* mit Gefangenen der Berliner Jugendstrafanstalt Plötzensee und entwickelte zusammen mit den inhaftierten Jugendlichen Inszenierungen. Mitunter werden Zweiteiler inszeniert, welche an unterschiedlichen Orten in Berlin aufgeführt werden. Der erste Teil findet vorwiegend im Hof als Freilufttheater der JVA Tegel Berlin statt, der zweite Teil wird außerhalb des Geländes gezeigt, wobei es sich bei den Darstellern überwiegend um Freigänger<sup>182</sup> handelt. Wie zu erkennen ist, blickt das langjährige Gefängnistheaterprojekt auf eine sehr facettenreiche Geschichte zurück und weist eine große Affinität für Neuland auf.

Die Finanzierung für die Projekte erfolgt aus unterschiedlichen Geldquellen. Von Oktober 2012 bis September 2014 ist *aufBruch* Teil des internationalen Forschungsprojektes *CRED/ability*<sup>183</sup>, das im Rahmen des Förderprogrammes *Leonardo* läuft. Zudem gibt es den *Förderverein der Freunde und Förderer von Gefängnistheater in Berlin e.V.*, der fortwährend für Spenden zugänglich ist.<sup>184</sup> Das künstlerische Team versucht mindestens zwei Produktionen pro Jahr zu verwirklichen. Aufgrund der strengen Regeln einer Strafvollzugsanstalt, langwierigen Vorbereitungsphasen sowie der Wichtigkeit eines intensiven Probenprozesses mit Laienschauspielern wird sehr viel Wert auf eine gegliederte Arbeitsweise gelegt. Die Volksbühne Berlin ist nach wie vor beteiligt an dem Projekt, Eintrittskarten werden ausschließlich über das Theater verkauft.<sup>185</sup>

---

<sup>179</sup> Eine Montage nach Motiven des Stückes *Der Drache* von Jewgeni Schwarz unter Verwendung von Texten der Inhaftierten, Heiner Müller, Blixa Bargeld, Wladimir Wyssotzkij, Friedrich Nietzsche und Ernst Toller.

<sup>180</sup> <http://www.gefaengnistheater.de/aufbruch/> (Online-Zugriff zuletzt am

<sup>181</sup> Das Stück *Vamos al Oro* entstand im Rahmen des Goethe-Institutes Santiago de Chile (*Erste Internationale Symposium zu Gefängnistheater. Begegnung Lateinamerika und Europa*). Das Stück ist eine szenische Zusammensetzung mit einem 39 köpfigen Ensemble aus Bertolt Brechts *Mahagonny* und Pablo Nerudas *Fulgor y Muerte de Joaquín Murietta*.

<sup>182</sup> Bei Freigängern handelt es sich um Gefangene, denen es erlaubt wird die Anstalt unter besonderer Berücksichtigung zu verlassen.

<sup>183</sup> Entwicklung zertifizierter Weiterbildungsprogramme zum Einsatz von Kunst im Gefängnis.

<sup>184</sup> <http://www.gefaengnistheater.de/aufbruch/> (Online-Zugriff zuletzt am 12.9.2013)

<sup>185</sup> Ebd.

Ein klarer Strukturablauf für die Proben sowie Anwesenheit ist für die Teilnehmer demzufolge Pflicht. Der Probenzeitraum für eine Inszenierung liegt etwa bei zwei Monaten, fünf Tage die Woche für jeweils drei Stunden.<sup>186</sup>

1. Stuhlkreis als Ritual, bei dem etwaige Fragen geklärt, Infos erteilt, Probe sowie Stückablauf besprochen werden
2. 45 min Bewegungstraining
3. 30 min Sprechtraining
4. Chorisches Sprechen
5. Lieder proben
6. Szenisches Arbeiten

Peter Atannasow, selbst gelernter Schauspieler, definiert den Zustand des Theaters in einem meines Erachtens explizit auf den Punkt gebrachten schönbeschriebenen Beispielen:

„...dann kommt da irgendeiner auf die Bühne und erzählt plötzlich irgendeinen Text, irgendwas von Dionysos oder irgendwas anderes ... und dann sitzt Du da und musst erst mal richtig hören. Dann dauert das auch so 20 Minuten und irgendwann, wenn es gut ist, dann bist du drin. Und bei Gelegenheit tut Dir auch der Rücken nicht weh und die Beine nicht und Du riechst nicht das anstrengende Parfum Deiner Nachbarin oder Deines Nachbarn sondern Du Bist dann wirklich da, bei denen, Du erlebst das mit denen und das passiert in Echtzeit. Das ist wirklich real, eine reale Sache, die da oben passiert, wenn es gut gemacht ist und die kämpfen real, die schwitzen real, die können – Heiner Müller sagte mal die können sogar real sterben, das ist der Unterschied – du kannst real da oben sterben, du kannst unheimlich viel verlieren, du kannst da oben zusammen brechen, das ist alles real, und wenn es dann noch eine Geschichte ist, die mich interessiert, dann ist das wie so ein ganz lebendiger eigener Raum, in dem ich jetzt kurz war und der ist auch nie wieder hinterher da, das passiert dann nie wieder, das ist vorbei, ich kann nicht zurückspulen... es ist den Darstellern gelungen, mit mir gemeinsam einen Raum zu schaffen oder eben nicht. Wenn nicht, dann ist man frustriert, wenn ja dann geht man raus und war plötzlich wo anders, wie eine Reise, und es war real. Das kann ein Computer nicht bieten, dieses Physische, das Kreatürliche. Das kann kein Videofilm – und es ist aber etwas altmodisches, es greift auf Rituale zurück, die gemacht waren um sich die Angst zu nehmen oder um Gemeinsamkeit zu stiften oder um Geschichte oder eine Selbstwahrnehmung zu kriegen.“<sup>187</sup>

Theateraufführungen sind transitorisch, sie sind vergänglich. Ein Fotogramm, eine Bildhauerei oder ein Gemälde kann wiederum länger betrachtet und vor allem öfters angesehen werden.

---

<sup>186</sup> aufBruch (2005)

<sup>187</sup> Interview mit Peter Atannasow. Simbeck, Farina: Anhang II. Sonder-Raum: Theater unter Verschluss. Untersuchung des Phänomens Gefängnistheater unter besonderer Berücksichtigung der Auswirkungen dieses Raumes auf das Theater. Diplomarbeit. Universität München, 2007, S. 53.

„Die Aktivität des Zuschauers wird nicht nur als eine Tätigkeit der Phantasie, der Einbildungskraft begriffen, wie es bei flüchtiger Lektüre vielleicht den Anschein haben mag, sondern als ein leiblicher Prozeß [sic!]. Dieser Prozeß [sic!] wird durch die Teilnahme an der Aufführung in Gang gesetzt, und zwar durch die Wahrnehmung, die nicht nur Auge und Ohr, sondern das „Körpergefühl“, der ganze Körper synästhetisch vollziehen.“<sup>188</sup>

Es ist gewiss möglich, sich eine Videoaufzeichnung eines Theaterstückes anzusehen, jedoch geht das markanteste Merkmal einer Aufführung dabei verloren: es handelt sich um das Fehlen der Körperpräsenz. Das gleichzeitige Vorhandensein eines leiblichen Akteurs sowie leiblichen Rezipienten im selben Raum für eine gemeinsam erlebte Zeit ist die Voraussetzung einer transitorischen Situation.<sup>189</sup>

Großes Vorbild Atanassow's ist Heiner Müller, den er immer wieder gern in den Texten zitiert. Intertextualität ist ein bedeutsames Charakteristikum für das Gefängnistheaterprojekt *aufbruch*. Eine Zusammenstückelung von dramatischen Texten, Zitaten, persönlichen Inhalten von Gefängnisinsassen, Aufsätzen, etc. lassen ähnliche Formen eines postdramatischen Theaters erkennen. Der Begriff des postdramatischen Theaters, der von Hans Thies Lehmann<sup>190</sup> geprägt wurde, ist auf verschiedenen Ebenen zu verstehen. Lehmann definiert das postdramatische Theater durch Entwicklung neuer theatraler Texte und Zeichensysteme in Raum, Zeit und Körper. Eine Dekonstruktion eines literarischen Werkes und dessen neue Zusammenfügung sind weitere Charakteristika. Hauptaugenmerk wird auf die körperliche Bewegtheit gerichtet ebenso wie die Interaktion mit dem Publikum.<sup>191</sup> Durch Demontage sowie Fragmentierung und anderer Beschaffenheit der Annäherung von Texten im Theater entsteht eine autarke Theaterästhetik. Aufgrund der Veränderung durch die Mediengesellschaft hat sich in den letzten Jahrzehnten eine durchwegs neue Theaterlandschaft entwickelt. In gewisser Hinsicht entwickelt sich Theater stets simultan zur Gesellschaft und erstellt stets neue Konstruktionen her. Dessen ungeachtet sind es die literarischen, bekannten Werke, die die zentrale Stelle in Atanassow's Stücken einnehmen.

Es wird sehr großen Wert auf die Sicherheit des Publikums gelegt, das von „Draußen“ in die Gefängniswelt eintritt. Zudem ist es von großer Wichtigkeit dafür zu sorgen, dass sich

---

<sup>188</sup> Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters: Das System der theatralischen Zeichen*. 4. Aufl. Tübingen: Gunter Narr, 1998, S. 54.

<sup>189</sup> Lessing, Gottfried Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*. Stuttgart: Kröner, 1958.

<sup>190</sup> Vgl. Lehmann, Hans-Thiessen: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.

<sup>191</sup> Ebd. S. 23.

keine verbotenen Gegenstände in die Anstalt einschleichen. Für den Erwerb einer Eintrittskarte für eine Theateraufführung beispielsweise in der JVA Tegel Berlin ist das vollendete 18. Lebensjahr notwendig. In einer Strafanstalt für Jugendliche ist es auch erlaubt unter 18 Jahren mit einer volljährigen Begleitperson zu erscheinen. Mindestens fünf Tage vor der Vorstellung müssen die Eintrittskarten unter Angabe der Meldeadresse an der Volksbühne Berlin erworben werden. Der Zuschauer ist verpflichtet mindestens eine Stunde vor Vorstellungsbeginn in der Haftanstalt zu erscheinen sowie seinen gültigen Lichtbildausweis und privaten Gegenstände am Eingangsbereich abzugeben. Dem hinzu folgt eine Leibesvisitation durch das Justizpersonal, um verhindern zu können, dass verbotene Gegenstände in die Anstalt gebracht werden.

### 3.3.4. *Nebensonnen* in der Jugendstrafanstalt Berlin

„Die meisten sind so stolz auf sich selber was sie da machen. Sie sind total überrascht davon was sie leisten können. Sie sind der Ausschuss der Gesellschaft, der sozusagen nicht funktioniert hat. Die meisten hören gerade nicht die motivierendsten Worte den ganzen Tag untereinander. Und dann stehen sie plötzlich im Mittelpunkt. Da kommen extra Leute und bezahlen sogar viel Geld, um nur sie zu sehen.“<sup>192</sup>

*Nebensonnen*<sup>193</sup> findet im Rahmen des dreijährigen kulturellen Bildungsprojekts *WinterREISE – HipHopOperFilmTheater im Jugendknast* statt. Eine Zusammenstückelung aus den Stücken *Krieg* von Dennis Foon, Aischylos' *Sieben gegen Theben*, Mark Ravenhill's *Krieg und Frieden* und *Die Troerinnen* sowie selbstgeschriebene Texte der Mitspieler findet unter der Regie von Peter Atanassow mit der musikalischen Untermalung von Schubert's *Winterreise* eine neue Fassade. Das vorletzte, das 23. Lied der Winterreise namens *Nebensonnen*, ebenfalls der Titel des Stückes, handelt vom Lebensgefühl der Orientierungslosigkeit und beschäftigt sich mit der Selbstfindung von jungen Erwachsenen.<sup>194</sup> Atanassow's Stück *Nebensonnen* behandelt das Thema des existentiellen Schmerzes des Menschen, der sich von der Liebe verabschiedet hat und verloren durch die Welt wandert. Im Mittelpunkt der Inszenierung steht die Suche nach Männlichkeit von jungen Heranwachsenden in der heutigen Gesellschaft, in der Gewalt schon eine zu große Rolle eingenommen hat. *Sieben gegen Theben* – „Aufgrund der Reduktion brüderlicher

---

<sup>192</sup> Interview mit Kathi Dyck am 8. Mai 2013 in den Prinzessingärten Berlin. (Bühnenbildassistentin von *aufBruch*)

<sup>193</sup> Premiere von „Nebensonnen“ fand am 8. März 2013 in der JSF Berlin Plötzensee statt.

<sup>194</sup> Programmheft *Nebensonnen*, 2013.

Eintracht wird der einzige Wille eines Familienmitglieds, alleiniger Thronnachfolger zu werden, als Kampf um die Freundschaft in Frage gestellt“.<sup>195</sup> Das Thema des Bruderzwists und der Kampf zwischen Menschen mit ursprünglicher Verbundenheit, die im Tod enden, werden hier herausgefiltert. Das gemeinsame furchteinflößende Auftreten in Gruppen, die Zurschaustellung trainierter Körper und deren Einsatz in gewalttätigen Handlungen sind weitere Charakteristiken für das Stück.<sup>196</sup> Junge Männer, die in gewalttätigen Zusammenhängen leben, sehen den Einsatz ihres Körpers oft als das letzte Mittel, um in ihrer Gesellschaft durchzukommen.<sup>197</sup> Die Zentralthemen sind Männlichkeit, Rassismus, Kriminalisierung im Alltag, Liebe, Hass, Gewalt, Angst sowie Zukunftsvisionen. „Das Trainieren von Männlichkeit kreiert seinem innersten Wesen nach ein Klima, in dem Gewalt gedeihen kann, und eine Gesellschaft, in der, trotz ihrer frommen Protesterklärungen, ein gewisser Grad an Gewalt immer toleriert, wenn nicht gar erwartet wird. Boys will be boys.“<sup>198</sup>

Der Gefängnisdirektor der Jugendstrafanstalt Plötzensee hält vor Beginn der Aufführung eine kurze Rede und weist das Publikum darauf hin, dass es sich bewusst sein soll, wo es sich gerade befindet. Er gibt die Anweisung im Falle eines Notfalles, wenn die Vorführung nicht nach geplanter Struktur verlaufen sollte, den Befehlen des Justizpersonals Folge zu leisten, da es sich bei den Darstellern um straffällig gewordene Menschen handle und man nie wissen kann, was passieren könnte. Nach der Vorstellung gibt es eine kleine Premierenfeier in Anwesenheit der Vollzugsbeamten, Zuschauer, Theaterleute und Häftlingen. Es gibt alkoholfreie Getränke und ein kleines Buffet in einem Flur hinter der Bühne, die Stimmung wirkt bemerkenswert locker. Für einen kurzen Moment vergisst man wirklich, wo man sich eigentlich befindet. Es gibt lange Umarmungen mit Familienmitgliedern, Freundinnen und Freunden zwischen Justizpersonal und verriegelten Türen. Es ist möglich sich frei zu bewegen und sich für eine volle Stunde mit den Darstellern zu unterhalten. Eine totale Ausnahmesituation, die sich ausschließlich durch die Theatersituation in der Haftanstalt ergibt.

„Ich bin 21 und habe 2 Jahre und 3 Monate wegen Betrug von Überweisungen bekommen. Das Leben ist ok in der Anstalt, wenn man sich nirgends einmisch und den Regeln folgt. Ich nehme die Strafe an; ich bin ja selber schuld. Fällt man einmal negativ auf gibt es sehr schnell Probleme. Es ist schön nach so langer Zeit wieder hübsche Frauen

---

<sup>195</sup> Ebd.

<sup>196</sup> Vgl. Ebd.

<sup>197</sup> Vgl. Ebd.

<sup>198</sup> Zitiert von *aufBruch* Programm *Nebensonnen*, 2013. Zitat von Rosalind Miles, ohne Quellenangabe.

zu sehen, das geht mir schon sehr ab hier drinnen. Das Theaterspielen macht mir großen Spaß, es lenkt mich ab. Untertags geh ich zur Schule.“<sup>199</sup>

### 3.3.5. *Wallenstein* in der JVA Tegel Berlin

Ein weiteres Stück von *aufBruch* ist *Wallenstein*. Anhand einer detaillierten, subjektiven Beschreibung der Umstände bzw. Auftaktszene wird aufgezeigt, wie wichtig es dem Team von *aufBruch* ist, seinem Publikum eine Simulation des unbequemen Freiheitsentzugs in realer Atmosphäre zu bieten. Vor der Aufführung findet, wie bereits vorhin beschrieben, die Überprüfung zur Zuschauereteiligung statt, dann werden die insgesamt 200 Besucher in 3 Gruppen aufgeteilt. Jeder der Gruppen mit ungefähr 60 Leuten wird in den Trakt der Teilanstalt 1 gebeten. Die Wände sind türkis und sehr niedrig. Als öffentliche Toilette für die Besucher dient eine ehemalige Zelle, die unglaublich klein wirkt und am hinteren Ende ein sehr winziges Fenster mit Gitterstäben davor offenbart. Ohne darüber aufgeklärt zu werden was nun geschehen wird, nehmen ein paar Zuschauer auf Stühlen Platz in dem Raum vor den Zellen, unterhalten sich oder warten offenkundig. Plötzlich wird es laut: „Eintritt, eintreten, dalli dalli!“<sup>200</sup> Gänsehaut und blitzartige Furcht stehen den Zuschauern ins Gesicht geschrieben. Soeben hat das Stück begonnen. Die Theaterbesucher werden aufgefordert hastig den Zellentrakt zu durchschreiten. Der Trakt ist alt, es stinkt und jede der Zellentüren steht weit offen. In den Zellen befinden sich Gefangene, die allesamt in einer anderen Position verharren. Im weiteren Verlauf der Inszenierung steht einer der Gefangenen in einer Zelle und schielt zum Fenster hinaus, ein anderer sitzt mit dem Rücken zum Publikum auf einem Stuhl, wieder ein anderer lehnt an der Wand und denkt nach. Als das Publikum am Ende des Trakts angelangt ist kommen alle Gefangenen aus ihren Zellen heraus und stellen sich direkt vor die Zuhörerschaft. Die Männer bilden einen kollektiven Sprechchor oder sprechen als Einzelperson. Es wird über die Einöde im Lager resigniert oder sie erzählen von den Umständen dort. Folglich werden die Zuschauer in den Hof entlassen, wo sie auf der Tribüne Platz nehmen sollen bevor die Schauspieler die Bühne im Hof betreten.

Friedrich Schiller's Trilogie *Wallenstein* wird von *aufBruch* in zwei Teilen verarbeitet. Der erste Teil *Wallenstein's Lager* wird unter der Regie von Peter Atanassow als Open Air

---

<sup>199</sup> Befragung während der Premierenfeier mit einem Gefängnischauspieler (Name unbekannt), JVA Berlin, 8. März 2013.

<sup>200</sup> Der erste gesprochene Satz in *Wallenstein's Lager* von *aufBruch*.



Theater im Hof der Teilanstalt 1<sup>201</sup> der JVA Tegel Berlin am 20. Juni 2013 uraufgeführt. Es entsteht eine Collage aus Texten von Alfred Döblin, Friedrich Nietzsche, Edwin Erich Dwinger, Rudolf Georg Binding, persönliche Gedanken der mitspielenden Gefangenen und des Teams von *aufBruch* sowie unterschiedlichen Liedern.<sup>202</sup> Schiller's Stück entstand um 1800 und behandelt die reale Person Wallenstein<sup>203</sup> sowie den Dreißigjährigen Krieg. Bei der Ausgangssituation von *Wallenstein's Lager* ist der Dreißigjährige Krieg in das 17. Jahr gekommen, es spielt das Jahr 1634. Atanassow fängt die Lageratmosphäre geschickt ein und legt diese auf den aktuellen Gefängnisalltag um. Foucault führt auch das Militärlager als Mittel der guten Abrichtung in *Überwachen und Strafen* an. Das Lager liege einem idealen Muster nahe.

„Das Lager ist die flüchtige und künstliche Stadt, die man fest ganz nach Willen aufbaut und umbaut. Das Lager ist die Hauptstädte einer Macht, die um so intensiver und diskreter, um so wirksamer und vorbeugender sein muß [sic!], als es eine Macht über Bewaffnete ist. Im vollkommenen Lager beruht die Machtausübung auf einem System der genauen Überwachung; jeder Blick ist ein Element im Gesamtgetriebe der Macht.“<sup>204</sup>

Die Inszenierung unterliegt einer abwechslungsreichen Komposition, jeder der Männer scheint immer beschäftigt, nie wirkt die großflächige Bühne voll oder unkoordiniert, ganz im Gegenteil. Das Bühnenbild besteht aus Bäumen, die sich ohnehin im Hof befinden sowie aus eisernen Stockbetten und Utensilien wie Konservendosen, Spielkarten, Äpfel usw. Einzigartig sind das laute Geschrei aus den Zellen von anderen Inhaftierten, die mit ihren Zellenfenstern an den Hof der Teilanstalt 1 anschließen. Die Inhaftierten schlagen gegen Gitterstäbe, toben laut, plappern Gesprochenes nach oder pfeifen an verschiedenen Textstellen. Die Tatsache, dass man sich gerade in einem Hof eines Hochsicherheitsgefängnisses befindet wird somit erneut bestätigt. Atanassow legt die historische Figur Wallenstein gekonnt in die heutige Zeit um. Der Text klingt glaubwürdig und die Darsteller authentisch. Die Kostüme stellen eine Einheit dar, jeder der Mitspielenden trägt eine Soldatenuniform in unterschiedlichen Farben.

