



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Ästhetik des Moments – Der Skating Amadeus Chor und
die Wirkung theatraler Handlungen auf den Menschen“

Verfasserin

Pia Derler

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuerin:

A 317
Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Uni.Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Mag.^a Gabriele Christine Pfeiffer

„Für die, welche die Geheimnisse des Bühnenlebens erforschen, bedeutet die Unterscheidung zwischen prä-expressiver und expressiver Ebene nicht, daß man vergißt, daß der Wert des Theaters in der Bedeutung liegt, die die Aufführung in ihrer Ganzheit annimmt und erkennen läßt. Es bedeutet, den normalen Kriterien jedes Wissenschaftlers und empirischen Forschers zu folgen: das eigene Forschungsfeld zu bestimmen; es so zu behandeln, *als wäre* es autonom; Grenzen zu ziehen, die in der Praxis nützlich sind; sich auf diese Grenzen zu konzentrieren, Gesetzmäßigkeiten der Arbeitsweise zu inventarisieren, zu vergleichen und zu erforschen, zu bestimmen; und dann dieses Feld wieder mit dem Ganzen, von dem es nur für kognitive Zwecke getrennt wurde, zu verbinden.“¹

¹ Barba, Eugenio: *Ein Kanu aus Papier. Abhandlungen über Theateranthropologie*, STUDIO 7 - International Theatre Ensemble (Hg.): Flamboyant. Schriften zum Theater (Heft 7/8), Köln 1998, S. 137.

Inhaltsverzeichnis

1	Vorwort.....	7
2	Inhaltliche Einleitung.....	11
2.1	Forschungsinteresse.....	12
2.2	Methode.....	14
2.3	Helmut Plessner. Über den Menschen.....	15
2.4	These.....	18
3	Platzierung in der Theateranthropologie.....	19
3.1	Eugenio Barba. Über den Weg zur Schauspielkunst.....	22
3.1.1	Die Arbeit mit dem Odin Teatret.....	24
3.1.2	Ansichten, Arbeitsweisen und andere Anliegen.....	28
3.1.2.1	Kunst.....	28
3.1.2.2	Wort.....	29
3.1.2.3	Identität.....	30
3.1.2.4	Theater.....	31
3.1.2.5	Körper. Technik.....	35
3.1.3	Universelle Erkenntnisse.....	38
3.1.3.1	Energie, Präsenz, Bios.....	39
3.1.3.2	Wiederkehrende Prinzipien.....	43
4	Die Stimmen des Skating Amadeus Chor.....	47
4.1	Ohne Samen keine Pflanze. Ohne Pflanze keine Samen.....	48
4.2	Ein Baum schlägt Wurzeln.....	49
4.3	Woran man glaubt wird wahr.....	53
4.4	Das Ernten der Früchte.....	56

5	Zusammenführung.....	60
5.1	Untersuchungsgegenstand Skating Amadeus Chor: Analyse anhand der Inszenierung des <i>Tausendblütennarr</i>	61
5.1.1	Entstehung und Inhalt des Stückes.	61
5.1.2	Arbeitsweisen im Probenprozess.....	65
5.1.2.1	Ort und Zeit.....	66
5.1.2.2	Musik und Stimme.....	68
5.1.2.3	Körper und Bewegung.	70
5.1.2.4	Energie und Präsenz.	75
5.1.2.5	Freiheit und Kreativität.....	79
5.1	Ausgangspunkt Eugenio Barba.	82
5.2	Gegenüberstellung.....	85
5.3	Wirkungen theatraler Handlungen.....	90
5.4	Schlussfolgerung.	96
6	Anhang.	100
6.1	Bildmaterial. Der Skating Amadeus Chor - von der Probe bis zur Aufführung des Stückes <i>Tausendblütennarr</i>	100
6.1	Quellenverzeichnis.....	110
6.2	Interviews.	114
6.2.1	Marguerite Dunitz-Scheer.....	114
6.2.1	Michael Schilhan.	125
6.2.1	Theresa Vasold.	128
6.2.2	Schriftlich formulierte Fragen.	129
	Abstract	139
	Lebenslauf Pia Derler	140

1 Vorwort.

Ich möchte diese Arbeit mit dem beginnen, was mir am Meisten am Herzen liegt:

Mein allererster Dank gilt dem Theaterpraktiker- und Theoretiker Eugenio Barba, der mit vielen seiner Worte tief berührt hat, dem ich als Person zwar nur gedanklich begegnet bin, ich jedoch oft das Gefühl hatte, ihn schon lange persönlich zu kennen. Ihm und seinen interessant-erfrischend und wunderbar aufschlussreichen Texten verdanke ich die schönste Zeit meines Studiums, in der ich wirkliche Freude am wissenschaftlichen Arbeiten erfahren durfte.

Mein zweiter Dank richtet sich an alle Mitglieder des Skating Amadeus Chor, die für mich zu den schönsten und lebendigsten Forschungsobjekten zählen.