---

<sup>201</sup> Die Teilanstalt 1 der JVA Tegel wurde aufgrund menschenunwürdiger Hafträume erst letztes Jahr 2012 geschlossen und steht nun dem Abriss bevor.

<sup>202</sup> *aufBruch*: Programmheft *Wallenstein*, 2013.

<sup>203</sup> Albrecht Wenzel Eusebius von Wallenstein gilt als der erfolgreichste militärische Führer des kaiserlichen Heeres und bedeutendste europäische Feldherr der ersten Hälfte des 30jährigen Krieges.

<sup>204</sup> Foucault (1994), S. 221.

### 3.4. Theaterprojekt *Gefängnis – Kunst – Gesellschaft*

Der Verein *Minor* – Projektkontor für Bildung und Forschung ist ein Bündnis von Pädagogen und Wissenschaftler, die Bildungs- und Forschungsprojekte für unterschiedliche Randgruppen anbieten. *Minor* war von Februar 2011 bis September 2013 Träger des Projektes *Gefängnis – Kunst – Gesellschaft*.<sup>205</sup> Die *Montag Stiftung Kunst und Gesellschaft*<sup>206</sup> vergab 2011 eine über 10.000 € dotierte Ausschreibung mit dem Titel „faktor kunst“.<sup>207</sup> Im Anliegen des Stifters Carl Richard Montag wurden originelle Impulse und interaktive Konzepte für Kunstprojekte gesucht, die kreatives Gestalten und sozialer Verantwortung zum Inhalt hatten.<sup>208</sup> Zur Teilnahme zugelassen waren Projekte aus der Schweiz, Österreich und Deutschland.<sup>209</sup> *Minor* – Projektkontor für Bildung und Forschung e.V. wurde als einer von 6 Gewinnern aus über 800 Einreichungen auserwählt.<sup>210</sup> Das von ihnen eingereichte Gefängnistheaterprojekt *Gefängnis – Kunst – Gesellschaft* hatte die Arbeit mit Gefängnisinsassinnen mit Verknüpfung von theater- und musikpädagogischen Ansätzen sowie der interkulturellen und politischen Bildung zum Thema. Die Begründung der Jury beruhte auf der „Erhöhung der Nachhaltigkeit des Projektes und die getrennten Welten zwischen Gefängnis und offener Gesellschaft miteinander zu verbinden.“<sup>211</sup>

„Für uns geht Pädagogik vor Kunst. Wir arbeiten nicht mit der traditionellen Inszenierung von vorgegebenen Bühnenstücken, sondern mit den Fähigkeiten, Ressourcen und Ideen der Teilnehmenden. Die Trainings werden von einem interdisziplinären Team gestaltet, in dem SchauspielerInnen, MusikpädagogInnen, PsychologInnen, PädagogInnen, RegisseurInnen, Kameraleute und TanztrainerInnen zusammenarbeiten.“<sup>212</sup>

Trainings werden in verschiedenen Werkstatt-Bühnen in unterschiedlichen Justizvollzugsanstalten in Berlin angeboten, unter anderem finden Projekte des Vereins in

---

<sup>205</sup> Vgl. Vgl. Montag Stiftung Kunst und Gesellschaft. Freispieler. Theater im Gefängnis. Projektdokumentation „Gefängnis – Kunst – Gesellschaft“. Transcript Verlag: Bielefeld, 2012, S. 5.

<sup>206</sup> Die Kunststiftung wurde 1992 unter dem Namen *Elisabeth Montag Stiftung* gegründet und hieß von 2007 bis 2010 *Montag Stiftung Bildende Kunst*. Die Montag Stiftung entwickelt gemeinsam mit KünstlerInnen und anderen Partnern Arbeiten und fördert partizipatorische Kunstprojekte. Ziel ist das bewusste Eingreifen in gesellschaftliche Prozesse sowie Impulse zur Verbesserung des sozialen Miteinanders geben und Veränderungsprozesse in Gang setzen. Es gibt ebenfalls eine Stiftung für Urbane Räume sowie für Jugend und Gesellschaft.

<sup>207</sup> Vgl. Ebd. Montag Stiftung (2012). S. 4.

<sup>208</sup> Vgl. Ebd.

<sup>209</sup> Vgl. Ebd.

<sup>210</sup> Vgl. Ebd. S. 5.

<sup>211</sup> Ebd.

<sup>212</sup> <http://www.gkg-berlin.de/?rubrik=konzept> ((Online-Zugriff zuletzt am 12.7.2013))

der Justizvollzugsanstalt für Frauen Berlin (JVAF), Jugendstrafanstalt Berlin (JSA) und für Jugendliche und Erwachsene aus dem offenen Vollzug und für Haftentlassene statt.<sup>213</sup> Dem hinzu kommt eine Werkstatt, die für Teilnehmer des offenen Vollzuges gedacht ist. Die Multiperspektivität der Gefangenen in ihrer Sichtweise auf die Gesellschaft spielt eine große Rolle in der Arbeitsweise.<sup>214</sup>

### 3.4.1. Theaterpädagogik

„Ziel des gemeinsamen Spielens ist die Aufhebung der Behinderungen und Schranken, die sie als einzelne und als Gruppe erfahren und das Hinführen zur Gemeinschaft aller. Das Spielen soll im Lebensumfeld einen gesellschaftlichen Integrationsprozess in Gang setzen. [...] Theaterpädagogik will grundsätzlich emanzipatorisch wirken. Sie fordert und fördert den Menschen, der spielt in seinem ganzheitlichen Erleben, [...] Sie fördert Selbstkenntnis und Selbstbewusstsein [...]“<sup>215</sup>

Die Arbeitsweise des Projektes *Gefängnis-Kunst-Gesellschaft* zeichnet sich besonders durch Improvisation und einen sehr prozesshaften Arbeitsablauf aus. Das Projekt beruht auf Fähigkeiten, Ressourcen sowie Ideen der Laien und geht mit keinem vorgefertigten Stück an die kreative Arbeit heran.<sup>216</sup> Das Team setzt sich aus externen Trainern und Künstlern zusammen, die die Gruppe leiten. Die Grundlage für die Arbeit mit Inhaftierten ist der Prozess an den zwischenmenschlichen Beziehungen, bei welchen Nähe und Distanz eine essentielle Rolle spielen. Für einen Projektzyklus von ungefähr neun Monaten wird zu Beginn ein Thema mit Anknüpfung an die Lebenswelten der Teilnehmer präsentiert, aus dem im Anschluss eine prozesshafte Arbeit entsteht, die ebensolche Beziehungsarbeit voraussetzt.<sup>217</sup> Regelmäßige Trainings fördern ein hohes Maß an Teamfähigkeit, sozialer Verantwortung, Selbstreflexion, Kritikfähigkeit, Kreativität, Motivation, Selbstvertrauen.<sup>218</sup> Das professionelle Team orientiert sich sehr an der Theaterpädagogik und versucht dementsprechend die Teilnehmer in allen Bereichen miteinzubeziehen. „Die Theaterarbeit schafft Momente der positiven Selbstwahrnehmung, oft zum ersten Mal nach einer langen Zeit der Selbstunsicherheit, des Selbstzweifels und der eigenen

---

<sup>213</sup> Vgl. Ebd.

<sup>214</sup> Vgl. Montag Stiftung (2012), S. 6.

<sup>215</sup> Rellstab, Felix: Handbuch Theaterspielen. Wädenswil: Stutz, 2000, S. 31.

<sup>216</sup> [www.mino-kontor.de](http://www.mino-kontor.de) (Online-Zugriff zuletzt am 12.9.2013)

<sup>217</sup> Vgl. Montag Stiftung (2012), S.6.

<sup>218</sup> Vgl. Ebd.

Abwertung.“<sup>219</sup> Für die Theaterpädagogik ist die Wirkung des Theaters auf den Spieler von großer Bedeutung. Das *Grips, Theater für junges Publikum* in Berlin, gilt beispielsweise als Initiator der Theaterpädagogik in Form von beabsichtigter Vor- und Nachbereitung von Theaterbesuchen. Das gezielte Publikumsgespräch soll die Zuschauer zu Diskussionen und zum Nachdenken anregen.<sup>220</sup> Die Schauspielerin Sabine Winterfeldt, die eher zufällig zum Gefängnistheater gekommen ist, sagt über ihre Arbeit folgendes: „Ich kann durch die Theaterarbeit bei den Gefangenen etwas auslösen, was ihnen eine neue Perspektive gibt. Sie fangen an, sich selbst anders kennenzulernen. Das hat etwas mit der Wahrheitssuche zu tun, um die es mir beim Theaterspielen auch mal ging. Ich habe im Gefängnis gearbeitet und dachte: Genau, das ist es. Die haben mein Feuer entzündet.“<sup>221</sup> Themen, welche in der Gruppe aus Gesprächen heraus entstehen, diskutiert und auserwählt werden, unterliegen einem theaterpädagogischen Ansatz. Durch Kennen-Lernspiele, Körperübungen, Bewegung durch den Raum wird eine Vertrauensbasis innerhalb der Gruppen erschaffen.<sup>222</sup>

„Ich verstehe es als Privileg, dass ich Menschen in einer Extremsituation in der die persönliche Freiheit auf ein Minimum reduziert ist, ein Forum schaffen darf, indem fast alles Platz hat: ihre Wünsche, Hoffnungen, Fantasien, aber auch Ängste, Aggressionen, Enttäuschungen und vieles mehr. Ich schätze mich glücklich, dass ich Teil eines Prozesses sein darf, in dem sich Menschen begegnen, ihre Geschichten erzählen, sich gegenseitig bereichern, gemeinsam wachsen und Kunstwerke schaffen, wodurch sie mit anderen draußen, die für sie normalerweise nur sehr schwer oder gar nicht erreichbar sind, in einen Dialog eintreten. Deshalb also Theaterarbeit in einem Hochsicherheitsgefängnis.“<sup>223</sup>

Bei der theaterpädagogischen Erarbeitung von Stücken spielt die Improvisation eine wichtige Rolle. Mittels Improvisation passiert ein erstes spielerisches Kennenlernen mit dem Stückinhalt und den Figuren. Für die Rollenarbeit werden jedoch verschiedene Improvisationsarten unterschieden. Intuitive Spielabläufe, die ohne Textvorgabe und ohne Regieanweisung entstehen, funktionieren sehr gut in Form einer offenen Improvisation, welche Zugang zu einem auserwählten Thema bietet.<sup>224</sup> Improvisation im Rollenspiel hilft der Förderung intensiverer Auseinandersetzung mit Stoff und Figur. Das Improvisieren ermöglicht eine Annäherung an die Figur, ein besseres Verstehen der Persönlichkeit und

---

<sup>219</sup> Ebd. S. 84 (Interview mit Sabine Sandberger)

<sup>220</sup> Vgl. Hentschel, Ulrike: *Theaterspielen als ästhetische Bildung: Über einen Beitrag produktiven künstlerischen Gestaltens zur Selbstbildung*. 3. Aufl. Milow: Schibri, 2010, S. 44.

<sup>221</sup> Montag Stiftung (2012), S. 10.

<sup>222</sup> Vgl. Ebd. S. 9.

<sup>223</sup> Ebd. S. 84.

<sup>224</sup> Vgl. Grimbichler, Anja: *Vom Suchen und Finden der eigenen Rolle(n) – Theaterpädagogik – ein Wenig die eigenen Rollenkompetenzen zu erweitern*. Laufenburg, 2006, S. 17.

Erfahrungswelt der zu spielenden Rolle als auch durch bewusste Differenzierung, Variation und Verfremdung des ursprünglichen Materials. Bei der Einfühlung in die Rolle wird dem Eintauchen eigener Emotionen und Erfahrungen großen Wert zugeschrieben, d.h. der Akteur stellt sich selbst als Übungsfeld zur Verfügung.<sup>225</sup>

In der Theaterpädagogik wird das Konzept des brasilianischen Theatermakers Augusto Boal oft zum Vorbild genommen. Das *Theater der Unterdrückten*<sup>226</sup> arbeitet mit einer speziellen Methode, die vor allem Laienschauspieler anspricht, da es keine Schauspielerfahrung abverlangt. Zum Inhalt werden häufig gesellschaftskritische Themen genommen. „Mitmach-Theater“ impliziert Reaktionen von Außenstehenden und fördert Integration. Weitere Charakteristika sind unter anderem die Möglichkeit der Veränderung bzw. Verschiebung von Szenen, Umgestaltung von Denkweisen, Lösungen für gesellschaftliche Konflikte.<sup>227</sup> Aneignung von Kompetenzen, Lernfähigkeit, neue Erfahrungswelten sowie Persönlichkeitsentwicklung sind die wesentlichen Punkte, die für die Theaterpädagogik ausschlaggebend sind. Im Theaterspiel werden Lösungen gefunden mit Erlebnissen besser umgehen zu können oder in Situationen einzugreifen. Mittels verschiedener Übungen kann der Mitwirkende eine Reise in das Eigene Ich machen und auf Problembereiche vordringen, die er durch das Theaterspiel idealerweise wieder löst.<sup>228</sup> Impulse, Gedanken und Wünsche von Teilnehmern werden gegebenenfalls aufgesaugt und im Stück verarbeitet. Uta Plate<sup>229</sup> bietet beispielsweise Workshops für jedes Alter an der Schaubühne Berlin an, die als eine Nachbehandlung von Inszenierungen Möglichkeit zum Austausch bieten. Darüber hinaus entwickelt sie in Workshops Stücke mit Jugendlichen, die häufig einer Randgruppe angehören. Anhand vorgegebener Konfliktsituationen werden eigene Szenen mithilfe verschiedener Materialien, wie unter anderem Fotos, Musik, Videos, entwickelt. Als Theaterpädagogin sollte man sich ständig wichtige Regeln vor Augen führen, sagte Plate über ihren Beruf:

„Du musst in der Lage sein, dich genau wahrzunehmen, dein Verhalten ständig zu überprüfen, zu fragen, warum du was aus welcher Motivation machst, warum du in den Knast, ins Asylheim gehst, warum du dir diese Arbeitsstelle ausgesucht hast, was sind

---

<sup>225</sup> Vgl. Ebd. S. 19.

<sup>226</sup> Vgl. Boal, Augusto: *Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989.

<sup>227</sup> Ebd.

<sup>228</sup> Vgl. Winkler, Michael: *Aneignung und Sozialpädagogik – einige grundlagentheoretische Überlegungen.* In: Deinet, U./Reutlinger, C. (Hrsg.): *„Aneignung“ als Bildungskonzept der Sozialpädagogik. Beiträge zur Pädagogik des Kindes- und Jugendalters in Zeiten entgrenzter Lernorte.* Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2004, S.13.

<sup>229</sup> Seit 1999 Theaterpädagogin an der Schaubühne Berlin, die im selben Jahr die theaterpädagogische Schauspielgruppe Die Zwiefachen ins Leben gerufen hat und mit ihnen mittlerweile schon 14 Produktionen ins Leben gerufen hat.

deine eigentlichen Gründe dafür. Man muss immer ganz klar bleiben mit dem was man da tut. Diese soziale Kompetenz ist das wichtigste.“<sup>230</sup>

Ziel ist es etwas Eigenständiges zu produzieren und keine Adaption eines schon vorgegebenen Stückes, sprich Förderung der eigenen Kreativität und Anregung des Wahrnehmungsvermögens. Es soll in einem Intensivprozess, der oftmals mehrere Monate oder sogar bis zu einem Jahr dauern kann, etwas geschaffen werden, das es so noch nicht gegeben hat. Es werden Fragestellungen entwickelt, welche dann in künstlerische Formate umgewandelt werden. Jeder der Teilnehmer entwickelt während des Probenprozesses sein eigenes Bewegungsvokabular und bewegt sich so wie er glaubt und sich fühlt. Der Zeitraum eines Projektes ist deshalb so lange angelegt um eine prozesshafte Arbeit sowie auch die Beziehung zu sich selbst und ein kreatives Miteinander in der Gruppe zu ermöglichen. Wahrnehmung und Konfrontation des eigenen Ich's nehmen einen zentralen Punkt in der Durchführung einer lebensorientierten Praxis in der Theaterarbeit ein. Die Funktion der theatralen Rollenarbeit fördert Akzeptanz und Gruppendynamik.<sup>231</sup>

### 3.3.2. Das Theaterstück *Let's Dance*

Die Theaterarbeit des Gefängnistheaterprojektes *Gefängnis – Kunst – Gesellschaft* zeichnet sich durch die besondere Annäherung von Themenschwerpunkten aus, welche die Grundlage für den späteren Text bilden. Für den frühesten Prozesszyklus wurde das Thema „Würde“ festgelegt.

„[...] Die „königlichen“ Gitterfiguren reisen durch die Zeit und zu den Ereignissen, die uns das Stück erzählen wird, mit vorgegebenen und eigenen Texten. Wir sind inhaftierte Lernende, die in die Welt der Figuren dringen, die unserem Leben entgegenstehen. Die Produktionsleitung, unsere Theaterchefin und Chef bieten eine Chance und Wahl der Fragestellung und der Wahrnehmung.“<sup>232</sup>

Regisseur Fritz Bleuler<sup>233</sup> entwickelt zusammen mit Inhaftierten des offenen Vollzuges der Jugendstrafanstalt Plötzensee und der Justizvollzugsanstalt für Frauen Berlin

---

<sup>230</sup> Sardigh, Parvin (Interview mit Uta Plate): Wer seine Grenzen durchbricht, strahlt auf der Bühne. In: zeitonline, 3.7.2009. <http://www.zeit.de/online/2009/28/theaterpaedagogik/seite-2> (Online-Zugriff zuletzt am 4.8.2013)

<sup>231</sup> Vgl. Grimbichler (2006), S. 23.

<sup>232</sup> Montag Stiftung (2012), S. 45.

<sup>233</sup> 1965 in Luzern geboren. Seit über 20 Jahren in Berlin lebend. Agiert als Schauspieler, Regisseur, Sänger, Autor. Ist Initiator der Draußenwerkstatt von *Gefängnis – Kunst – Gesellschaft*.

Reinickendorf das Theaterstück *Let's Dance*<sup>234</sup>. Geprobt wurde in einem neunmonatigen Prozess in einer sogenannten Außenwerkstatt im Wedding Ortsteil von Berlin. Das Filmkino Babylon, das sich genau gegenüber der Volksbühne Berlin befindet, wurde für diesen Abend zum Theaterschauplatz umfunktioniert.<sup>235</sup> Das Publikum besteht aus Familienangehörigen, Freunden, Außenstehenden oder Theaterinteressierten. Die Bühne verwandelt sich zu einer Landungsbrücke, auf der Männer und Frauen zwischen dem 19. und 43. Lebensjahr als Darsteller und Darstellerinnen agieren. In Texten, in denen es um persönliche Geschichten, Emotionen, Träume und Wünsche der straffällig gewordenen Menschen handelt, ist die Einsamkeit der Haft stark spürbar. Die Gruppe ist unterwegs und geht durch zwei verschiedene Welten. Auf der einen Seite befindet sich die „Arche“, die die Gruppe zurzeit bewohnt, auf der anderen Seite liegt der Ort B, den sie zu erreichen versuchen. Um von der Landungsbrücke in eine neue bessere Welt zu gelangen und das Vergangene hinter sich zu lassen, müssen sie eine Aufnahmeprüfung bestehen, die als eine Art Casting angesetzt ist und ein Vortanzen von den Kandidaten erfordert. Die Inszenierung erinnert an eine moderierte Casting-Show aus dem Unterschichtenfernsehen, gleichwohl die Matrosenanzüge der Darsteller diesen Gedanken sofort wieder verfliegen lassen. Wie der Titel des Stückes schon impliziert, soll getanzt werden um sich frei zu fühlen. Im Hintergrund des Vortanzens ereignen sich die bedeutsamen Geschichten, die aus der inneren Welt der Menschen sprechen. Thematisch werden persönliche Emotionen sowie individuelles Talent als Textinhalte herausgefiltert. Auf dieser Tatsache beruhend ist Kunst als Nebenfaktor auf der Bühne zu sehen und das Prozessorientierte gerät auf theaterwissenschaftlicher Perspektive in den Vordergrund für den Zuschauer. Die Darsteller im offenen Vollzug erleben eine neue Freiheit während ihres Ausganges und üben sich darin bereits im Theater.

### **3.5. Unterschiede zwei differierender Methoden in der Arbeit mit Gefangenen**

Wie schon zu Beginn dieses Kapitels erläutert, handelt es sich bei einem Gefängnistheater um eine Theaterform, bei der sich Probenprozess und Aufführung in einem Gefängnis mit Gefangenen als Darsteller ereignet. Bei den Theaterstücken *Wallenstein* und *Nebensonne* des Theaterprojektes *aufBruch* handelt es sich um zwei klassische

---

<sup>234</sup> Die Premiere findet am 25. September 2012 im Kino Babylon statt.

<sup>235</sup> [www.gkg-berlin.de](http://www.gkg-berlin.de) (Online-Zugriff zuletzt am 12.7.2013)

Gefängnistheateraufführungen. Der zweite Teil von *Wallenstein: Wallenstein's Tod*, ebenfalls unter der Regieleitung von Peter Atanassow, feierte am 2. Oktober 2013 am stillgelegten Tempelhofer Flughafen Berlin Premiere.<sup>236</sup> Das Ensemble setzte sich aus Freigängern, Exhäftlingen sowie Schauspielern zusammen, in diesem Fall stellt es eine Sonderform von Gefängnistheater dar. Sowohl *aufBruch* als auch *Gefängnis – Kunst – Gesellschaft* arbeiteten mit Inhaftierten der Jugendstrafanstalt Plötzensee. Wie zu erkennen ist, unterscheiden sich die beiden Berliner Gefängnistheaterprojekte sehr in ihren Methoden der Theaterarbeit. Auch das Theaterstück *Let's Dance* ordnet sich nicht in eine klassische Gefängnistheaterform ein. Grund dafür bilden der Ereignischarakter außerhalb einer JVA sowie die Teilnahme von (Nicht-)Inhaftierten als Darsteller. Bei einem klassischen Gefängnistheater handelt es sich um folgende Konstellation:

1. Gefängnistheater: Der Probenprozess sowie die Aufführung finden in einem Gefängnis mit Gefangenen als Darsteller statt. Das Publikum kommt für die Vorstellung von „draußen“ in eine Justizvollzugsanstalt.

Einer Sonderform schreibe ich folgende Kriterien zu:

2. Sonderform von Gefängnistheater – Theater mit (Nicht-)Inhaftierten unter besonderer Berücksichtigung (Freigänger, Ex-Inhaftierte): Der Probenprozess findet außerhalb oder innerhalb eines Gefängnisses statt, die Aufführung an einem öffentlichen Ort. Die Gefangenen mit Freigang agieren als Darsteller.

Beide Formen sind auch in Konstellation mit Nicht-Gefangenen oder Schauspielern möglich, Produktion sowie Aufführungsort sind ausschlaggebend.

Dirk Radtke beispielsweise ordnet Gefängnistheater in drei unterschiedliche Gruppen ein, die pädagogisch-therapeutische, gesellschaftliche und die künstlerisch-ästhetische Dimension.<sup>237</sup> Barbara Andernhub positioniert sich in Bezug des therapeutischen Aspekts beim Gefängnistheater wie folgt:

„Das Hauptziel von therapeutischem Theater ist es, als Behandlungsmethoden für die Probleme und Konflikte einer Gruppe oder eines Einzelnen eine heilende oder zumindest eine Wirkung zu haben, die den Leidensdruck zu mindern hilft. Das Spektrum therapeutischer Methoden reicht von Rollenspielen ohne Publikum bis zu vollständigen

---

<sup>236</sup> Vgl. [www.gefaengnistheater.de](http://www.gefaengnistheater.de) (Online-Zugriff zuletzt am 12.9.2013)

<sup>237</sup> Radtke, Dirk: Gefängnistheater. In: Koch, Gerd/ Streisand, Marianne: Wörterbuch der Theaterpädagogik. Berlin/Milow: Schibri, 2003, S. 114.



Aufführungen vor Publikum. Wesentlich ist, dass das Theater für therapeutische Funktion nur ein Mittel darstelle. Das Ziel ist nicht die Produktion von ästhetisch wertvollen Kunstwerken, sondern die Objektivation der eigenen Persönlichkeit.“<sup>238</sup>

Die Beabsichtigung des Ziels der Wirkung, entweder auf das Publikum oder die des Schauspielers, divergieren sehr. Alice Voith vergleicht in ihrer Diplomarbeit *Des einen Leid, des anderen Freud*<sup>239</sup> das *Theater des Schreckens* mit heutigen Talkshows<sup>240</sup> oder Fernseh-Reality TV-Formaten, in denen Menschen vor zumeist anwesenden Zuschauern zur Schau gestellt werden. Sie fragt sich weshalb die Gesellschaft nach wie vor Freude daran hat andere Menschen leiden zu sehen und warum es dafür sogar eigene Fernsehformate gibt. Simbeck wiederum sieht die Hyperauthentizität für das Gefängnistheater als Chance, um sich in der normalen Theaterlandschaft etablieren zu können. Der Vorwurf, dass das Gefängnistheater die Inhaftierten bloß ausstellen würde, lehnt sie gekonnt ab. Der Unterschied sei klar, „durch fehlende Ästhetisierung und wie beim Theater geschehene Theatralisierung von Person und Stoff stellen die o.g. Fernsehformate – im Gegensatz zum (Gefängnis)Theater – sehr wohl einfach nur aus.“<sup>241</sup> Menschen in Realityformaten verkörpern keine andere Rolle als ihre eigene, beim Gefängnistheater handelt es sich um Laienschauspieler. Jedoch liegt der Reiz oft darin, nicht genau zu wissen, ob das Dargebotene eines Talkshowgastes denn nun wirklich privater Eigenheit, oder vielleicht doch nur inszeniert ist.<sup>242</sup> „Diesen Reiz bringt auch das Gefängnistheater mit sich: oft nicht zu wissen, ob der Text von der Figur oder der Person, dem/ der Gefangenen stammt.“<sup>243</sup>

„In der Regel gehen die aufBruch-Theatermacher davon aus, dass es den theatralen Figuren nie gelingen kann, sich rein ästhetisch zu behaupten. Das aber sollen sie auch gar nicht, denn durch den Bruch Figur/Person bleibt in den Aufführungen immer der soziale Gefängnis-Kontext gegenwärtig. Es geht also in den meisten aufBruch-Inszenierungen darum, Brüche zu stilisieren, nicht stilisierte Gebrochenheit darzustellen, durch theatrale Unfertigkeiten ein performatives Flottieren zwischen Figur und Person, Fiktion und Biographie entstehen zu lassen.“<sup>244</sup>

---

<sup>238</sup> Andernhub, Barbara: Theater im Gefängnis. Theater zwischen Politik, Therapie, Kunst und Freizeitbeschäftigung. Lizentiatsarbeit. Universität Bern, Institut für Theaterwissenschaft, 2002, S. 72.

<sup>239</sup> Vgl. Voith (2007), S.

<sup>240</sup> Bei einer Talkshow handelt es sich um eine Unterhaltungssendung, die in Form von Gesprächen mit eingeladenen Gästen funktioniert. Den Höhepunkt erreichte das Fernsehformat in den 90iger Jahren.

<sup>241</sup> Simbeck (2007), S. 39.

<sup>242</sup> Vgl. Ebd. S. 39-40.

<sup>243</sup> Ebd.

<sup>244</sup> Ebd. S. 107.

In beiden Fällen der Projekte handelt es sich um Laiendarsteller, die speziellen Produktionsbedingungen ausgesetzt sind. Laura Jacob schreibt in ihrer Diplomarbeit unter anderem über Theaterpädagogik und meint, dass mitunter die Schlussfolgerung vernommen wird, dass Theaterpädagogik nur vereinzelt das Ziel anspruchsvollen Theaterspiels verfolge. Es würde das Hauptaugenmerk auf den Prozess richten und die Aufführung wäre quasi als eine, so wie sie es ausdrückt, „Draufgabe“ für das Publikum geboten.<sup>245</sup>

„Eine künstlerisch-ästhetische Arbeitsweise hat etwas mit Professionalität zu tun, während die prozessorientierte Praxis eher dem Amateur-Theater eigen ist. [...] Das Heranziehen eines literarischen Werkes ist auch Abgrenzungsmerkmal der Rollenarbeit vom Rollenspiel, bei dem die spontane, nicht vor Publikum erfolgende Anwendung von Möglichkeiten der Problembewältigung innerhalb der Gruppe im Vordergrund steht.“<sup>246</sup>

M.E. ist es schwer, eine Rolle im Theater zu verkörpern, ohne sich von sich selbst abzuwenden und stets im Hinterkopf zu behalten, dass man im Grunde nichts anderes als sich selbst spielt; eine Methodik, die bei theaterpädagogischen Ansätzen deutlicher der Fall ist. Der Identifikationsfaktor der Darsteller mit der eigenen Person ist bei einer prozesshaften Arbeitsweise sehr stark ausgeprägt. Im Laufe eines theaterpädagogischen Projektes kann das regelmäßige Kreisen um die intimen Emotionen, Wünsche, Träume usw. im Zentrum sämtlicher Sitzungen stehen und trägt zu einer gedanklichen Weiterverarbeitung im Anschluss diesbezüglich bei. So werden etwa bei einer Adaption eines Romans Rollen und Texte verteilt, mit denen ein Laienschauspieler die Möglichkeit hat sich zu identifizieren. Vor allem die Sprache, wie es beispielsweise bei Goethe, Schiller oder Döblin der Fall ist, ist eine Kunstsprache. Hier fällt es leicht aufgrund eines gesprochenen nicht selbst verfassten Textes eine Rollenfigur zu verkörpern, die nicht so stark an sich selbst erinnert.

Bei der Frage, ob die Theaterarbeit mit Gefängnisinsassen etwas mit Resozialisierung zu tun habe oder nicht, gehen die Meinungen auseinander. Die Wirkung, auch wenn nicht zwingend so gedacht von den Initiatoren der Gefängnistheaterprojekte, kann ein resozialisierendes Ergebnis für die Teilnehmer mit sich bringen.

„Ich beobachte das nun schon über 13 Jahre und stelle immer wieder fest, dass die Leute durch die Theaterarbeit wachsen: in ihrer Persönlichkeit, Ausdrucksvermögen, in ihrem Selbstwert. Viele der Menschen die hier sind haben in ihrem Leben nur selten positives

---

<sup>245</sup> Vgl. Jacob, Laura: Theaterpädagogik als Audience Development. Das Projekt *Tacheles* am jungen schauspielhannover als Modellprojekt kultureller Bildung mit theaterfernen Jugendlichen Diplomarbeit. Universität Hildesheim, 2009, S. 53.

<sup>246</sup> Dörger, Dagmar: Spiel- und Theaterpädagogik studieren. Berlin: Schibri, 2005. S. 39.

Feedback bekommen. Applaus, Ovationen, der Erfolg durch die Leistung des Schauspiels ist eine super Motivation und bringt die Leute weiter, so oder so.“<sup>247</sup>

Für das Team von *aufBruch* steht der Faktor der Kunst im Mittelpunkt, sowie die mitgebrachten Geschichten und Persönlichkeiten, die sie obendrein interessieren. Ein Gefangener, der für fünf Jahre in der JVA Tegel Berlin einsaß und mehrfach als Darsteller in *aufBruch*-Produktionen mitwirkte, äußert zielsicher seine Meinung, als er darüber befragt wird, ob Theater resozialisierend wirke: „Ja, es ist eine resozialisierende Wirkung. Es hilft einem sein eigenes Leben, sich selbst wieder zu spüren. Durch die Betäubung des Schmerzes draußen resigniert man.“ Ein anderer Gefangener einer Vollzugsanstalt in Aachen, der ebenfalls als Darsteller in einem Stück agierte, meint folgendes: „Ich werde dieses Jahr nach 15 Jahren entlassen und habe viele Therapien gemacht. Durch das Theaterspielen – ohne zu übertreiben – habe ich sehr viel mehr über mich selbst und andere Menschen gelernt als bei jeder anderen Therapie.“<sup>248</sup>

---

<sup>247</sup> Interview mit Pressesprecher der JVA Tegel Berlin, Hoffmann, Lars. Doku: Knasttheater.

<sup>248</sup> Interview mit Häftling. Theaterlabor JVA Schwerte. R: Jens, Jacob. Deutschland, 2011.

## 4. Film: *Dornenkronen*

In diesem Kapitel komme ich zum letzten Teil meiner Diplomarbeit, der sich mit dem Filmprojekt *Dornenkronen* auseinandersetzt.

### 4.1. Einleitung

Der Film als audio-visuelles Medium, ebenso wie das Theater eines ist, verbindet eine Flut von Zeichensystemen, welche durch den Bildtrakt befördert werden.<sup>249</sup>

„Die Kameraoption interpretiert einen in der einzelnen Einstellung kontinuierlich festgehaltenen Objektbereich. Die Montage fügt verschiedene Aspekte dieses Objektbereichs aneinander bzw. kombiniert sie zu immer komplexeren Einheiten, von der Szene bis zum Akt oder zur Großsequenz und schließlich zum gesamten Film.“<sup>250</sup>

Jeder Film muss auf seine eigene Art gelesen werden, jeder Film spricht seine eigene Sprache. Bordwell schreibt „Anstatt nach einer „Sprache“ des Films zu forschen sollten wir danach suchen, wie Filme derart gestaltet werden, dass sie diejenigen Handlungen des „Kognizierens“ hervorrufen, die zum Verstehen führen.“<sup>251</sup> Wenn eine Person Kunst konsumiert– sei es zum Beispiel Theater, Film oder Literatur – wird vom jeweiligen Leser ein bestimmtes Allgemeinwissen vorausgesetzt. Das Verstehen des Gezeigten hängt vom Wissen des Rezipienten und dessen Erfahrungen ab.<sup>252</sup>

„Das Alltagswissen ist also die entscheidende Schnittstelle zwischen der Kodierung einer Information durch den Text und der Dekodierung der Information durch den Rezipienten. Wenn der Betrachter eine durch den Filmtext transportierte Nachricht nicht in Bezug zu seinem Alltagswissen setzen kann, nimmt er sie nicht wahr; damit hat sie keinen Wert für ihn.“<sup>253</sup>

Jeder Mensch ist ein Individuum und verfügt über unterschiedliche gespeicherte Lebenserfahrung, die sich aus verschiedenen Bereichen zusammensetzt. Jeder Mensch besitzt eine andere Wahrnehmung aufgrund seiner Erziehung, Mentalität, Kultur, Bildung,

---

<sup>249</sup> Vgl. Iris Dähnike: *Cultural Studies und ihre Bedeutung für eine geschlechterbewusste Medienforschung*. In: Renate Luca (Hsgb.): *Medien. Sozialisation. Geschlecht. Fallstudien aus der sozialwissenschaftlichen Forschungspraxis*. München, 2003, S. 30.

<sup>250</sup> Kuchenbuch, Thomas: *Filmanalyse. Theorien, Methoden, Kritik*. Köln: Böhlau, 2005. S. 110.

<sup>251</sup> Vgl. Bordwell, David: *Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in Mildred Pierce*. In: *Montage/AV*, 1/1, 1992, S. 7.

<sup>252</sup> Vgl. Ebd.

<sup>253</sup> Bienk, Alice: *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*. Marburg: Schüren, 2008, S.16.

usf.<sup>254</sup> Informationsbearbeitung oder auch Kognition genannt, beruht auf verschiedenen Faktoren. Bordwell setzt sich unter anderem mit der kognitiven Filmtheorie auseinander und schreibt darüber, dass ein Film durch Übermittlung von Hinweisen an den Zuschauer funktioniert. Dadurch wird ein Verarbeitungsprozess, der über Hypothesenbildung verläuft, angestoßen.<sup>255</sup> Mithilfe der Theorie Bordwell's lässt sich leichter erläutern, wie sich die bisherigen Erfahrungen eines Zuschauers auf die Rezeption des Filmes auswirken. So wirkt der Film verschieden auf Personen, die ähnliche Erfahrungen wie die Darsteller gemacht haben. Hat ein Zuschauer des Films *Dornenkronen* schon einmal in einer Justizvollzugsanstalt einige Zeit verbracht oder gibt es nahestehende Personen, denen ähnliches wiederfahren ist, dann wirkt der Film aufgrund der Verbindung von Emotionen anders auf diese Person, als auf eine, die noch keinerlei direkten oder indirekten Gefängniskontakt hatte.

*Dornenkronen* entstand 2012 im Rahmen des Projektes *Gefängnis – Kunst – Gesellschaft* in einem intensiven sechsmonatigen Arbeitsprozess und lässt sich dem Genre des Experimentalfilmes zuordnen. Jarek Raczek<sup>256</sup>, ehemaliger Student der Hochschule für Film- und Fernsehen der Konrad Wolf<sup>257</sup> in Potsdam, führte Regie, Kamera und Schnitt. In Zusammenarbeit mit der Schauspielerin Sabine Winterfeldt und dem Schauspieler Christian Schodos wurden Texte mit Gefangenen zu dem Thema Würde entwickelt. Bei der Entwicklung des Filmes wurde Wert auf einen theaterpädagogischen Ansatz gelegt. Die prozessorientierte Vorbereitungszeit war dieselbe wie unter anderem für das Theaterstück *Let's Dance*, bei der sich Produktion- sowie Rezeptionsbedingungen jedoch deutlich voneinander unterscheiden. Die Theaterworkshops finden einmal die Woche statt; Anwesenheitspflicht gibt es nicht. Eine Trainingseinheit dauert 3 Stunden, von 16:30 bis 19:30 Uhr. Ex-Häftlinge sind ebenso Teil der Proben, da in Gefängnissen eine hohe Fluktuation herrscht. In drei Berliner Haftanstalten, Justizvollzugsanstalt für Frauen Berlin-Pankow, Jugendstrafanstalt Plötzensee und Justizvollzugsanstalt Berlin-Lichtenberg wurde parallel gearbeitet. Zu dem Sammelbegriff Würde entstanden in Gruppen weitere Themenschwerpunkte, die später via Improvisation herausgearbeitet wurden. Die Dreharbeiten fanden in Freizeiträumen in den jeweiligen Anstalten an sechs Tagen

---

<sup>254</sup> Vgl. Bordwell (1992), S. 7.

<sup>255</sup> Ebd. S. 8.

<sup>256</sup> Jarek Raczek wurde 1973 in Berlin geboren. Seit seinem Diplom *Kamera* 2004 an der HFF Potsdam arbeitet er als Regisseur, Produzent sowie Kameramann in Berlin und auf Rügen. 2011 Spielfilmdebüt *Blinde Passagiere*.

<sup>257</sup> Bei der HFF Potsdam handelt es sich um die größte sowie älteste Filmhochschule Deutschlands, die 1954 gegründet wurde. Die Filmhochschule befindet sich im Potsdamer Stadtteil Babelsberg, sie liegt direkt neben den Babelsberger Filmstudios. Potsdam befindet sich ca. 1 Fahrstunde von Berlin Zentrum und gehört zu Brandenburg.

innerhalb von drei Monaten statt. Die Dreh-Orte wurden alle mit einem Green Screen<sup>258</sup> ausgestattet. Die Grundidee für den Film entstand in der JVA für Frauen in Berlin-Pankow.<sup>259</sup> Das besondere Interesse des Regisseurs an jener JVA rührt daher, zumal er selbst in diesem Stadtteil aufgewachsen ist. Auch in seinem neuen Film *Vergeltungsfilm*<sup>260</sup> bezieht er sich auf den Bezirk Pankow und kann sich aufgrund seiner Herkunft gut damit identifizieren. Das Gefängnis ist eine in sich geschlossene Welt, in der es sonst keine Zuschauer gibt, die keine Funktion innehaben wie zum Beispiel Psychologen oder Begutachter. Bei den Darstellern handelt es sich um Gefangene, die ein oder mehrere Strafdelikte aufgrund ihres Verhaltens verursachten, mit denen sie andere Menschen geschädigt, verletzt oder gar getötet haben. Ein repräsentativer Text für die Schilderung der Gefangenensituation ist das Gedicht *Der Panther* von Rainer Maria Rilke, das zum Ende des Filmes zitiert wird.

*Der Panther*<sup>261</sup>

Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe  
so müd geworden, daß er nichts mehr hält.  
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe  
und hinter tausend Stäben keine Welt.

Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,  
der sich im allerkleinsten Kreise dreht,  
ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,  
in der betäubt ein großer Wille steht.

Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille  
sich lautlos auf -. Dann geht ein Bild hinein,  
geht durch der Glieder angespannte Stille -  
und hört im Herzen auf zu sein.

---

<sup>258</sup> Die Definition eines Green Screen werde ich später unter einem eigenen Punkt erklären.

<sup>259</sup> Bei der Teilanstalt für Frauen Berlin-Pankow handelt es sich um einen geschlossenen Vollzug.

<sup>260</sup> *Vergeltungsfilm* feierte am 26. September 2013 Premiere im Kino Babylon.

<sup>261</sup> Rilke, Rainer Maria: *Der Panther*. In: *Neue Gedichte*, 1907.