Ebenfalls ein herzliches Dankeschön an meine Diplomarbeitsbetreuerin Uni.Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Mag.^a Gabriele Christine Pfeiffer, die mich mit Mut und Motivation bestärkte.

Nicht zu vergessen in diesem Jahr der Herausforderung sind alle anderen lieben Menschen, die immer für mich da waren und mir die Kraft gaben an mich selbst zu glauben. Ohne ihre Unterstützung hätte ich nicht geschafft, was ich erschaffen habe. Danke!

Der Titel „Ästhetik des Moments – Der Skating Amadeus Chor und die Wirkung theatraler Handlungen auf den Menschen“ legt das Forschungsinteresse der Arbeit offen. Es handelt sich um eine Beschäftigung mit dem Theater als eine antreibende Kraft, für die eigenen Empfindungen sensibel zu werden und das Theater als eine ›Kunst der Gegenwart‹ sinnlich wahrzunehmen.

An der lateinischen Wurzel des Wortes „Moment“ findet man einerseits die Bedeutung „bewegen, entstehen“, andererseits steht es für einen bestimmten Zeitpunkt in der Gegenwart. Diese Ableitung zeigt den Zusammenhang zwischen Wahrnehmung und Handlung und der daraus resultierenden Möglichkeit zu einer Veränderung der gegenwärtigen Situation.

Im Zusammenhang mit dem Theater ist mit „Ästhetik des Moments“ auf eine ›wahr-Nehmung‹ der theatralen Erfahrungen als Einflussfaktor verschiedener Lebensbereiche zu schließen.

Als ich vor einigen Jahren meine erste wissenschaftliche Arbeit im Rahmen meines Maturaabschlusses verfasste, behandelte ich das Thema „Jugendkultur und Sport – Faszination Skateboarding“. Wie sich herausstellte war es auch damals schon die „Ästhetik des Moments“, die mein Interesse weckte und mich meine Aufmerksamkeit auf den ›Menschen in Bewegung‹ richten ließ.

Im Zuge meines Studiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaften nahm ich als Mitbelegerin der Angewandten Universität Wien, an einer Lehrveranstaltung mit dem Titel „Performance“ teil. Es handelte sich um eine Auseinandersetzung mit Nikola Teslas Idee, die ›unendliche kosmische Energie‹ für die gesamte Menschheit frei verfügbar zu machen. In der Arbeit stellte ich mich selbst ins Zentrum der Untersuchung und beschäftigte mich mit dem ›Energiefluss‹ meines eigenen Körpers. Ich stellte mir die Frage: „Wodurch kann ich selbst, als autonomer Körper, ›Energie‹ gewinnen?“. Und ich kam zu der Antwort: durch körperliche Betätigung. Wie auch die Erkenntnis der Maturaarbeit zeigte, hatte hier ebenso geistige Konzentration – durch die gezielte Bewegungen erst möglich werden – Auswirkungen auf ›den Körper und seine Energie‹.

Diese persönliche Erfahrung half mir die Überlegungen verschiedener Schauspieltheoretiker und -Praktiker im weiteren Studium besser nachvollziehen zu können und kurz darauf stieß ich auf die Theaterpraxis Eugenio Barbas, der sich in seiner Arbeit ebenfalls mit energetischen Vorgängen im Menschen, in einer performativen Situation, beschäftigt. Seine theoretischen Schilderungen weckten mein Interesse so sehr, dass ich mich entschloss, mich im Zuge meiner Diplomarbeit intensiver mit körperlicher und geistiger (Selbst-)Wahrnehmung, sowie der Entwicklung der eigenen Persönlichkeit im Rahmen der Theaterarbeit, auseinanderzusetzen.

Durch mein aktuelles berufliches Engagement im pädagogischen Bereich der Gruppendynamischen Arbeit mit Kindern erfuhr ich, dass das Ausprobieren und Spielen verschiedener Rollen für das Finden der eigenen Persönlichkeit essentiell ist. Dieser

Annahme begegnete ich schon zuvor immer wieder im Studium. Shakespeares' viel zitierte Textzeile „All the world's a stage“² oder Erving Goffmans Gedanke „Wir alle spielen Theater“³ bestätigten mich in meiner Annahme, dass Menschen ein natürliches Darstellungs- und Nachahmungsbedürfnis antreibt, das zur Erschaffung des Selbstbildes und der Entwicklung der Identität führt. Diese Überlegungen über die Verbindung zwischen ›Leben‹ und ›Theater‹ wurden der Ausgangspunkt meiner Diplomarbeit und brachten mich schlussendlich auf die Theorie Helmut Plessners, der dafür plädiert, dass Vorgänge, die auf der Bühne als theatrale Handlung sichtbar und erfahrbar werden, auch außerhalb der Aufführungssituation vorhanden und relevant sind.

Es war mir ein großes Anliegen mein persönliches Interesse, sowie meine bisherigen praktischen Beobachtungen und Erfahrungen in Zusammenhang mit dem theaterwissenschaftlichen Studium zu bringen. Daher erschien mir die Untersuchung der laienhaften Schauspielpraxis des Skating Amadeus Chor als spannende Gelegenheit, menschliches Handeln in einer theatralen Situation zu beobachten und mit theoretischen Überlegungen in Verbindung zu bringen.