## 4.2. Handlung

„Diejenigen, die entscheiden, sind nicht gewählt, und diejenigen, die gewählt werden, haben nichts zu entscheiden.“<sup>262</sup>

*Einleitende Worte im Film – Horst Seehofer, Bayrischer Ministerpräsident*

Der Film wird mit einem Zitat des bayrischen Ministerpräsidenten Horst Seehofer eingeleitet. Das erste Geräusch, das zu vernehmen ist, ist das Steckenbleiben einer Schallplattennadel, woran sich eine Art Herzschlag anschließt. Der Film beginnt mit einer verstörenden Anfangssequenz. Die Wahl der Kameraausschnitte erinnert an eine Form der Montage, die von Metz als „Montage der zusammenfassenden Klammerung“ bezeichnet wird. Er spricht von einer Aneinanderreihung sukzessiver Bilder, welche schlussendlich eine Gesamtsituation ergeben.<sup>263</sup>

Ausgangssituation ist der letzte Tag des dritten Weltkrieges, es schlägt die Stunde Null, zum dritten Mal beginnt die Welt von vorne. Der Film eröffnet mit dem Schriftzug des Datums *20. September 2013* und dem Zusatz *letzter Tag des 3ten Weltkrieges*. Die Vorstellung einer Situation, die durchaus sachlich erscheint, in der filmischen Aufarbeitung allerdings einem Traum entspricht. Die Orientierung der inhaltlichen Zusammensetzung drückt sich gegen die bestehenden internationalen Verhältnisse kritisch aus. Die aktuelle politische Lage wird anhand metaphorischer Aktionselemente veranschaulicht. Die Darstellerinnen nehmen die Positionen der Weltmacht ein und entscheiden per Los über den Ausgang der Schöpfung. Es wird eine künstliche Welt erschaffen, die realistisch und zugleich sehr absurd wirkt. Die Künstlichkeit drückt sich einerseits über die Zuhilfenahme von technologischen Mitteln<sup>264</sup> für die Bilderzeugung und andererseits durch die Absurdität der Handlung aus. Einführend sind einzelne Bilder zu sehen, die mit schnellen Schnitten gelöst sind. Das erste Bild zeigt ein schwarzes Flugzeug in weißen Wolken, das davon fliegt. Das zweite Bild zeigt ein verfallenes, graffiti-übersätes Haus, das später als Ort der Beraubung des eigenen Ich's offenbart wird. Dazwischen werden Bilder von Panzern, Hubschraubern, Soldaten gezeigt. Impressionen einer Stimmung von Zerstörung dominieren die Anfangsfrequenz des Filmes. Es hat den

---

<sup>262</sup> Dornenkronen. R.: Jarek Raczek. Deutschland, 2012, 66'.

<sup>263</sup> Vgl. Kuchenbuch (2005), S. 68.

<sup>264</sup> Green Screen

Anschein als würde etwas Giftiges in der Luft liegen. Menschen in Ganzkörperanzügen, die Astronauten gleichen, sind zu sehen. Eine Frau befindet sich in einem zertrümmerten Haus und blickt in den verwüsteten Hof vor sich. Plötzlich stülpt ihr eine Person in einem Ganzkörperanzug einen Sack über den Kopf und möchte sie gefangen nehmen. Anknüpfend gibt es eine Bilderabfolge, in denen Hubschrauber, Panzer, Verwüstung dominieren. Diverse Frauen werden mit Säcken über ihren Köpfen in einem Lastauto verfrachtet. Die Umgebung ist zerstört, Trümmerhaufen sind zu erspähen. Das Auto fährt eine Straße hinunter. Der Zuschauer findet eine Gruppe Frauen vor, die sich in einem undefinierbaren Raum befinden, an denen ein auffallendes Charakteristikum die Kleidung ist, zumal sie allesamt in einen Jutesack gesteckt worden sind. Es erfolgt eine Vorstellung der Frauen mittels direkter Adressierung in die Kamera. Die Namen von den sechs Darstellerinnen werden dazugehörig eingeblendet: Rosi, Irene, Carmen, Dalida, Franzl, Susi. Die Einspielung eines Liedes, das von Liebe und Hass handelt, wird als musikalische Untermalung hinter die Bilder gelegt. Sowohl im Hinter- als auch teilweise im Vordergrund ist ein Stacheldrahtzaun zu erkennen, der im Laufe des Filmes immer wieder auftaucht. Die Frauen haben kein Wissen über ihr Schicksal, manche weinen, andere wiederum lachen herzlich. Das Warten überwiegt in dieser bedrückten Situation. Eine Stimme aus einem Lautsprecher gibt Anweisungen und Befehle für weitere zu befolgende Schritte und dokumentiert den Zustand der ernstzunehmenden Konstellation. Die Transportkleidung solle abgelegt werden und die Damen sollen zum Sicherheitscheck vortreten. Die Frauen ziehen sich die Säcke aus. Die Stimme aus dem Off gibt Erklärung darüber, in welcher Position sich die gefangenen Frauen befinden. Die sechs Frauen wurden unter allen noch Überlebenden per Los auserwählt, um ihnen den Antritt zu einer Regierungsgewalt zu gewährleisten. Der freie Wille der Auserwählten zu diesem aufgedrängten Handeln ist bei den Initiatoren jedoch deplatziert. Jede der Frauen repräsentiert ein Land, einen Ort oder einen Kontinent und es soll in einer Konferenz über die Zukunft der Welt entschieden werden. In persönlichen Reden an das Volk oder die Presse, hat jede der Auserwählten die Chance sich und ihre Pläne vorzustellen. Die Verhandlung fasst verschiedene Punkte zusammen, die vereinzelt angesprochen werden: Geldvergabe, Kulturangebote, Tourismuspläne, Gesetzesänderungen, Freiheitsvorschläge. Nach der Konferenz kippt die Sachlage jedoch ins Ergebnislose und es entstehen Konflikte zwischen den einzelnen Ländern; auch das Volk wird eingebunden und versucht sich verbal zu wehren. Der Krieg scheint erneut zu entfachen, Morddrohungen werden geäußert, einer der Wächter wird erschossen. Um trotzdem Freude am Leben zu haben,



obwohl die Situation noch so aussichtslos erscheint, soll getanzt werden.

### 4.3. Green Screen

Um zu verstehen, wobei es sich bei einem Green Screen handelt und wie dieser angewendet wird, möchte ich dies kurz erläutern, bevor ich in die Analyse übergehe. Ein Green Screen ist ein spezielles Verfahren, das in der Film- und Fernsehtechnik Verwendung findet. Es ermöglicht Gegenstände, Objekte, Personen, Tiere, usw. vor einen Hintergrund jeder Art zu legen.<sup>265</sup> Die klassische Bluebox oder auch Blue Screen genannt ist quasi der Vorläufer des Green Screen und funktioniert auf gleicher Basis. Mittels Green Screen ist es möglich, verschiedene Effekte zu erzeugen sowie die Farbe grün mit allem Möglichen Bildern zu ersetzen. Das Hintergrundsystem besteht oftmals aus zwei Stativen, die mit einem Holm verbunden sind, der den Green Screen trägt.<sup>266</sup> Für den Hintergrund ist die grüne Farbe ausschlaggebend, das Wandelement kann aus unterschiedlichen Materialien bestehen. In der Regel besteht der Green Screen aus hundertprozentigem Baumwollstoff, da dieser leicht auswaschbar ist.<sup>267</sup> Das Grün wird mit einer speziellen Software herausgefiltert und mit einer automatischen Farbkorrektur bearbeitet. Der Green Screen wird extra beleuchtet. Der grüne Farbeindruck ist leuchtender als die Farbe Blau. Bevor der Green Screen Verwendung in der gefunden hatte, wurde ausschließlich mit der Bluebox gearbeitet, die Funktionsweise ist dieselbe.<sup>268</sup> Der Green Screen ist eine bewusste Entscheidung des Regisseurs gewesen um die Örtlichkeiten dem Text anpassen zu können. Aufgrund der gegebenen Verhältnisse war es den GefängnisinsassInnen nicht möglich, die Haftanstalt zu verlassen. Während der abzusitzenden Haft eines geschlossenen Strafvollzugs ist es einem Häftling nicht erlaubt, sich von der Anstalt zu entfernen. Der Green Screen erweist sich als eine sehr gute Lösung, die zum einen sehr kostengering ist und zum anderen Filmsituationen in einer fiktiven Welt außerhalb der Anstalt ermöglicht. Die technologisch produzierten Bilder sind von einer zerstörten Stimmung geprägt. Eine demolierte Landschaft, zerbombte Häuser, Rauch, Melancholie sind wiederkehrende Bilder. Hauptaustragungsort der Konferenz ist ein Schloss, das an eine katholische Kirche

---

<sup>265</sup> <http://www.somikon.de/Greenscreen-NC-1624-919.shtml> (Online-Zugriff zuletzt am 24.5.2013)

<sup>266</sup> Ebd.

<sup>267</sup> <http://www.slashcam.de/artikel/Einfuehrungen/Keying.html> (Online-Zugriff zuletzt am 24.5.2013)

<sup>268</sup> Kuchem Konferenz Technik: Fachhochschule Köln "goes Green". In: openPR, 08.02.2011. <http://www.openpr.de/news/508494/Fachhochschule-Koeln-goes-Green.html> (Online-Zugriff zuletzt am 24.5.2013)

erinnert. Das Gebäude ist mit diversen Vorsprüngen ausgestattet, die zum Auftritt für direkte Reden der Auserwählten an das Volk dienen. Im Hintergrund ist ein Vergnügungspark zu sehen. Für die Darstellung der Königinnen und des Volkes zwischen Gesprächen kommen Ober- sowie Untersicht zum Einsatz, eine Kameraeinstellung, die die Machtverhältnisse reflektieren soll.

#### **4.4. Figuren**

Im Film unterscheiden sich vier Personenparteien voneinander. Es gibt die auserkorenen Königinnen, von denen jede ein Land, Insel oder Kontinent repräsentiert, das Volk, die Wächter und die Übermacht.

Die Auserwählten bilden sechs Frauen.

*Irene, Dalida, Rosi, Carmen, Susi, Franzl*

*Irene – repräsentiert Europa*

Irene ist die älteste der Frauen, um die 50 Jahre alt. Als Europa versucht sie demokratisch zu handeln und verkündet Liebe in der Welt, niemand sollte in ihren Augen benachteiligt werden. Sie fordert das Volk mehrere Male dazu auf sich zu umarmen. Als Kleidungsstück schmückt sie eine große, mittelalterliche Halskrause, die sie sehr edel und mächtig wirken lässt; zusätzlich trägt sie eine massive Krone.

*Dalida, im Film Angelina, repräsentiert Südamerika*

Dalida hat eine sehr temperamentvolle Erscheinungsform, die sich mehrfach durch ihre forschende Artikulation äußert. Sie bedient sich einer ordinären Sprache und nähert sich dem Zuschauer auf eine aufdringliche Art und Weise. Sie lacht viel, auch an Stellen, an denen es nicht passt. Sie ist eine extrovertierte Person und immer zu ihrem Vorteil bedacht. Aufgrund ihres korrupten Charakters, neigt sie schnell dazu das Gesetz zu brechen. Während der Verhandlung zückt sie ein Maschinengewehr und bedroht Europa, als diese versucht den Kelch an sich zu nehmen. Später erschießt sie einen der Wächter. Sie trägt ein schwarzes Kleid.

*Rosi, repräsentiert die Antarktis*

Rosi wirkt kindlich und verträumt. Sie plädiert für eine Ein-Mann-Diktatur und möchte sich dafür einsetzen, dass keine Tiere mehr getötet werden. Sie gibt dem Volk Wasser und versucht es zu verstehen, indem es ihm zuhört. Die Repräsentation der Kleidung lässt auf die Antarktis zurückschließen. Um ihre Schultern trägt sie einen Fuchs, zudem sie mehrere Male spricht, als Kopfschmuck trägt sie einen Bärenkopf auf ihrem Haupt. Als Vertreterin der Antarktis plädiert sie für den Fortbestand der Farbe weiß des Schnees. Über dies hinaus offenbart sie ihre Pläne für Zuwachs an Tourismus in ihrem Land.

*Carmen, repräsentiert Mutter Erde*

Carmen repräsentiert Mutter Erde, welche in ihrer ruhigen Art sehr positiv wirkt. Offensichtlich ist sie italienischer Herkunft. Zum einen verrät das ihre Rede an das Volk, die sie auf Italienisch hält sowie der Lorbeerkrans um ihr Haupt, der an Cäsar erinnert. Sie nimmt den Part der stillen, beobachtenden Instanz ein.

*Susi, repräsentiert die Königin von Sylt*

Die Wirkung ihrer Persönlichkeit auf andere ist negativer Art. Ein Hauptcharakteristikum ihrer Persönlichkeit ist die Oberflächlichkeit, Menschen auf deren Schönheit zu reduzieren. Ihre Verhandlungsart erzeugt Unruhe und wirkt unprofessionell, da sie stets versucht nur einen eigenen Vorteil daraus zu gewinnen. Sie spricht mehrmals Morddrohungen gegen die Antarktis aus. Während den Verhandlungen verfügt sie über das Geld. Sie präsentiert sich als einzige in Unterwäsche vor der Kamera.

*Franzi, repräsentiert Australien*

Franzi ist unaufhörlich darauf bedacht solidarisch zu handeln. Wiederholt hinterfragt sie den Sinn und Zweck der Konferenz und findet den Themeninhalt der Diskussionen fehlführend. Ferner möchte sie sich für die Freiheit der Aborigines und allen anderen

benachteiligten Menschen in ihrem Land einsetzen. Ihre Wut äußert sie durch eine vulgäre Ausdrucksform.

### *Volk*

Das Volk wird im Film in zwei unterschiedlichen Darstellungen gezeigt. Einerseits agiert eine Menschenmenge als Publikum im Hintergrund, wobei das Volk für die Masse Mensch steht. Andererseits tritt das Volk in Form von Individuen in Erscheinung, die von vier Frauen verkörpert werden.

### *Wächter*

Die Wächter sind Männer in schwarzen Anzügen und schwarzen Sonnenbrillen. Sie stehen für das Justizpersonal in einem Gefängnis. Sie sorgen für die Sicherheit des Volkes und bewachen die Eingänge zur Freiheit.

### *Die Stimme aus dem Lautsprecher*

Eine Stimme aus dem Lautsprecher meldet sich kontinuierlich zu Wort, um Anweisungen zu geben oder die Sachlage zu dokumentieren. Bei der Stimme handelt es sich um einen maskulinen Befehlston, welcher aus einem fliegenden Helikopter dringt. Die Stimme erzeugt eine panoptische Wirkung, die unter ständiger Beobachtung durch Blicke und Kameras präsent ist. Der beobachtende Helikopter ist immer wieder kurz zu sehen und spiegelt den Souverän wider.

## **4.5. Analyse**

In den folgenden Punkten des 4. Kapitels werden Filmpassagen, in denen sich thematische Parallelen zur Institution Gefängnis aufweisen, analysiert. Ausgangspunkt der Filmgeschichte ist das Ende des dritten Weltkrieges. Zweifel an der aktuellen, politischen

Weltsituation, sowie Angst vor Verfall sind stark spürbar. Vergleicht man die Handlung des vorliegenden Werkes mit der Situation eines Gefängnisses, fällt auf, dass es viele Filmsequenzen gibt, die damit beinahe identisch übereinstimmen oder zumindest daran erinnern. Die Geschichte des Filmes stellt eine Art Metamorphose in Bezug auf die Realität dar. Die Intention der Analyse resultiert aus der zuvor beschriebenen Signifikanz der Theaterpädagogik im Zusammenhang des Entstehungsprozesses dieses Filmes. Aufgrund selbst verfasster Texte der Darsteller im Sinne einer theaterpädagogischen Auseinandersetzung, wie zuvor erläutert, setzt sich die Handlung aus Selbstreflexion, Intimität, Wünschen, Anregungen, Emotionen, Umfeld usw. auseinander. Im Zentrum des Interesses steht also das Kunsterzeugnis, das aus einem sechsmonatigen Prozess gewonnen wurde.

„Der Film besteht vor allem aus der Möglichkeit, visuell wahrnehmbare Gegenstände abzubilden, die bereits vorher durch den gesellschaftlichen Zusammenhang Bedeutung erlangt haben, Strukturimpulse aus verschiedenen Künsten beinhalten usw. Die Gegenstände werden durch die filmische Operation interpretiert, kombiniert, in einen anderen Kontext versetzt und erneut zum „Sprechen“ gebracht.“<sup>269</sup>

Später werde ich detaillierter auf die Räumlichkeiten der gegebenen Konstellation eingehen. Vor allem wird der Fokus bei der Auseinandersetzung angesichts der Gefängnissituation auf den Raum sowie Wirkung auf die Darsteller durch das Schauspiel gelegt. Zu unterscheiden ist zwischen Gefängnis- und Filmraum, der sich jeweils aus unterschiedlichen Komponenten ergibt.

#### **4.5.1. Thematische Parallelen von Film und Gefängnis**

„Wir können uns das Funktionieren [...] als die Übermittlung von Hinweisen (cues) an den Zuschauer vorstellen, diese geben den Anstoß zum Verarbeitungsprozess, der letzten Endes zur Bildung von Schlussfolgerungen und Hypothesen führt.“<sup>270</sup>

##### *Einzug ins Gefängnis*

Die direkte Adressierung in die Kamera der einzelnen Frauen mit Namenseinblendung zu Beginn macht dem Zuschauer bewusst, dass es sich um reale Gefangene handelt, die hier nur eine Rolle verkörpern. Die immer wieder kehrenden Anweisungen aus dem

---

<sup>269</sup> Kuchenbuch (2005), S. 93

<sup>270</sup> Bordwell (1992), S. 8.

Lautsprecher erinnern an moderne Disziplinarmechanismen. Aus dem Lautsprecher werden Anweisungen geäußert, die Transportkleidung solle abgelegt werden und die Damen sollen zum Sicherheitscheck vortreten. Vergleicht man diese Situation mit der Aufnahme-prozedur einer Justizvollzugsanstalt, so lassen sich sehr viele Parallelen auffinden. Die Frauen werden via Scanner begutachtet und bloß gestellt, dies könnte als Aufnahme-prozedur betrachtet werden. Der Stacheldraht ist ein weiteres gemeinsames Indiz. Im Grunde kann die Anfangssequenz als Eintritt der Verurteilten von Draußen ins Gefängnis gelesen werden: Festnahme durch Überstülpen des Sackes von hinten, Gefängnis als ein undefinierter Ort des Wartens, Sicherheitscheck. Die homogene Kleidung (Zuckersäcke) der Frauen zu Beginn des Filmes spiegelt die Masse wider; diese symbolisiert die Masse Mensch und nimmt Bezug auf den Identitätsverlust einer gefangenen Person, die nur mehr einer Nummer gleicht. Es wird der Satz geäußert: „Wir wurden verurteilt und auserwählt.“ Zu etwas verurteilt sein bedeutet gegen seinen Willen etwas tun zu müssen. Dalida macht eine Aussage im Film, die eine Anspielung auf Straftaten sein könnte: „Jeder Mensch verdient eine Chance, aber nicht jede Sache ist zu verzeihen!“ Ebenfalls beschwert sie sich über das Warten. „Hey, wie lange muss ich hier warten, ich kotze gleich. Ich habe keinen Bock mehr hier zu sitzen, ich hasse hier alles.“ Nach Abstreifen der Kleidung erhält jede der Personen wieder ihre Individualität zurück. Die Verwandlung zeigt die Sehnsucht nach Individualität und Schönheit. Eine Kamerafahrt von rechts nach links fängt die Blicke der Frauen ein, die allesamt in die Leere starren. Um ihre Körper tragen sie Schärpen, die den zugewiesenen Kontinent oder Land repräsentieren sollen. Die Schriftzüge sind nicht erkennbar. Es impliziert, dass jede Frau eine eigenständige Person ist. Des Weiteren weint Irene aufgrund der Konsequenz, die aus der Zurücklassung ihrer persönlichen Gegenstände resultiert. Bei Einlieferung in ein Gefängnis werden dem Delinquenten sein persönliches Hab und Gut abgenommen, ein Akt, der zur Identitätsverlust zur Folge haben kann. „Die Unentbehrlichkeit der Sprache hängt zweifellos mit den begrenzten Möglichkeiten der bildlichen Diskursivität zusammen.“<sup>271</sup>

---

<sup>271</sup> Ebd. S. 99.

## *Farbe*

Der Film ist in schwarz-weißer Farbe. „Wir bewegen uns souverän in einer bunten Welt, die ihre Funktionen erfüllt, unsere visuelle Orientierung unterstützt, uns im Idealfall auch noch gefällt, ohne im Geringsten zu ahnen, dass sich diese bunte Welt in Wahrheit in uns bewegt.“<sup>272</sup> Die schwarz-weiße Entscheidung des Regisseurs soll die Tristesse der Stimmung sowie den Ernst der Lage so gut wie möglich vermitteln. Die Anfangsbilder zeigen den Ort einer Verwüstung, brennende Gebäude, Panzer, Rauch sind zu sehen. Die Kontraste kommen durch ein Wechselspiel von hell und dunkel zur Geltung. Jedes Mal, wenn eine der Königinnen von der Presse bezüglich ihrer politischen Ziele interviewt wird, findet ein farbiger Bilderwechsel statt. Es zeigt die Divergenz zwischen realer und Scheinwelt auf, postwendend findet ein Wandel zur „Konferenz-Tristesse“ statt.

„Die abwechselnde Montage von Schwarzweiß- und Farbsequenzen innerhalb einer Filmhandlung zählt zu den besonderen auffälligen Formen filmischer Farbgestaltung [...]. Auf diese Weise formieren sich visuelle und narrativ verschiedene Bedeutungsebenen, die sich im Kontext jeder einzelnen filmischen Inszenierung neu definieren. Grundsätzlich schließen sich beide Ebenen gegenseitig aus, bilden Welten für sich, aufeinander bezogen, ineinander verschränkt, aber deutlich unterscheidbar. [...]“<sup>273</sup>

Die Interviewsituation verleiht eine hohe Künstlichkeit hinsichtlich der übrigen Gegebenheiten. Die Kameras der Presse bestehen aus Pappkarton, wovon einzelne Medienleute verdeckt werden. Das in Farbe gehaltene Bild erzählt von Wünschen und Plänen der Politikerinnen, die sich um ihr Ansehen beim Volk bemühen. Es erinnert an eine Inszenierung wie beispielsweise bei der Bundesratswahl, jede der Frauen wirbt für ihre Anliegen. Es erinnert an Begutachtungen, denen die Inhaftierten während der Haft unterliegen. Marschall fügt hinzu, dass „eine abwechselnde Montage von Schwarz- und Farbsequenzen“ eine Ablehnung einer filmischen, visuellen Realität fördert.<sup>274</sup>

## *Konferenz*

„Der sprachliche Ausdruck kann schon immer Hinweise auf die Interpretationsart eines Sachverhalts geben, ob er beispielsweise nur möglich bzw. denkbar oder wirklich ist. Der Darstellung der zitierten Szenen können differenzierende Anweisungen vorausgeschickt

---

<sup>272</sup> Marschall, Susanne: *Farbe im Kino*. Marburg: Schüren, 2005, S. 133.

<sup>273</sup> Ebd. S. 384.

<sup>274</sup> Ebd. S. 386.

werden [...]“<sup>275</sup> Alle Frauen sitzen um einen runden Tisch, der riesig erscheint. Symbolisch betrachtet, könnte man diese Konstellation auch als weite Distanz zwischen den einzelnen Kontinenten lesen. Auf dem Tisch liegt Sand. In der Mitte des Tisches steht ein Kelch. Im Hintergrund ist das jubelnde Volk zu erkennen.

### *Männer*

Während eines Gespräches zwischen der Königin von Sylt und der Königin der Antarktis auf dem Rednerbalkon, entsteht eine Wette zwischen den beiden. Auslöser der Wette ist die Gier nach der Antarktis der Königin von Sylt, welche die Antarktis ergattern möchte, was darauf beruht, das sie gewohnt ist, alles zu bekommen, was sie haben möchte. Wetteinsatz der Königin der Antarktis ist das Recht. Ihre Kontrahentin hingegen besteht auf deren Tiere als Gewinn. Aufgrund unterschiedlicher Ansichten scheint die Wette ins Kippen zu geraten und es werden böse verbale Äußerungen getroffen. Die Königin von Sylt äußert Morddrohungen gegen die Königin der Antarktis und meint, dass ihr Soldatenheer ohnehin gewinnen würde, da das Heer ihres Gegenpoles allein aus Ameisen bestünde. „Ameisen gegen Männer“.

Ein immer wiederkehrendes Thema ist das andere Geschlecht: Männer. Da die Gefangenen alle Texte selbst in einem sechsmonatigen Prozess geschrieben haben, ist unverkennbar, dass sehr viel Persönliches in die Texte eingeflossen ist. Wie vorhin schon erläutert, ist der theaterpädagogische Prozess eine Auseinandersetzung mit sich selbst und der Umwelt. In der Theaterpädagogik wie sie hier Anwendung findet, ist die zentrale Frage, wie es einem selbst geht, am Wichtigsten. Frauen sind häufig meist Opfer bevor sie selbst zu Täterinnen werden. Häusliche Gewalt, Vergewaltigung, Machtspiele - Frauen sind Männern aufgrund ihrer körperlichen Stärke vielfach unterlegen.

### *Würde*

Die Umsetzung des ursprünglichen Arbeitstitels „Würde“, zu dem die Gefangenen und Theaterpädagogen gearbeitet haben, zieht sich wie ein roter Faden durch den ganzen Film. Zu Beginn des Filmes verlieren die Protagonistinnen ihre Würde, sie werden von Fremden

---

<sup>275</sup> Ebd. S. 101.



entblößt, gefangen genommen, ihrer Freiheit beraubt, an einen Ort gekarrt, an dem sie gar nicht sein wollen. Durch eine majestätische Verwandlung mithilfe von edlen Roben und der Zuteilung von Macht über die Welt, gewinnen sie ihre Würde wieder zurück. Als Europa sich in einer Rede an das Volk wendet, verwendet sie des Öfteren das Wort Würde. Es solle ein würdevoller Umgang mit den Menschen an den Tag gelegt werden.

### *Schönheit*

Auf die Frage der Presse, welche Maßnahmen Präsidentin von Sylt ergreifen werde um nach dem dritten Weltkrieg die Welt wieder ins Lot zu bringen, schlägt diese eine Schönheits-Operation für alle Männer vor. Ihrer Meinung nach sollten sowohl Männer als auch Frauen einem einzigen Schönheitsideal gleichen. Es findet ein direktes Gespräch zwischen dem Volk und der Königin der Antarktis statt, welche an der Meinung des Volkes interessiert scheint. Der Wunsch ihrerseits ist es keine Tiere mehr zu töten und in einer Ein-Mann-Diktatur mit sich selbst und niemanden sonst zu leben. Das Paradoxe an ihren Äußerungen ist die Tatsache, dass ein toter Fuchs auf ihren Schultern liegt. Eine unwahre Schönheit, die hier an den Zuschauer tritt. Die Aussage könnte als Metapher stehen, Delikte nicht erneut zu wiederholen.

### *Volk*

Die Einzelpersonen des Volkes unterscheiden sich äußerlich wesentlich von den Königinnen. Durchstochene Gesichtspartien, Tätowierungen, abasierte Haarpartien, Stacheln auf der Kleidung, die Aufmachung erinnert an Punks. Sehr oft wird das Volk mithilfe der Obersicht gezeigt um die Machtverhältnisse der zwei ungleichen Gruppen zu definieren. Zitat des Volkes:

„Wir werden eingesperrt, verwahrt, kriegen eine Nummer auf die Stirn, die Persönlichkeit wird unten in der Garderobe abgelegt. [...] ihr Präsidenten seid doch die größten Terroristen. Wieso dürft ihr was wir nicht dürfen? Die Starken dürfen morden, plündern, betrügen und wir dürfen nicht mal Heroin verkaufen?“<sup>276</sup>

---

<sup>276</sup> Zitat aus dem Film *Dornenkronen*.

Diese Aussage beinhaltet das paraphrasierte Empfinden von Ungerechtigkeit des Volkes in der Realität. Es fühlt sich diskriminiert und unverstanden. Vermutlich eine Andeutung auf die Verachtung vor dem System des Gefängnisses sowie die soziale Schichtungen in den Haftanstalten. Prozentual sind mehr Menschen aus der Unterschicht in Haft als Menschen aus der Oberschicht.

#### 4.5.2. Symbolik

##### *Jesus Christus*

An mehreren Stellen im Film wird das Bild Jesus Christus am Kreuz gezeigt. Blickt man auf die Kreuzigung Jesus zurück, muss man feststellen, dass die Kreuzigung eine der frühesten Bestrafungsformen darstellt. Die Kreuzigung war eine weit verbreitete Hinrichtungsart in der Antike.<sup>277</sup> Es ist eine erniedrigende Schaustellung des Menschen, die auf eine sehr brutale Art und Weise gehandhabt wurde. Ebenfalls war es Sinn und Zweck, die Täter sichtbar für das beobachtende Volk anzubringen und den eintretenden Tod zu verzögern, der zum Beispiel durch Ersticken oder Herzversagen eintrat.<sup>278</sup> Dalida trifft in einem Interview mit der Presse die Aussage „Ich hasse Gott.“ und stellt somit die Kirche in Frage.

##### *Dornenkronen*

Der Titel des Filmes impliziert einen immer fortwährenden, seelischen und sogar körperlichen Schmerz, der sichtlich an eine Person gebunden ist. Der Begriff Dornenkrone stammt aus der Bibel und wird mit Jesus Christus in Verbindung gebracht.

In Matthäus 27:30 heißt es:

„[...] und flochten eine Dornenkrone und setzten sie ihm aufs Haupt und gaben ihm ein Rohr in seine rechte Hand und beugten die Knie vor ihm und verspotteten ihn und

---

<sup>277</sup> Die Bibel mit Bildern von HAP Grieshaber nach der Übersetzung Martin Luthers. Revidierte Fassung von 1984. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1999.

<sup>278</sup> Vgl. McDowell, Josh: *Die Tatsache der Auferstehung*. In: Tod durch Kreuzigung, S.62-73.

sprachen: „Gegrüßet seist du, der Juden König!“ und spien ihn an und nahmen das Rohr und schlugen damit sein Haupt.“<sup>279</sup>

In der Bibel gibt es 47 Stellen, an denen Dornen und Stacheln erwähnt werden, die meist für etwas Böses stehen und Bestrafung bzw. Unheil bedeuten.<sup>280</sup> Die Krone aus Dornen, die sich durch die Schläge auf den Kopf in die empfindliche Kopfhaut bohrte, wurde dem König der Juden als Zeichen der Erniedrigung angebracht.<sup>281</sup> Die Symbolik der Dornenkrone kann für die Straftat stehen bzw. Symbolik dafür sein, dass jedem der Häftlinge eine zu verbüßende Strafe auf den Schultern liegt.

### *Kelch*

Europa greift zum Kelch, der in der Mitte des Konferenztisches steht; die Königin von Südamerika zückt ein Maschinengewehr und hält es ihrem Gegenüber unter die Nase. Sie verhindert dadurch, dass Europa zum Kelch greift und daraus trinkt. Der Kelch kann im biblischen Sinne für unterschiedliche Symbole stehen.

Beim letzten Abendmahl wurde der Kelch unter den Aposteln umher gereicht:

„Während des Mahls nahm Jesus das Brot und sprach den Lobpreis; dann brach er das Brot, reichte es den Jüngern und sagte: Nehmt und esst; das ist mein Leib. Dann nahm er den Kelch, sprach das Dankgebet und reichte ihn den Jüngern mit den Worten: Trinkt alle daraus; das ist mein Blut, das Blut des Bundes, das für viele vergossen wird zur Vergebung der Sünden. (Matthäus, 26-28)<sup>282</sup>

Während der Konferenz steht der Kelch in der Mitte als Zeichen dafür, dass alle der Teilnehmerinnen aus ihm trinken mögen. Verbildlicht gesagt steht der Kelch, der im Zentrum des Tisches steht und gleichermaßen ein Gemeinschaftsgefühl repräsentieren soll, für eine Sache der verinnerlichten Verbundenheit. In manchen Deutungen wird der Kelch auch als Symbol des Leid Gottes gesehen, der sich dann zur Liebe Gottes umwandelt. Jesus: „Mein Vater, ist's möglich, so gehe dieser Kelch an mir vorüber; doch nicht wie ich will, sondern wie du willst!“ (Matthäus 26,93) Doch Gott ließ den Kelch nicht an seinem Sohn vorüber gehen. Denn „So sehr hat Gott die Welt geliebt, dass er seinen

---

<sup>279</sup> Die Bibel mit Bildern von HAP Grieshaber nach der Übersetzung Martin Luthers. Revidierte Fassung von 1984. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1999.

<sup>280</sup> Vgl. Kawollek, Torsten und Falk, Henning. Bibelpflanzen. Stuttgart: Eugen Ulmer, 2005, S. 112.

<sup>281</sup> Ebd.

<sup>282</sup> Die Bibel (1999).

eingeborenen Sohn gab ...“ (Johannes 3,16)<sup>283</sup> Der Kelch kann im Christentum auch als Symbol der Opferbereitschaft Gottes gesehen werden. Im weiteren Sinne symbolisiert der Kelch ebenso Fruchtbarkeit aufgrund seiner offenen Form, die für die Empfängnis stehen soll.<sup>284</sup>

### *Tisch*

Alle Frauen haben sich um einen runden Tisch gesetzt, der riesig erscheint. Er könnte für die weite Distanz zwischen den einzelnen Kontinenten stehen. Im Hintergrund ist das jubelnde Volk zu erkennen. Der Tisch ist ein Möbelstück, an dem Menschen Platz nehmen, um sich zu unterhalten. Ein runder Tisch meidet jede Form von Hierarchie und lässt ein Gemeinschaftsgefühl innerhalb der Gruppe entstehen.

### *Fernseher*

Im Film tauchen moderierte Nachrichten auf, die über die Lage der Welt berichten. Ein männlicher Moderator verschwindet in einem Fernsehgerät. Der Fernseher symbolisiert das Bindeglied zu einer externen Welt außerhalb des Gefängnisses. Aufgrund der Abgeschottetheit einer Gefängniszelle stellt das Fernsehgerät eine Verbindung von drinnen und draußen her und gewinnt für viele der Gefangenen eine große Bedeutung während der Haft. Zu dem kommt hinzu, dass ein Fernsehgerät zuzeiten als eine Art Freundesersatz agieren kann, indem beispielsweise Stimmen vernommen werden und man das Gefühl hat nicht alleine zu sein.

### *Liberty Wheel – Freiheitsrad*

Als Metapher für die „Freiheit“ steht ein Vergnügungspark mit einem Riesenrad, auf dem *Liberty Wheel* geschrieben steht. Die Wächter sorgen für die Sicherheit und bewachen die Eingänge zur Freiheit, die sich hinter und nicht vor Stacheldrahtzäunen befindet. Das

---

<sup>283</sup> <http://www.taufe-texte.de/christliche-zeichen-symbole.htm#Kelch> (Online-Zugriff zuletzt am 9.9.2013).

<sup>284</sup> <http://www.symbolonline.de/index.php?title=Kelch> (Online-Zugriff zuletzt am 9.9.2013)

Paradoxe an jenem Ort ist, dass das Volk von draußen in ein Gebäude kommt, in dem sich die Freiheit befindet. Das Gefängnis wird hier quasi umgekehrt; es findet eine Transformation statt.

### 4.5.3. Raum

Die psychologischen Grundlagen der Tiefenwahrnehmung im Film liegen im wesentlichen in den deutlichen Größenunterschieden, den perspektivischen Relationen, unterschiedlichen Einstellungen, den Schatten, dem Licht, der Montage sowie ausgeführten Handlungen im Raum.<sup>285</sup>

„Im theoretischen Diskurs, [...] kommt dem filmischen Raum allenfalls die Rolle eines Symptomträgers zu. In diese Rolle aber scheint er alles andere als zufällig geraten zu sein: das für den Film spezifische Realitätskonzept, sein grundsätzlich problematisches Verhältnis zum Publikum, die Technik, die also solche nicht in Erscheinung tritt und ein symbolisches System, das keines zu sein scheint, - all diese Bestimmungen der Maschine Kino schneiden sich in den Mechanismen der filmischen Raumkonstitution [...]“<sup>286</sup>

Kein anderes Kunstmittel als der Film kann durch Einsatz unerwarteter Perspektivenwechsel, Nahaufnahmen, Montage, Einsatz von Bild-Ton, usf. eine vergleichbar bedeutungsvolle Wirkung auf den Rezipienten ausüben.<sup>287</sup> Ein beachtliches Indiz für den Raum ist die Überlagerung von Objekten durch andere Objekte. „Die filmisch-fotografische Darstellung eines dreidimensionalen Raumes in einem zweidimensionalen Abbild basiert auf elementaren Prinzipien der menschlichen Raumwahrnehmung.“<sup>288</sup> Die Zusammenführung der Kamera mit dem Zuschauer und seinem „Raumgefühl“ ist grundlegend für die Betrachtung des Filmraumes.<sup>289</sup> Besonders bei dem Film *Dornenkronen* erzeugt der Filmraum eine sehr spezielle Dynamik, die auf die Hintergründe des Filmes zurückzuführen sind. Bei *Dornenkronen's* „Filmraum“ handelt es sich um einen virtuellen Raum, den das Publikum mit Hilfe unvollständiger Einzelteile, die der Film ihm liefert, in seiner Imagination wieder zusammenfügt.<sup>290</sup> „Unter der Großaufnahme dehnt sich der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung. [...] an die

---

<sup>285</sup> Vgl. Kuchenbuch (2005), S. 66.

<sup>286</sup> Winkler, Hartmut: Der filmische Raum und der Zuschauer. Apparatus – Semantik – Ideology. Heidelberg: Carl Winter, 1992, S. 18.

<sup>287</sup> Vgl. Schindegger, Jakob: Filmspace – Architecture of the mind. Über die filmräumliche Darstellung von Liminalität im Science Fiction Film Gatta, Wien: TU, 2004, S. 29.

<sup>288</sup> Ebd. S. 29.

<sup>289</sup> Vgl. Ebd. S. 30.

<sup>290</sup> Ebd. S. 31.

Stelle eines vom Menschen mit Bewusstsein durchwirkten Raums [tritt] ein bewusst durchwirkter. [...] Vom Optisch-Unbewussten erfahren wir erst durch [die Kamera], wie von dem Triebhaft-Unbewussten durch die Psychoanalyse.“<sup>291</sup> Hier wird ein Raumkonzept entworfen, das aus verschiedenen Ursachen heraus entstanden ist. Das Konzept des Filmraumes gibt fern von naturalistischem und ästhetischem Stil neue Handlungsweisen preis. Der Filmemacher Razcek wagt sich hier mit den von ihm erzeugten Bildräumen in ein spezielles Feld vor, das oft auf ästhetischen Experimenten und Improvisation basiert. Er beschreibt sich auch selbst als einen Filmemacher auf höchstem Improvisationscharakter.<sup>292</sup> Mithilfe des Green Screen werden experimentelle Raumkonzeptionen ermöglicht. Die Ausstattung beruht auf einer gestalterischen Komposition von Bildern, die alles<sup>293</sup> zulässt. Das Paradoxe an jenem Filmraum ist der Ort an und für sich. Es gibt zwei Räume, die voneinander zu unterscheiden sind. Auf der einen Seite gibt es den Gefängnisraum und auf der anderen Seite den produzierten Filmraum. Der Ort, an dem sich die Gefangenen während des Filmdrehs befinden, ist faktisch derselbe Ort, an dem sie sich während der Haft befinden. Die Dreharbeiten finden in den vereinzelt Haftanstalten statt, nachdem die Darsteller als Gefängnisinsassen die Anstalt nicht verlassen dürfen. Die Begrenztheit des Raumes in zweierlei Richtungen kreiert eine paradoxe Wechselwirkung. Die Kostümierung sowie unmittelbare Umgebung ähneln einem Ausnahmezustand, ungeachtet dessen handelt es sich hierbei auch um einen Zustand, der klarerweise vergänglich ist. Diese berechnende Flüchtigkeit ist den schauspielenden Gefangenen bewusst und erzeugt somit eine dynamische Atmosphäre. „Man beginnt an einem Ort etwas Neues, bewegt sich im Raum und im Gefühl, ändert Gegebenheiten, und es ist, als hielte die Zeit inne.“<sup>294</sup>

Peter Atanassow spricht in einem Interview mit Farina Simbeck über den TheaterRaum im Gefängnis. Das Spezielle des Raumes sei der Text, der darin als Fremdkörper agiert. Im Theater seien die Schauspieler an Text gewöhnt, im Gefängnis jedoch sei der Text für die Darsteller ein Fremdkörper und jene Arbeit bestehe eben im Prozess, ihnen diesen Fremdkörper vertraut zu machen.<sup>295</sup> „Der Ort erfüllt sich durch das Wort, durch den

---

<sup>291</sup> Cullen, Gordon: Townscape - das Vokabular der Stadt, Heidelberg: Birkhäuser Verlag, 1991, S. 32.

<sup>292</sup> [www.jarekraczek.de](http://www.jarekraczek.de) (Online-Zugriff zuletzt am 1.9.2013)

<sup>293</sup> Das „alles“ soll sich auf die Möglichkeit des Green Screens beziehen, der das Bildhafte bis ins Unermessliche ausschöpfen könnte.

<sup>294</sup> Erland, Josephson: Spielräume. Notizen während einer Tournee mit Peter Brooks Inszenierung des Kirschgarten. Berlin: Alexander, 1991, S. 9.

<sup>295</sup> Vgl. Simbeck (Anhang II, 2007), S.48.

andeutungsweisen Austausch einiger Kennworte, im Einverständnis und in der komplizierten Intimität der Gesprächspartner.“<sup>296</sup>

„Sowohl die Zugänglichkeit eines sonst nicht öffentlichen Raumes und dessen Nutzung als Verwandlung zum Kunstraum, als auch die Einflussnahme der Selbstinszenierung des Gefängnisses sowie der dem spezifischen Raum inwohnenden Kontexte führen zu einer neuen Art des Erlebens von Raum.“<sup>297</sup>

Die Produktionsbedingungen stehen unter besonderer Berücksichtigung, zumal das Shooting sehr strengen Regeln, die in einer Justizvollzugsanstalt herrschen, unterliegt. Während des Filmdrehs gewinnt der Gefängnisraum eine komplett neue Bedeutung. Diese Bedeutung wird durch das Hineintreten von Kunst in diesem speziellen Moment definiert. Wesentlicher Unterschied, wie der zu einem Theater, ist das Fehlen der Ko-Präsenz eines Publikums. Die Rezeption erfolgt ausschließlich durch das Medium Film. Die Darsteller, die tatsächlich in der Realität gefangen sind, spielen für eine bestimmte Dauer eine Rolle. „Eine entscheidende Bedeutungsdimension erhält der Raum jedoch nicht durch das, was er ist, oder durch das, was er vorstellt, sondern durch das, was die Schauspieler in ihm, mit ihm und durch ihn machen.“<sup>298</sup> Durch die Verwendung des Green Screens entsteht eine neue Welt außerhalb des Gefängnisraums. Die Gefangenen, die sich in der Realität in Haft befinden werden durch moderne Technologien der Montage in die Freiheit katapultiert. „Der Raum, den das Theater meint, ist [...] ein Kunstraum, der erst durch eine mehr oder weniger große innerliche Verwandlung des tatsächlichen Raumes zustande kommt, ist ein Erlebnis, bei dem der Bühnenraum in einen andersgearteten Raum verwandelt wird.“<sup>299</sup> Die räumliche und zeitliche Kontinuität wirkt sehr irritierend. Wahrscheinlich hätte es gar keinen Green Screen benötigt, um die umliegende Stimmung einzufangen. Aufgrund der ohnehin poetischen und experimentellen Filmweise hätte die bildhafte Erzählung aller Vorsicht nach sogar außen vor gelassen werden können. Der Text und die Darsteller sind das tragende Element des Filmes, auch wenn die Dramaturgie des Filmes unzusammenhängend wirkt. Einer strukturierten, dramaturgischen Abfolge liegt keine Komposition nahe. Die filmische Raumvorstellung entsteht aus sehr unterschiedlichen Quellen und bildet darüber hinaus die Öffnung von Räumen, die im Bild

---

<sup>296</sup> Vgl. Augé, Marc: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Frankfurt: Fischer, 1994, S. 92.

<sup>297</sup> Simbeck (2007), S. 68.

<sup>298</sup> Roselt, Jens: Feedback der Zeichen. Aufführung und Inszenierung. S. 44.

<sup>299</sup> Hermann, Max: Das theatrale Raumerlebnis, S. 271.

nur angezeigt oder impliziert sind.<sup>300</sup> Interpretation ist stets präsent beim Zuschauer, da der Filmraum schlussendlich selbst im Beobachter entworfen wird.

Foucault äußert sich über das Verhältnis und die Anordnung von Räumen und definiert diese über die Beziehungen zueinander. Als Überbegriff nennt er diese Heterotopien.

„Es gibt gleichfalls – und das wohl in jeder Kultur, in jeder Zivilisation – wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können.“<sup>301</sup>

Marc Augé schreibt von Orten und Nicht-Orten in seinem gleichnamigen Text, indem er den Text Räume und Orte von Michael de Certeau analysiert.<sup>302</sup> Ein Ort wird durch Identität, Verbindung und Geschichte gekennzeichnet. „[...] ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt“, wird als Nicht-Ort benannt.<sup>303</sup> Die Differenzierung zwischen Orten und Nicht-Orten beruht auf dem Kontrast von Ort und Raum. Michael de Certeau hat für die Begriffe des Ortes und Raumes eine Analyse vorgelegt, in der Orte und Räume keinen Gegensatz wie Orte und Nicht-Orte bilden, sondern der Raum es ist, der etwas mit dem Ort macht.<sup>304</sup> Ein Ort wie zum Beispiel ein Weg wird erst durch die Interaktion von Fußgängern in einen Raum verwandelt. „Diese Parallelisierung des Ortes als Menge von Elementen, die in einer gewissen Ordnung koexistieren, und des Raumes als Belegung dieser Orte durch die Ortsveränderung eines beweglichen Elements präzisiert er durch mehrere Hinweise.“<sup>305</sup> Nicht-Orte vermitteln einen ganzen Komplex von Beziehungen zu sich selbst. Als Beispiel für einen Nicht-Ort gibt Augé Orte im urbanen sowie suburbanen Raum, unter anderem Einkaufszentren, Autobahnen, Flughäfen, sowie Flüge über anti-territorischem Gebiet, an. Simbeck kommt in ihrer Diplomarbeit des Sonderraums Gefängnis zur Conclusio: „Die Besonderheit des Phänomens generiert sich über viele Ebenen von „Raum“. Zum einen bewegt es sich in einem spezifischen Raum, der historisch, kulturell, politisch und

---

<sup>300</sup> Vgl. Arendt, Hannah. *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press, 1958, S. 22.

<sup>301</sup> Foucault, Michel: *Andere Räume* (1967), IN: Barck, Karlheinz [Hrsg.]: *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*; *Essais 5*, durchgesehene Auflage. Leipzig: Reclam, 1993, S. 39.

<sup>302</sup> Vgl. Augé (1994), S. 92.

<sup>303</sup> Ebd. S. 92.

<sup>304</sup> Vgl. Ebd. 93.

<sup>305</sup> Ebd. 95.



gesellschaftlich geprägt ist, was sich auf Produktion und Rezeption auswirkt.“<sup>306</sup>

Im Film geschieht eine Zusammenführung der einzelnen Schauplätze durch Montage. Die drei unterschiedlichen Gruppen 1. Die Auserwählten, 2. Die Wächter und 3. Das Volk sind Inhaftierte örtlich getrennter Haftanstalten. Bei den Auserwählten handelt es sich bei der Justizvollzugsanstalt um ein Hochsicherheitsgefängnis in Pankow, in dem sich ausschließlich Frauen im geschlossenen Vollzug befinden. Die Wächter bilden eine Gruppe der Jugendstrafanstalt Plötzensee. Das Volk wird von Frauen aus dem offenen Vollzug der JVA Lichtenberg verkörpert. Hinsichtlich der separaten Dreharbeiten in jeder der einzelnen Haftanstalten ist die Verwendung von Special Effects Voraussetzung für eine funktionierende Umsetzung des Filmes. Die drei unterschiedlichen Gruppen werden im Film zu einem Ganzen zusammengefügt. Der Film *Dornenkronen* funktioniert als Metamorphose durch die Art und Weise der Verwendung der technischen Mittel und symbolisiert eine Transformation des Raumes. Die einzelnen Räume, die als Drehort für den Film gedient haben, befinden sich in unterschiedlichen Gefängnissen und wurden für den Drehzeitraum seiner Identitäten beraubt. Erst beim Schauen des Filmes kann der „gemeinsame Ort“ der drei involvierten JVAs hergestellt werden. Foucault schreibt das Gefängnis einer Heterotopie zu. Eigenschaften dafür ergeben sich durch die Zusammenführung mehrerer Räume zu einem Ort und die dadurch entstehenden Beziehungen zueinander. Die fixierte Dauer des Zustandes sowie „Ein- und Ausgangsrituale“ charakterisieren die räumliche Bedeutung darüber hinaus.

„Ritualtheorie [...] Situationen, wo Gruppen, die in einer Gesellschaft zusammenleben, Ritualverhalten benutzen, um ihre verschiedenen Identitäten, ihre Grenzen, ihre Konflikte, Indifferenz und Achtung füreinander auszudrücken.“ [...] weites Feld an Formen sozialer Interaktion zwischen Menschen und zwischen einem bzw. mehreren Menschen und anderen, realen oder postulierten, ansprechbaren Wesen.“<sup>307</sup>

Als Ein- und Ausgangsritual kann der Antritt der Haft und das Wiederverlassen des Gefängnisses gedeutet werden. Der produzierte Filmraum führt mithilfe technologischer Mittel drei unterschiedliche Örtlichkeiten zu einer Einheit zusammen. Die Wege dazwischen, die im Grunde nicht existieren und als zusammenführendes Bindeglied via Montage erzielt werden, können als Nicht-Ort, als Utopie bezeichnet werden, da sie sich keiner Identität, Relation oder Geschichte bewusst sind. „Der Raum des Nicht-Ortes

---

<sup>306</sup> Simbeck (2007), S. 126.

<sup>307</sup> Platvoet, Jan: *Das Ritual in pluralistischen Gesellschaften*. In: *Ritualtheorien. Ein Handbuch*. Andrea Belliger ; David J. Krieger [Hsbg.], Berlin: Springer, 2013, S. 173-174.

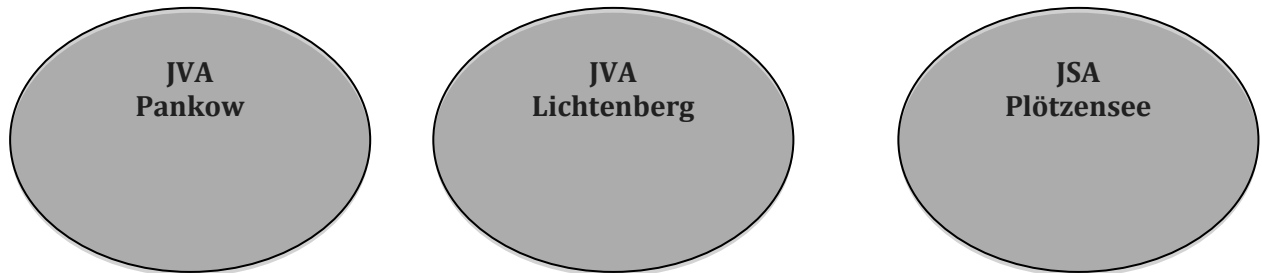
schafft keine besondere Identität und keine besondere Relation, sondern Einsamkeit und Ähnlichkeit.“<sup>308</sup> Sowohl Handlung als auch räumliche Bedingungen sind ein Entwurf einer fiktiven Welt, die an keine zeitgenössischen historisch-kulturellen Faktoren gebunden sind. Zur Veranschaulichung meiner Analyse der räumlichen Begebenheiten bezüglich der Transformation des Gefängnisraumes zu einem neuen Raum im Film, habe ich eine profane Darstellung angefertigt.

---

<sup>308</sup> Augé (1994), S. 121.

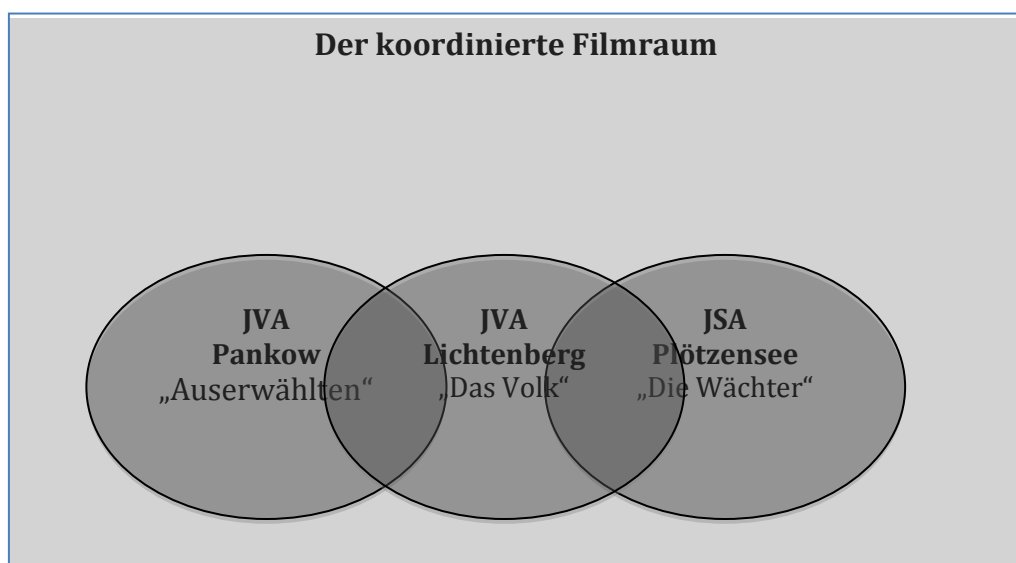
### 4.5.3.1. Darstellung

## Heterotopien



Zusammenführung dreier örtlich getrennter Heterotopien: JVA Pankow, JVA Lichtenberg und JSA Plötzensee. (1. Die Auserwählten, 2. Die Wächter und 3. Das Volk) via Green Screen und Videomontage zu einer Einheit.

## Utopie (Nicht-Ort)



#### 4.6. Effekt des theaterpädagogischen Arbeitsansatzes für die Teilnehmer im Gefängnis-Filmprojekt *Dornenkronen*

Welche Wirkung die Theaterpädagogik an die Darsteller leisten kann, soll nun geklärt werden. Untersuchungsgegenstand bildet der Film *Dornenkronen*, auf den zu Beginn des Kapitels 4 näher eingegangen wurde. Der Film zeigt das Resultat, das die Theaterpädagogik für die Darsteller erfüllen kann. Der Intensivprozess verrichtet eine bemerkenswerte Arbeit an den Einzelnen. Gerade dieser lange Prozess lässt eine intensive Auseinandersetzung mit sich selbst und seiner unmittelbaren Umgebung zu. Punkt 4.5.1. *Thematische Parallelen von Film zu Gefängnis* sowie 4.5.2. *Symbolik* geben Aufschluss darüber, wie sehr sich die Gefängniswelt in der fiktiven Filmgeschichte widerspiegelt. Es wird aufgezeigt, wie die Darsteller in Konfrontation mit sich und ihrer Umwelt stehen. Jarek Razcek antwortet auf die Frage, was mit einer gefangenen Person passiert wenn diese Schauspiel betreibt, folgendes: „Es ist eine Art Urlaub vom Alltag für sie. Natürlich sind sie für jede Ablenkung dankbar. Schließlich entführen wir die Frauen ja in andere Gedankenwelten und befreien sie somit zuallererst im Kopf.“<sup>309</sup> Durch das Schauspiel findet eine Grenzüberschreitung im Gefängnisraum statt. Für die Darsteller des Filmes entsteht ein neues Erleben von Freiheit indem sie die Korporalität in Freiheit nachahmen. Die fiktive Filmhandlung setzt nach dem dritten Weltkrieg ein, die Darsteller befinden sich in der Handlung außerhalb der Haftanstalt mithilfe des Green Screens. Die fiktiven Rollen der Auserwählten, der Wächter, des Volkes verlangen eine Imagination von Freiheit, weil es diese so in der Realität nicht gibt. Stanislawski sieht den Akt des Schauspiels als eine Neugeburt an: „Worin besteht denn unsere schöpferische Arbeit? Sie besteht in Zeugung und Austragung eines neuen Lebewesens – der Einheit Mensch-Rolle. Es ist ein natürlicher Schaffensakt, erinnernd an die Geburt eines Kindes.“<sup>310</sup> Die Teilnahme der Darsteller des Gefängnis-Filmprojekts ist freiwillig. Die Akteure spielen freiwillig „Theater“ bzw. betreiben Schauspiel in einem Raum, den sie jedoch unfreiwillig beherbergen. Der Gefängnisraum unterliegt während dem Schauspiel einem metaphorischen Prozess, der durch den Begriff der Freiheit bedingt ist. Durch das Schauspiel werden neue Möglichkeiten erschlossen, durch die Freiheit der Kunst wird der Raum neu erlebt und die Entstehung einer neuen Bedeutung ist die Folge bzw. können sie den zentralen Aspekt

---

<sup>309</sup> Interview per Email mit Jarek Razcek, 13. August 2013.

<sup>310</sup> Stanislawski, Konstatin: Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst I. Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 1983, S. 328.

ihrer Haft, also sprich Entzug des „freien“ Bewegens im Raum, teilweise bzw. scheinbar überbrücken. Während des Schauspiels ist Imagination von Freiheit die Folge, da sie spielen als wären sie physisch frei, also sprich paradoxerweise nicht gefangen, dem aber nicht so ist. Die Freiheit der Kunst (Kunstfreiheit) ist etwa auch im Gesetzesbuch verankert und somit ein Grundrecht in Deutschland. „Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei. Die Freiheit der Lehre entbindet nicht von der Treue zur Verfassung.“<sup>311</sup> Plötzlich tritt Freiheit durch freie Kunst an einen Ort an dem Freiheit sonst nicht wirklich existiert. Die Freiheit der Kunst ist grenzenlos. Eine „neue“ Freiheit begibt sich in eine Welt, in der Arrest, Begrenzung der Handlungen sowie Einschränkung des Lebens eine Normalität geworden sind. Die Funktion der Freiheit zeigt sich in der Art und Weise wie sie an den Einzelnen herantritt. Im Verlauf des Schauspiels verlieren sich die Darsteller und vergessen den Ort, an dem sie sich gerade befinden. „Kunst verbindet Räume, die sonst keine Kommunikationsmöglichkeit haben.“<sup>312</sup> Die Leistung des Filmes entspricht einer resozialisierenden Wirkung, für den Moment zu vergessen, an welchem Ort man sich gerade befindet und sich dementsprechend frei zu fühlen. Durch die Partizipation der Darsteller im Film schafft die Konstellation ein „Aus-Sich-Heraustreten“. „[...] pädagogisches Theater, das sich [...] in einer gewissen Nähe zu therapeutischer Arbeit befindet, kann in einem subtileren Sinne eine Form von Seelenhygiene für Spieler und Zuschauer bieten.“<sup>313</sup>

Wie im 2. Kapitel angeführt, ist es die Aufgabe des Strafvollzuges dem Delinquenten die Freiheit für eine beschränkte Zeit zu entziehen, um die Bestraften daran zu hindern erneut straffällig zu werden. Ziel ist es die Inhaftierten nach Entlassung, in ein Leben in sozialer Verantwortung mit und in der Gesellschaft zu führen.<sup>314</sup> „Kein Ziel des Strafvollzugs kann es sein, Gefangene auf Dauer einfach wegzusperren und so die Sicherheit der Allgemeinheit zu gewährleisten. Alleiniges Ziel des Vollzugs kann nur die Resozialisierung der Gefangenen sein; damit wird Rückfall verhindert und die Allgemeinheit vor weiteren Straftaten nach der Entlassung geschützt.“<sup>315</sup> Gefängnisse werden zu einem einzigen Zweck für eine bestimmte Zielgruppe errichtet. Eine

---

<sup>311</sup> <http://www.gesetze-im-internet.de/bundesrecht/gg/gesamt.pdf> (Online-Zugriff zuletzt am 5.10.2013)

<sup>312</sup> Simbeck (2007), S. 84.

<sup>313</sup> Weintz, Jürgen: Theaterpädagogik und Schauspielkunst. Ästhetische und psychosoziale Erfahrung durch Rollenarbeit. Berlin: Schibri Verlag, 2002. S. 183.

<sup>314</sup> Vgl. Arloth (2001), S. 343.

<sup>315</sup> Ebd.

Haftsituation in einem Gefängnis ist geprägt von Dualität. Auf der einen Seite gibt es die Innenwelt eines gefangenen Menschen und auf der anderen Seite die „doppelte Außenwelt“.<sup>316</sup> Die Innenwelt einer gefangenen Person schließt eine innere Freiheit mit sich ein und meint damit Gefühle, Gedanken, Wünsche, Intimität, Privatheit. Die doppelte Außenwelt in einem Gefängnis bedeutet zum einen die Gefängniswelt an und für sich und zum anderen die Welt außerhalb davon, die sich quasi „draußen“, außerhalb eines Gefängnisses abspielt. Durch den Freiheitsentzug erlebt eine gefangene Person die Abwesenheit von physischer Freiheit aufgrund des Eingesperrtseins. Durch das Gefängnis entsteht eine Barriere zur Außenwelt, die entwendete physische Freiheit hindert einen gefangenen Menschen daran sich physisch „frei“ zu bewegen.

„Man sollte außerdem beachten, dass es Machtbeziehungen nur in dem Maße geben kann, in dem die Subjekte frei sind. Wenn einer von beiden vollständig der Verfügung des anderen untersteht und zu dessen Sache geworden wäre, ein Gegenstand, über den dieser schrankenlose und unbegrenzte Gewalt ausüben könnte, dann gäbe es keine Machtbeziehungen. Damit eine Machtbeziehung bestehen kann, bedarf es also auf beiden Seiten einer bestimmten Form von Freiheit. Selbst wenn die Machtbeziehung völlig aus dem Gleichgewicht geraten ist, wenn man wirklich sagen kann, dass der eine alle Macht über den anderen besitzt, so lässt sich die Macht über den anderen nur in dem Maße ausüben, in dem diesem noch die Möglichkeit bleibt, sich zu töten, aus dem Fenster zu springen oder den anderen zu töten.“<sup>317</sup>

Die Konsequenz eines Deliktes kann Freiheitsentzug mit sich bringen. Foucault gibt in *Überwachen und Strafen* an, im Falle einer „Freiheitsberaubung“ die Schuld mit seiner Zeit bezahlen zu müssen. „Indem es dem Verurteilten seine Zeit nimmt, scheint das Gefängnis die Idee zu realisieren, daß [sic!] der Verstoß nicht nur das Opfer, sondern die gesamte Gesellschaft getroffen hat.“<sup>318</sup> „Freiheitsentzug stellt eine artefizielle [sic!], anhaltend traumatisierende Situation dar. Als Konsequenz deliktischen Verhaltens soll ihm Übelscharakter anhaften, durch spezifische Einschränkungen macht er den Abgeschlossenen zum Strafhäftling.“<sup>319</sup> Durch die Partizipation an dem Film *Dornenkronen* wird eine neue innere Freiheit für die Teilnehmer geschaffen, die sich auch physisch äußert. Der Rezipient, also der Zuschauer des Endproduktes *Dornenkronen*, sieht alle drei Gruppen in Freiheit, obwohl sich diese physisch nie aus ihrer Haftanstalt entfernt haben. Die Filmtechnik lässt eine paradoxe Konstellation zu, die Menschen miteinander

---

<sup>316</sup> Freud, Sigmund: Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften. Frankfurt am Main: Fischer, 1994, S. 269.

<sup>317</sup> Foucault, Michel: Analytik der Macht. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, S. 260.

<sup>318</sup> Foucault (1994), S. 296.

<sup>319</sup> Galli, Thomas: Lockerungsbegutachten im Strafvollzug. Kritik aus kriminologischer Sicht. Berlin: Springer, 2011, S. 49.

vereint, die sich örtlich getrennt voneinander aufhalten.

„Was Freiheit bedeutet, weiß einer der Schauspieler aus Paola und Vittorio Tavianis Cäsar muss sterben (*Cesare deve morire*) erst durch Shakespeare. Am Ende des Films sagt er den denkwürdigen Satz, dass er jetzt, wo er die Kunst entdeckt habe, seine Zelle als Gefängnis empfinde. Es handelt sich also um ein durchaus riskantes Manöver, als Insasse von Rebibbia, dem bekannten römischen Gefängnis, Theater zu spielen; die Verkörperung einer Rolle wird einem da schnell zur Auseinandersetzung mit der eigenen existenziellen Situation.“<sup>320</sup>

---

<sup>320</sup> Kalmazadeh, Dominik: „Cäsar muss sterben“ – *Der Imperator der im Mafioso steckt*. In: Der Standard online, 1.2.2013. <http://derstandard.at/1358305423339/Caesar-muss-sterben-Der-Imperator-der-im-Mafioso-steckt> (Online-Zugriff zuletzt am 17.5.2013).

## 5. Resumé

„Ein Gefängnis ist ein Ort,  
der für viele Menschen sehr fremdartig erscheint und oftmals unsichtbar wirkt.  
Ein Gefängnis ist ein Ort,  
der von der Mehrzahl der Gesellschaft so gut wie gar nicht wahrgenommen wird.  
Ein Gefängnis ist ein Ort,  
der den Umständen gemäß beinahe immer in der Peripherie einer Stadt auffindbar ist.“<sup>321</sup>

Seit einigen Jahren werden einzelne Strafvollzugsanstalten durch Kunst mit Gefangenen für die Öffentlichkeit sichtbar gemacht. Sei es durch Theater, Film, Malerei, Fotografie, Literatur, Bildhauerei. Spätestens seit dem Kinoerfolg der zwei über 80ig jährigen Brüder Paolo und Vittorio Taviani *Cesare deve morire / Cäsar muss sterben* ist Gefängnistheater in der Gesellschaft „draußen“ angekommen. Der Film wurde bei der Berlinale 2012 als bester Film mit dem Hauptpreis des Goldenen Bären ausgezeichnet. Er dokumentiert ein Gefängnistheaterprojekt außerhalb der Hauptstadt Italiens. In der römischen Strafvollzugsanstalt Rebibbia wird eine Gruppe Gefängnisinsassen begleitet, die das Stück *Julius Cäsar* von Shakespeare unter der Regie von Fabio Cavalli erarbeiten. In dem Film wird der intensive Probenprozess des Theaterstückes gezeigt sowie die Aufführung als Folge darauf. Darüber hinaus sieht man das ausschlaggebende Casting für die Vergabe der Rollen, es werden Einblicke in die Erarbeitung der Texte mit den Laienschauspielern gegeben, Ausschnitte aus der Gefängniszelle gezeigt und dabei zugleich auch die bedeutungsvolle Gruppendynamik des Theaterspiels übermittelt. Das Besondere an dem Doku-Drama ist die direkte Adressierung der Darsteller in die Kamera bei der Vorstellung mit ihren realen Namen zu Beginn des Filmes. Der Zuschauer weiß von Anfang an um wen es sich handelt und ist Begleiter der Verwandlung von Gefangener zu Cäsar, Brutus usw. Gleichmaßen findet zu Beginn des Gefängnis-Filmprojekts *Dornenkronen* eine Vorstellung der sechs Hauptdarstellerinnen via direkter Adressierung in die Kamera statt. Ein Akt, der das Publikum darüber aufmerksam macht, dass sich hinter den Darstellern reale Menschen in Gefangenschaft befinden, die vorübergehend in eine Rolle schlüpfen werden.

Durch Theater, Film, etc. in einer Haftanstalt wird die sonst so fernegelegene Institution Gefängnis für die Gesellschaft wieder sichtbar gemacht. Bis ins frühe 18. Jahrhundert

---

<sup>321</sup> Gartner, Marlene.



wurden Verbrecher grausame Körperstrafen zugefügt. Vor der Entstehung der Gefängnisse gab es eine Fülle verschiedener Strafen, Leibes-, Ehren- oder Todesstrafen, die einem eigenen System erlegen sind, ebenso wurden Landesverweisungen durchgeführt – Verbrecher mussten einen Eid schwören nie wieder an den Ort zurück zu kehren sowie keine Schuld zu verüben. In der frühneuzeitlichen Strafpraxis gab es grausame öffentliche Körperstrafen, die für alle zugänglich gemacht wurden und als sogenanntes *Theater des Schreckens* bezeichnet wurden. Bis ins Mitte des 18. Jahrhunderts wurde das körperliche Bestrafen in den Mittelpunkt gestellt und für Außenstehenden zu einem öffentlichen Spektakel, das von der Gier der Zuschauer lebte. Die zur Schaustellung von Delinquenten vor Publikum diente als Abschreckung für das Volk. Die zentrierte Bestrafung und Teilnahme der Öffentlichkeit war eine bewusste Entscheidung aller Beteiligten. Mit der Entstehung des Gefängnisses verminderte sich auch die Schaulust und das Bestrafen passierte plötzlich hinter verbarrikadierten Türen. Mit dem peinlichen Strafsystem vollzog sich ein Wandel in der Sinn- und Zweckbestimmung von öffentlicher Strafpraxis sowie Prozessführung. Im Mittelalter waren Gefängnisse lediglich noch Orte, an denen Delinquenten bis zu ihrer Hinrichtung untergebracht wurden. Mit der Entwicklung des Gefängnisses in der Mitte des 18. Jahrhunderts wurde das physische Bestrafen jedoch aus der Öffentlichkeit verdrängt und Verbrechen wurden immer öfter hinter Gefängnismauern ausgetragen: das Sichtbare wurde unsichtbar gemacht. Von Beginn an war es mir ein großes Anliegen aufzuzeigen, welche Bedeutung der Freiheitsentzug in unserer heutigen Gesellschaft zukommt, daher ist der Einblick in die gegenwärtige Strafvollzugssituation in Deutschland von großer Wichtigkeit. Mittels kurzer Einblicke in den Gefängnisalltag mit den dazugehörigen Regeln soll der Leser Kenntnis über die Situation im momentanen deutschen Strafvollzug erlangen.

Im Verlauf meiner Auseinandersetzung mit zwei verschiedenen zeitgenössischen Berliner Gefängnistheaterprojekten erfährt man, wie sehr sich Gefängnistheater voneinander unterscheiden kann. Das klassische Gefängnistheater, bei dem sich sowohl die Produktion als auch die Aufführung in einem Gefängnis mit Gefangenen als Darsteller ereignet, findet sich bei meinen Untersuchungen der zwei divergierenden Theaterprojekte weniger. Viel mehr scheint sich eine Sonderform des Gefängnistheaters herauszubilden, die eine gemischte Konstellation von Theater mit Gefangenen unter besonderer Berücksichtigung aufweist. Auf der einen Seite findet sich die künstlerisch-ästhetische Vorgangsweise des über sechzehnjährigen Gefängnistheaterprojekts *aufBruch*, das sich vorwiegend literarischer Adaptionen bedient und dabei Collagen in Kombination mit unterschiedlichen

Texten anfertigt. Ein wichtiges Charakteristikum ist die Intertextualität: Fragmentierung von Texten, Verschiebung und Verschachtelung von Geschriebenem. Ebenfalls dominiert in der Arbeitsweise von Peter Atanassow's Team eher eine militärische aufgrund der Kürze der Probenzeiten, die vorwiegend bei zwei Monaten liegen. Hauptarbeitsort ist das älteste Gefängnis Deutschland, die JVA Tegel Berlin, in der ausschließlich Männer einsitzen. Mittlerweile hat sich das Projekt bereits in der Berliner Theaterlandschaft etabliert und genießt dort einen guten Ruf. Auf der anderen Seite lässt sich das Projekt *Gefängnis-Kunst-Gesellschaft*, das im Rahmen des Vereines *Minor-Projektkontor für Bildung und Forschung* entstanden ist, auffinden. Die Theaterarbeit zeichnet sich sehr durch seine prozesshafte Methode aus, die sich meist über einen langen Zeitraum streckt. Kennzeichnend für die Arbeitsweise ist das intensive Bestreben miteinander. Der Fokus wird auf Alltagssituationen im Leben der Teilnehmer gerichtet und versucht anhand von Improvisation diese zum Ausdruck zu bringen. Im Verlauf eines Prozesses filtern sich fortwährend neue Themenschwerpunkte heraus, die unter besonderer Annäherung behandelt werden.

Die Auswahl des herangezogenen Filmbeispiels basiert vor allem auf seinen Produktionsbedingungen, räumlichen Verhältnissen sowie der Transformation von Freiheit. Der Film fungiert als starkes Ausdrucksmittel der Gedankenwelt von Gefangenen in Haft sowie als Träger von modernen technologischen Möglichkeiten. Bezüglich des 4. Punktes - „Analyse des „Raumes“ sind zwei Räume voneinander zu unterscheiden: zum einen gibt es den Gefängnisraum, der als heterotopisch gedeutet wird und zum anderen den Filmraum, der über die Technik als Nicht-Ort definiert wird. Der Film, mit dem ich mich in meiner wissenschaftlichen Abhandlung auseinandersetze, arbeitet hauptsächlich mit einem Green Screen als Hintergrund; hier handelt es sich um eine Filmtechnik die nachträglich Orte via digitaler Montage hinzufügen kann. Bei *Dornenkronen* wird diese Technik bis ins Unermessliche ausgeschöpft, da der Film ausschließlich in Räumen von Haftanstalten gedreht wurde. Der Film weist sehr viele Parallelen zur Gefängnis-Thematik auf, auch wenn die fiktive Geschichte des Filmes erst nach dem dritten Weltkrieg angesetzt ist. Bei der Filmanalyse versuche ich konkret auf die Handlung im Gefängnis einzugehen. Den Darstellern stehen nur begrenzte Mittel und Möglichkeiten zur Verfügung um in den Räumen des Gefängnisses Schauspiel zu betreiben. Die Häftlinge sind gezwungen die Freiheit nachzuspielen, was in ihrem Fall Imagination von Freiheit zur Folge hat. Die Teilnahme als Darsteller an einem Stück ist freiwillig, die Haft im Gefängnis wiederum unfreiwillig. Die Darsteller werden mittels digitaler Technik ins Freie katapultiert während

sie sich im Inneren einer JVA befinden. Der Raum gewinnt in dem Moment des Schauspiels plötzlich an neuer Bedeutung.

Interessanterweise ähneln sich die Titelbezeichnungen der beiden Theaterprojekte. Die Auswahl der Titel und deren Bedeutung sind signifikant für die Wirkung auf den Zuschauer. Die Intention dahinter ist es, das Gefängnis und die Gesellschaft, die außerhalb dieses Kosmos lebt, zusammenzuführen. Die Gruppe *aufBruch* wirbt mit dem Zusatz *Kunst-Gefängnis-Stadt*, die andere Truppe nennt sich *Gefängnis-Kunst-Gesellschaft*. *aufBruch* lässt das theaterinteressierte Publikum in das Innere einer Haftanstalt kommen und versucht das „Draußen“ (Gefängnis) mit dem „Draußen“ (Stadt) zu vereinen. Beim Theaterprojekt des theaterpädagogischen Ansatzes wirkt Kunst auf die Gesellschaft durch Gefängnis im öffentlichen Raum. Der Titel *Gefängnis – Kunst – Freiheit*, den ich für meine Diplomarbeit gewählt habe, soll zu Erkennen geben, dass bei meinem Untersuchungsgegenstand, der Film *Dornenkronen*, „Freiheit“ durch „Kunst“ im Gefängnis gewonnen werden kann. Ebenso ist der Rezipient des Filmes derjenige, der die Akteure in Freiheit sieht, auch wenn diese Situation tatsächlich gar nie geschehen ist. Wie eingangs schon beschrieben, ist ein Gefängnis ein Ort, der von der Gesellschaft scheinbar abgeschnitten ist. Ein Ort, der sich meist am Rande einer Stadt befindet und keineswegs in die Gesellschaft integriert ist. Eine totale Institution, die mittels systematischer Regeln funktioniert und seit mehr als einem ganzen Jahrhundert der Disziplinarmechanismen unseres Staates angehört. Auf die Frage, was der Filmregisseur Razcek über die aktuelle Strafvollzugssituation findet, antwortet er folgendes:

„Ich glaube, dass Gefängnis kaum etwas bringt. Wer den Knast betritt, kommt oft erst recht in Kontakt mit den kleinkriminellen Netzwerken. Was das Menschen in punkto Resozialisierung bringen soll, ist mir schleierhaft. Gefängnis ohne Arbeit an den Gefangenen, vor allem psychologischer Arbeit, halte ich für komplett sinnfrei. Die Frauen brauchen eher einen Therapeuten als den Knast.“<sup>322</sup>

Durch Theater, Film bzw. Kunst jeglicher Art wird dieser sonst so abgeschottete Ort der Gesellschaft wieder sichtbar gemacht. Das wieder „Sichtbar-Machen“ durch Kunst im Gefängnis halte ich für einen entscheidenden Punkt in der Auseinandersetzung mit dieser Thematik.

---

<sup>322</sup> Interview per Email mit Jarek Razcek, 13. August 2013.

## 6. Motivation

Bezugnehmend auf das letzte Kapitel „Freiheit“ halte ich die Darlegung meiner persönlichen Motivation für diese Arbeit für erwähnenswert. Von Beginn an und auch während des Verlaufes meiner wissenschaftlichen Abhandlung fand ich den Widerspruch zwischen Gefängnis und Freiheit durchgängig reizvoll sowie zugleich paradox. Die Frage, wie zwei extrem konträre Pole zueinander stehen und sich in diesem Falle nicht entgegenwirken können, erschien mir unglaublich spannend. Das von mir ausgewählte Filmbeispiel bringt genau jene Varianz der komplexen Wissenschaftskonstellation Theater-, Film- und Medienwissenschaft meines Studiums, die ich einleitend gemeint habe, auf den Punkt. Der Film *Dornenkronen* ist aus einem theaterpädagogischen Workshop heraus entstanden und bringt sich in einen avantgardistischen Film ein. Er vereint sowohl theaterwissenschaftliche als auch filmwissenschaftliche Aspekte. Seit jeher ist unsere Entwicklungsgeschichte geprägt von der Kombination von Medien unterschiedlicher Art. Daraus resultiert ein Vorgang von Intermedialität, der an immer größerer Bedeutung für unsere heutige Gesellschaft gewinnt. Ich finde es von erheblicher Signifikanz Gefängnisse der Gesellschaft wieder sichtbar zu machen und die Menschenwürde der Betroffenen zu bewahren.



## 7. Abstract

### 7.1. Deutsch

Die vorliegende Diplomarbeit setzt sich mit dem Berliner Gefängnis-Filmprojekt *Dornenkronen*, der 2012 mit Gefängnisinsassen unter der Leitung von Jarek Razcek gedreht worden ist, auseinander. Um sich in die Thematik des Gefängnistheaters einzufühlen und zu verstehen was es bedeutet in einem Gefängnis zu sein, wird im ersten Teil der wissenschaftlichen Abhandlung geklärt, was „Institution Gefängnis“ bedeutet um später auf das eigentliche Thema eingehen zu können. Nach der Einführung in die Umstände der Entstehung eines Gefängnisses in der Mitte des 18. Jahrhunderts werden zwei differierende Arbeitsmethoden des Gefängnistheaters mittels kurzer Beispiele aufgezeigt. Zum einen wird das bis heute längste und zugleich erfolgreichste Gefängnistheaterprojekt Deutschlands *aufBruch* vorgestellt, in welchem der ästhetische Kunstfaktor stets im Vordergrund steht, zum anderen wird das Theaterprojekt *Gefängnis – Kunst - Gesellschaft* bei dem mit theaterpädagogischen Ansätzen gearbeitet wird präsentiert. Im Rahmen dieser Theaterworkshops entstand unter theaterpädagogischen Gesichtspunkten zusammen mit Gefangenen der Film *Dornenkronen*. Diese Arbeit versucht die Konstellation des Raumes im und während des Filmes anhand des Begriffes Freiheit zu analysieren.

## 7.2. Englisch

This diploma thesis is dealing with the subject of contemporary Berlin prison theatre. In the center of the scientific paper appears the prison-filmproject *Dornenkronen* which was shot under the supervision of theatre-pedagogical teachers and prisoners as actors. The first chapter gives explanation about the penalty system around the middle of the 18th century before penitentiaries were even invented. It also offers valuable clues about the current situation in prison facilities in Germany. Berlin's eldest prison theatergroup *aufBruch* is introduced which attaches importance to an artificial aesthetic method of theatre operation and focusing on adaption of significant literature. Additional to this, there is another theatre collective named *Gefängnis-Kunst-Gesellschaft* that operates with the method of theatre pedagogy. On closeness of agreement the prison substance gets filtered out of the film that has the topic of the end of the third world war.

## 8. Quellenverzeichnis

### 8.1. Literaturverzeichnis

Aristoteles: Poetik. Stuttgart: Reclam, 1994.

Arloth, Frank: Strafvollzugsgesetz Bund, Baden-Württemberg, Bayern, Hamburg, Hessen, Niedersachsen. 3. Aufl. München: Verlag C.H. Beck, 2011.

aufBruch: Recherche zu Gefängnistheaterprojekten in Europa. Gefängnistheaterprojekte in Deutschland. Im Rahmen des EU-Projektes Theater und Gefängnis in Europa. Die Entwicklung und Verbreitung innovativer Methoden und Praktiken von Gefängnistheater in Europa, 2005.

aufBruch [Hrsg.]: Ausbruchsversuche. Knastfestival 2000. Berlin: Druckerei der JVA Tegel, 2000.

aufBruch: Programmhelf Nebensonnen, 2013.

aufBruch: Programmheft Wallenstein, 2013.

Augé, Marc: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Frankfurt: Fischer, 1994.

Balfour, Michael: Theatre Prison. Theory and Practice. UK: Intellect, 2004.

Berger, Melanie: Prison Theatre. Gefängnistheater in Großbritannien. Diplomarbeit. Universität Wien, 2010.

Bienneck, Steffen und Pfeiffer, Christian: Viktimisierungsverfahren im Justizvollzug. Kriminologisches Forschungsinstitut Niedersachsen e.V. (KFN), 2012.

Boal, Augusto: Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

Canetti, Elias: Masse und Macht. 27. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer, 2001.

Council of Europe: Prison Management. Strasbourg: Heymann, 1983.

Cornel, Heinz [Hrsg.]: Resozialisierung. 3. Aufl. Baden-Baden: Nomos, 2009.

Die Bibel mit Bildern von HAP Grieshaber nach der Übersetzung Martin Luthers. Revidierte Fassung von 1984. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1999.

Dutlinger, Anne: Art, Music and Education as Strategies for Survival. Philadelphia: Herodias, 2000.

Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Berlin: Suhrkamp, 2004.

Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen. 4. Aufl. Tübingen: Gunter Narr, 1998.



- Freud, Sigmund: Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften. Frankfurt am Main: Fischer, 1994.
- Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. 9. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.
- Foucault, Michel: Analytik der Macht. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.
- Foucault, Michel: Von der Subversion des Wissens. München: Hanser, 1974.
- Galli, Thomas: Lockerungsbegutachten im Strafvollzug. Kritik aus kriminologischer Sicht. Berlin: Springer, 2011.
- Glinz, Christina: Annäherung an die Wirkungsweisen theatraler Rollenarbeit bei jungen Erwachsenen in Haft: eine Untersuchung des Stellenwertes postmoderner ästhetischer Theaterpraxis mit Inhaftierten für die Sozialpädagogik anhand des ausgewählten Theaterprojektes „Gerettet“ vom Wiener Vorstadttheater in den Justizanstalten Gerasdorf und Schwarzbach. Diplomarbeit. Universität Wien, 2010.
- Goffman, Erving: Asyl. Über die soziale Situation psychiatrischer Patienten und andere Insassen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972.
- Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München: Piper, 1959.
- Grimbichler, Anja: Vom Suchen und Finden der eigenen Rolle(n) – Theaterpädagogik – ein wenig die eigenen Rollenkompetenzen zu erweitern. Laufenburg, 2006.
- Hawley, Joe. Murphy, Illiona und Souto-Otero, Manuel: Prison Education and Training in Europe. Current stage-off-play and challenges. GHK, 2013.
- Hensel, Gert: Geschichte des Grauens. Deutscher Strafvollzug in 7 Jahrhunderten. Altdorf: Lector, 1979.
- Hentschel, Ulrike: Theaterspielen als ästhetische Bildung: Über einen Beitrag produktiven künstlerischen Gestaltens zur Selbstbildung. 3. Aufl. Milow: Schibri, 2010.
- Jacob, Laura: Theaterpädagogik als Audience Development. Das Projekt Tacheles am jungen Schauspielhannover als Modellprojekt kultureller Bildung mit theaterfernen Jugendlichen. Diplomarbeit. Universität Hildesheim, 2009.
- Karasek, Horst: Die Vierteilung. Wie dem Königsmörder Damiens 1757 in Paris der Prozeß [sic!] gemacht wurde. Berlin: Wagenbach, 1994.
- Kawollek, Torsten und Falk, Henning: Bibelpflanzen. Stuttgart: Eugen Ulmer, 2005.
- Kreitner, Angelika: Der Begriff der Gemeinschaft im postdramatischen Theater. Diplomarbeit. Universität Wien, 2010.
- Kuchenbuch, Thomas: Filmanalyse. Theorien, Methode, Kritik. Köln: Böhlau, 2005.

- Laubenthal, Klaus: Strafvollzug. Heidelberg: Springer, 2008.
- Le Bon, Gustave: Psychologie der Massen. 15. Aufl. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1982.
- Lehmann, Hans-Thiessen: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.
- Lessing, Gottphried Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. Stuttgart: Kröner, 1958.
- Marschall, Susanne: Farbe im Kino. Marburg: Schüren, 2005.
- Mc Avinchey, Caoimhe: Theatre Prison. London: Palgrave Macmillan, 2011.
- Montag Stiftung: Freispieler. Theater im Gefängnis. Projektdokumentation „Gefängnis Kunst-Gesellschaft“. Bielefeld: Transcript Verlag, 2012.
- Münc, Richard: Soziologische Theorie. Band 3: Gesellschaftstheorie. Frankfurt am Main [u.a.]: Campus Verlag, 2004.
- Polat, Elif: Institutionen der Macht bei Michel Foucault. Zum Machtbegriff in Psychiatrie und Gefängnis. Marburg: Tectum, 2010.
- Puschke, Jens [Hrsg.]: Strafvollzug in Deutschland. Strukturelle Defizite, Reformbedarf und Alternativen. Berlin: BWV, 2011.
- Rollmann, Dietrich [Hrsg.]: Strafvollzug in Deutschland – Situation und Reform. Frankfurt am Main: Fischer, 1967.
- Schiller, Friedrich: Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder: Stuttgart: Recam, 1997.
- Schindegger, Jakob: Filmspace – Architecture of the mind. Über die filmräumliche Darstellung von Liminalität im Science Fiction Film Gatte. Technische Universität Wien, 2004.
- Steffen, Saskia-Veronique: Scham, Schande, Ehre – Psychoanalytische und juristische Aspekte – Entwürdigung und „totale Institution“. München: Grin, 2008.
- Stein, Ina: Grausamkeit und Sexualität. Angst und Schmerz als ultimatives Aphrodisiakum. Flensburg: Carl Stephenson Verlag, 2011.
- Rellstab, Felix: Handbuch Theaterspielen. Wädenswil: Stutz, 2000.
- Rilke, Rainer Maria: Der Panther. In: Neue Gedichte, 1907.
- Schubert, Gerd und Janssen-Kloster, Gudrun [Hrsg.]: Zeitgitter. Gitterzeit. Texte und Bilder aus dem Gefängnis Tegel. Berlin: dibü, 1997.

- Simbeck, Farina: Sonder-Raum: Theater unter Verschluss. Untersuchung des Phänomens Gefängnistheater unter besonderer Rücksichtigung der Auswirkungen dieses Raumes auf das Theater. Diplomarbeit. Universität München, 2007.
- Simbeck, Farina: Anhang II. Sonder-Raum: Theater unter Verschluss. Untersuchung des Phänomens Gefängnistheater unter besonderer Berücksichtigung der Auswirkungen dieses Raumes auf das Theater. Diplomarbeit. Universität München, 2007.
- Stanislawski, Konstantin: Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst 1. Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 1983.
- Van Dülmen, Richard: Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Strafrituale in der frühen Neuzeit. 5. Aufl. München: Beck, 1995.
- Voith, Alice: "Des einen Leid, des anderen Freud": ein Vergleich zwischen den öffentlichen Hinrichtungen im Mittelalter und in der frühen Neuzeit und den Daily Talkshows im heutigen Medienzeitalter. Diplomarbeit. Universität Wien, 2006.
- Weintz, Jürgen: Theaterpädagogik und Schauspielkunst. Ästhetische und psychosoziale Erfahrung durch Rollenarbeit. Berlin: Schibri Verlag, 2002.
- Wilde Bühne [Hrsg.]: Kultur vom Rande der Gesellschaft: aus der Praxis authentischer Theaterarbeit; (Modellprojekt „Suchtprävention durch ehemalige Drogenabhängige und Rückfallprophylaxe für ehemalige Drogenabhängige als kulturpädagogische Aufgabe“. Freiburg am Breisgau: Lambertus, 1998.
- Winkler, Hartmut: Der filmische Raum und der Zuschauer. Apparatus – Semantik Ideology. Heidelberg: Carl Winter, 1992.

## 8.2. Websites

Allgemeine Informationen über Deutsche Strafvollzugsanstalten: <https://www.knast.net> (Online-Zugriff zuletzt am 26.4.2013)

Allgemeine Informationen um Berlin: <http://www.berlin.de> Inklusive Informationen über Berliner JVA's: <http://www.berlin.de/sen/justiz/justizvollzug/tegel/> (Online-Zugriff zuletzt am 14.9.2013)

Amnesty International: <https://www.amnesty.de/10-jahre-internationaler-tag-gegen-die-todesstrafe> (Online-Zugriff zuletzt am 13.4.2013)

Bundesministerium der Justiz Deutschland: <http://www.bmj.de> (Online-Zugriff zuletzt am 11.8.2013)

Das Theater Schaubühne Berlin: <http://www.schaubuehne.de/> (Online-Zugriff zuletzt am 3.7.2013)

European Prison Network: <http://www.epea.org/> (Online-Zugriff zuletzt am 5.9.2013)

Gesetze im deutschen Strafvollzug: <http://www.gesetze-im-internet.de/stvollzg/> (Online-Zugriff zuletzt am 23.3.2013)

Homepage des Gefängnistheaterprojektes *aufBruch*: <http://www.gefaengnistheater.de> (Online-Zugriff zuletzt am 12.9.2013)

Homepage von Minor Kontor: <http://www.minor-kontor.de/> (Online-Zugriff zuletzt am 12.9.2013)

Homepage des Projekts: Gefängnis-Kunst-Gesellschaft: [www.gkg-berlin.de](http://www.gkg-berlin.de) (Online-Zugriff zuletzt am 12.9.2013)

Homepage des Filmemachers Jarek Raczek: <http://www.jarekraczekfilm.com> (Online-Zugriff zuletzt am 1.9.2013)

Interne Homepage der JVA Tegel Berlin: Planet Tegel, <http://www.planet-tegel.de> (Online-Zugriff zuletzt am 17.9.2013)

Justizportal Nordrhein-Westfalen: <http://www.justiz.nrw.de/> (Online-Zugriff zuletzt am 12.8.2013)

Montag Stiftung: <http://www.montag-stiftungen.com/> (Online-Zugriff zuletzt

Symbole: <http://www.symbolonline.de/index.php?title=Kelch> (Online-Zugriff zuletzt am 9.9.2013)

Trailer für Wallenstein's Lager von aufBruch in der JVA Tegel Berlin: <http://vimeo.com/67683268> (Online-Zugriff zuletzt am 7.9.2013)

Weltweite Gefängnisstudien: <http://www.prisonstudies.org> (Online-Zugriff zuletzt am 5.7.2013)

### 8.3. Filmografie

Une Prophete. R.: Jaques Audiard, Frankreich, 2009, 155'.

Gangster Girls. R.: Tina Leisch. Österreich, 2008, 79'.

Dornenkronen. R.: Jarek Raczek. Deutschland, 2012, 66'.

Cäsar muss sterben. R.: Paolo und Vittorio Taviani. Italien, 2012, 76'.

Frauen und Knast. Ich bin eine Mörderin. R.: Lutz G. Wetzel. Deutschland, Arte, 2007, 51'.

Folter – Made in USA. R.: Marie-Monique Robin. Frankreich, Arte, 2010, 87'.

### 8.4. TV-Dokumentationen

1000 Jahre Knast. Gefängnisstadt Tegel. R.: Reinhard Schneider. Deutschland (RBB), 2009, 28'.

Die Story. Wegsperrern für immer? Sicherungsverwahrung im größten Knast. R.: Norbert Siegmund. Deutschland (WDR/RBB), 2011, 44'.

Die Story. Gewalt hinter Gittern. Jugendvollzug in der JVA Herford. R.: Schran, Peter. Deutschland (WDR), 2007, 43'.

Schwere Jungs. Hochsicherheitsgefängnis Aachen. R.: Nihat Bultan und David Enge. Deutschland (K1 Reportage), 2011, 43'.

Das Hochsicherheitsgefängnis. R.: Pip Gilmour. USA (Discovery Channel), 2002, 58'.

Jung und Schuldig. Frauen hinter Gittern. R.: Joachim Walther. Deutschland (ZDF), 2001, 28'.

Theaterlabor JVA Schwerte. R: Jens, Jacob. Deutschland, 2011.

### 8.5. Zeitungs- und Onlineartikel

Àmery, Jean: *Leben wir im Kerker-Archipel?*. In: zeitonline-Archiv, 21.1.1977.  
<http://www.zeit.de/1977/04/leben-wir-im-kerker-archipel> (Online-Zugriff zuletzt am 23.3.2013).

- BBC News (Interview mit Lucie Russel): Smart Justice: In: [http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk\\_news/4337910.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/4337910.stm) , 2005. (Online-Zugriff zuletzt am 12.4.2013).
- Berton, Justin. *When „Waiting for Godot“ played San Quentin*. In: San Francisco Chronicle. 23. Dezember 2008. <http://www.sfgate.com/performance/article/When-Waiting-for-Godot-played-San-Quentin-3179824.php> (Online-Zugriff zuletzt am 25.4.2013).
- Bordwell, David: *Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in »Mildred Pierce«*. In: Montage/AV, 1/1, S. 5-24.
- Dpa/sam: *Zu kleine Zellen verstoßen gegen die Menschenwürde*. In: Die Welt online, 9.3.2011. <http://www.welt.de/politik/deutschland/article12749120/Zu-kleine-Zellen-verstossen-gegen-die-Menschenwuerde.html> (Online-Zugriff zuletzt am 11.8.2013).
- Ehrenspeck, Yvonne: *Stichwort: Ästhetik und Bildung*. In: Zeitschrift für Erziehungswissenschaft. 4. Jahrgang. Heft 1/2001, S. 5-21.
- Foucault, Michel: *Andere Räume* (1967), IN: Barck, Karlheinz [Hrsg.]: *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*; Essais 5, durchgesehene Auflage. Leipzig: Reclam, 1993, S. 34-46.
- Funken, Timo: *Freizeit im Knast*. In: Lichtblick-Zeitung, Berlin, 2001, S.4-17. [http://www.lichtblick-zeitung.de/index\\_html\\_files/Freizeit%20im%20Knast.pdf](http://www.lichtblick-zeitung.de/index_html_files/Freizeit%20im%20Knast.pdf) (OnlineZugriff zuletzt am 3.4.2013).
- Günter, Mirjam: *Die Gedanken sind frei*. In: zeitonline, 2.8.2012. <http://www.zeit.de/2012/32/Gefaengnis-Jugendliche-Literaturwerkstatt> (Online-Zugriffzuletzt am 24.3.2013).
- McDowell, Josh: *Die Tatsache der Auferstehung*. In: *Tod durch Kreuzigung*, S.62-73.
- Kaltenhauser, Skip: *The Prison Playwright*. In: *Gadfly*, 1999. <http://www.gadflyonline.com/archive/SepOct99/archive-playwright.html> (Online-Zugriffzuletzt am 25.4.2013).
- Kalmazadeh, Dominik: *„Cäsar muss sterben“ – Der Imperator der im Mafioso steckt*. In: *Der Standard online*, 1.2.2013. <http://derstandard.at/1358305423339/Caesar-muss-sterben-Der-Imperator-der-im-Mafioso-steckt> (Online-Zugriff zuletzt am 17.5.2013).
- Kotte, Andreas: *Theatralität. Ein Begriff sucht seinen Gegenstand*. In: *Forum Modernes Theater*. Hrsg. Von Günther Arends. Band 13, Heft 2, 1998, S. 117-133.
- Kotynek, Martin. Lebert, Stephan und Müller, Daniel: *Die Schlechterungsanstalt*. In: *zeitonline*, 16.08.2002. <http://www.zeit.de/2012/34/DOS-Gefaengnisse-Deutschland-Gewalt> (Online-Zugriff zuletzt am 24.3.2013)

Kuchem Konferenz Technik: Fachhochschule Köln "goes Green". In: openPR, 08.02.2011. <http://www.openpr.de/news/508494/Fachhochschule-Koeln-goes-Green.html> (Online-Zugriff zuletzt am 24.4.2013)

Lukas, Julius: *Knast mit Aussicht*. In: zeitonline, 26.4.2013. <http://www.zeit.de/2013/18/gefaengnisse-ostdeutschland> (Online-Zugriff zuletzt am 30.4.2013).

Platvoet, Jan: *Das Ritual in pluralistischen Gesellschaften*. In: Ritualtheorien. Ein Handbuch. Andrea Belliger ; David J. Krieger [Hg.], Berlin: Springer, 2013, S. 171-188.

Rieckmann, Adina: *Die Grauen hinter Gittern*. In: zeitonline, 5.7.2012. <http://www.zeit.de/2012/28/S-JVA-Waldheim> (Online-Zugriff zuletzt am 24.3.2013).

Sardigh, Parvin (Interview mit Uta Plate): *Wer seine Grenzen durchbricht, strahlt auf der Bühne*. In: zeitonline, 3.7.2009. <http://www.zeit.de/online/2009/28/theaterpaedagogik/seite-2> (Online-Zugriff zuletzt am 4.8.2013)

Seidler, Gunter: *Kunst von der Peripherie. Das wahrhaftige Theater der „Ratten07“*. In: Wilde Bühne e.V. [Hrsg.]: Kultur vom Rande der Gesellschaft. Aus der Praxis authentischer Theaterarbeit. Freiburg im Breisgau: Lambertus, 1998, 65-73.

Tutmann, Linda: *Draußen neu starten*. In: Die Zeit. 4.5.2013, S. 65-66.

Walmsley, Ram. *World Prison Population List*. In: International Centre for Prison Studies. London: Kings College, 2009, S. 1-6.

Winkler, Michael: *Aneignung und Sozialpädagogik – eine grundlagentheoretische Überlegungen*. In: Deinet, U./Reutlinger, C. (Hrsg.): "Aneignung" als Bildungskonzept der Sozialpädagogik. Beiträge zur Pädagogik des Kindes- und Jugendalters in Zeiten entgrenzter Lernorte. VS Verlag für Sozialwissenschaften: Wiesbaden, 2004, S.71-91.

White, Joe: *The Prisoner's Voice*. In: Thompsons, James. Prison Theatre. Perspectives and Practices. London: J.Kingsley, 1998, S. 174-199.

Wrentschur, Michael: *Soziale Partizipation durch Soziale Kulturarbeit: Bewältigungs- und Empowermentprozesse an Schnittstellen von Sozialer Arbeit und kulturell ästhetischer Praxis*. In: Scheipl, J./Rossmann, P./Heimgartner, A. (Hrsg.): Partizipation und Inklusion in der Sozialen Arbeit. Graz: Leykam, 2009, S.168-182.





## 9. Lebenslauf

Marlene Gartner

### Ausbildung

- 10/2007                      Studium Theater-, Film- und Medienwissenschaft an  
der Universität in Wien
- 10/2012-01/2013            Nebenhörerschaft an der Freien Universität Berlin,  
Institut für Theaterwissenschaft
- 08/2006-04/2007            Durham Technical Community College, North  
Carolina, USA, Zweig: Englisch
- 2000-2005                    ECOLE-HBLW Güssing / Matura, BURGENLAND  
Zweig: Fremdsprachen und Wirtschaft

### Tätigkeiten

- 01.07.-15.08.2013            Technikerin für Workshops bei „Impulstanz – Vienna  
International Dancefestival“  
*Aufbau/Abbau, Künstlerbetreuung, Organisation*  
[www.impulstanz.com](http://www.impulstanz.com)
5. 01.-10. 02. 2013            Szenenbild bei Kurzfilm „Die Nacht“  
Regie: Rebeca Ofek, Kamera: Matan Radin  
Produktion: ARTE und DFFB
- 8.10.-9.12.2012              Bühnenbildhospitantz „Polyrealisten“  
Regie: Wiebke Nonne, Bühnenbild: Doreen Back  
Schaubühne Berlin  
[www.schaubuehne.de](http://www.schaubuehne.de)
- 25.11.-15.12.2012            Ausstattung bei Film „Im Nebel“  
Regie: Daria Bedrova, Kamera: Albrecht von  
Grünhagen, Produktion: DFFB  
*Recherche, Organisation, Szenenbild, Requisite*
- 16.-23.09.2011                Setrunner bei Film „Draußen ist wo du nicht bist“  
Regie: Frederike Hoppe  
Kamera: Anselm Belser, Produktion: Rollberg Film

2010-2012	<u>Diplomfilm „Mein blindes Herz“</u> Regie: Peter Brunner, Kamera: Franz Dude Mit: Susanne Lothar, Georg Friedrich, Christos Haas Produktion: Filmakademie Wien, Golden Girls <a href="http://www.myblindheart.com">www.myblindheart.com</a>
August 2012	Produktionsassistentz
Juni 2011	II. Regieassistentz – Durchführung eines Castings
10/2010-01/2011	Kostümassistentz
01. 07-15.08 2011	<u>Technische Produktionshilfe bei „Impulstanz - Vienna international Dancefestival“</u> <i>Administration, Organisation, Recherche, Requisitenbesorgung, Betreuung der Künstler, Kostümreinigung</i> <a href="http://www.impulstanz.com">www.impulstanz.com</a>
14.-15.05.2011	<u>Produktionsassistentz bei Kurzfilm „Better dead than read“</u> Regie: Stephan Richter & Marc Jago
April/Mai 2010	<u>Kinderbetreuung für „Wiener Festwochen“</u> „Exhibition A“ von Brett Baily, Im Volkerkundemuseum Wien
05/2009-06/2012	<u>Mitarbeiterin im Theater „Garage X“ in Wien</u> <i>Publikumsdienst, Kassa (3 Jahre)</i> Regieassistentz (projektbezogen) <i>Administration &amp; Produktion ( 6 Monate Praktikum)</i> <a href="http://www.garage-x.at">www.garage-x.at</a>
10/2008-12/2011	<u>Publikumsdienst in der „Halle E“, MQ Wien</u> Garderobe, Programmverkauf, Einlass <a href="http://www.halleneg.at">www.halleneg.at</a>
10/2007-06/2010	<u>Promoterin für die Firma „Pep“</u> (Lufthansa, Gauloises, Einkaufszentren; ...) <a href="http://www.pep.at">www.pep.at</a>
27.04.-27.05.2009	<u>Kinderbetreuung für „Wiener Festwochen“ – „Dido &amp; Aeneas“</u> , Regie: Deborah Warner In der Halle E/ MQ

## Auslandsaufenthalte

15.08.-30.09.2011	Praktikum bei freischaffenden Doku-Regisseur Sven Ilden in BERLIN
30.01.-27.04.2011	Reisen & Voluntary Service in MEXICO und USA <i>Brooklyn, NYC: Internship im Theater „St. Ann's Warehouse“ für 2 Wochen</i> <a href="http://www.stannswarehouse.org">www.stannswarehouse.org</a>
13.02.-21.04.2009	Reisen & Voluntary Service in NICARAGUA <i>Organisation Esperanza in Granada</i> <i>4 Wochen Lehrassistenz in der Vorschule „Angela Morales“</i>
06/2006-06/2007	Au Pair Jahr in North Carolina, USA <i>Organisation: Cultural Care Au Pair</i> <a href="http://www.culturalcare.at">www.culturalcare.at</a>

### **Kenntnisse**

Englisch:	Sehr Gut in Wort und Schrift
Spanisch:	Fortgeschritten
Französisch:	Basic
PC:	Microsoft Office, Open Office, Gimp, Gastro Dat, Online-Ticket-System, I-Movie,

### **Interessen**

Reisen  
Film // Theater // Literatur  
Kreatives künstlerisches Gestalten