² Shakespeare, William: *As You Like It. Wie es euch gefällt*, Ahrens, Rüdinger [u. a.] (Hg.), Tübingen: Stauffenburg 2000, S. 143.

³ Vgl. Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*; München: Piper⁷ 2009.

2 Inhaltliche Einleitung.

Das Potential des Theaters eine Kraft zu initiieren, die einerseits Auswirkungen auf die schauspielenden Individuen selbst und eine Gruppendynamik initiiert, und andererseits in der Lage eine Wirkung ist, seitens eines beobachtenden Publikums – wie es schon Aristoteles als katharsische Erfahrung von „Jammer (Eleos) und Schaudern (Phobos)“⁴ beschrieb – hervorzurufen, ist nicht nur in einem professionellen Theaterrahmen wie der Schauspielpraxis Eugenio Barbas möglich, sondern ebenso in einem laienhaften Theatergefüge wie dem Skating Amadeus Chor erfahrbar.

Das Ziel, hinter die Geheimnisse des sogenannten ›Bühnenlebens‹ zu kommen, setzten sich schon viele Praktikerinnen und Praktiker, sowie Theoretikerinnen und Theoretiker, die ihr Leben dem Theater verschrieben. Die Wege führten über verschiedene Straßen. Global hat jede Kultur unterschiedliche Theaterpraktiken entwickelt, man arbeitet mit divergenten Konzepten und Methoden. Ein verbindendes Merkmal ist jedoch die Tatsache, dass jede Aufführungsart unabhängig ihrer Einflüsse einzigartig ist, da die Menschen die sie gestalten – also jede Darstellerin und jeder Darsteller –, von verschiedenen Erfahrungen geformt wurden. Sie bringen sie durch ihre persönliche Geschichte Einmaligkeit in die Zusammenarbeit der jeweiligen Praxis.

Der Mensch als handelndes Wesen in einer performativen Aufführungssituation steht in dieser vorliegenden Diplomarbeit im Zentrum der Auseinandersetzung. Es wird davon ausgegangen, dass jedes menschliche Handeln unterschiedliche Auswirkungen auf die Theaterarbeit, aber auch auf das alltägliche Leben, hat, die teils von den praktizierenden Individuen selbst bewusst gesteuert werden, sich aber auch unbewusst ergeben.

⁴ Vgl. Aristoteles: *Poetik*, Fuhrmann, Manfred (Hg.), Stuttgart: Reclam 1993, S.161ff.

2.1 Forschungsinteresse.

Es wird davon ausgegangen, dass in der Theaterarbeit die Auseinandersetzung mit dem Zustandekommen von Wirkung und im weiteren die Bedeutungsgenerierung während einer Aufführung mit Publikum, durch ein bestimmtes Bühnenverhalten für alle Praktiker wesentlich und interessant ist. Hinsichtlich dieser Behauptung wurde zu Beginn der Arbeit folgende Forschungsfrage formuliert: Welche Auswirkungen hat theatrales Handeln auf den schauspielenden Menschen?

Die Forschungsarbeit der Diplomarbeit stützt sich für die Untersuchung dieser Fragestellung im Folgenden zunächst auf Helmut Plessners Anschauung des Theaters als ein ›anthropologisches Laboratorium‹, indem menschliches Verhalten sichtbar gemacht wird, sowie in ausführlicherer Weise auf die Theaterpraxis Eugenio Barbas.

Im Gegensatz zu Plessners Philosophischer Anthropologie, die am gesamten ›Mensch-Sein‹ interessiert ist, beschränkt sich Barbas theateranthropologische Forschung auf den Menschen in einer performativen Aufführungssituation. Beide sind jedoch der Meinung, dass das, was während der Theaterarbeit mit dem menschlichen Körper geschieht, untrennbar vom Leben außerhalb der Theaterpraxis – der alltäglichen Realität – ist. Plessner sieht im Theater alltägliche Handlungen und schließt daraus auf den ›Menschen als Nicht-Darsteller‹. Barba sieht das Bühnenverhalten als nicht-alltäglichen Teil der Persönlichkeit, das Auswirkungen auf gesamte Lebensführung hat.

Diese Diplomarbeit ist ein Versuch, die Annahme Helmut Plessners über die Verbindung und Wechselwirkung zwischen Theater und Alltag auf ihre Gültigkeit hin zu untersuchen. Die Erkenntnisse und Arbeitsweisen Eugenio Barbas sind Ausgangspunkt für eine praxisbezogene Analyse. Seine theoretischen Überlegungen werden an dem praktischen Beispiel des Skating Amadeus Chor angewandt, um anschließend auf die Wirkung theatraler Handlungen zu schließen.

Bei dem Forschungsobjekt, dem Skating Amadeus Chor, handelt es sich um ein Projekt des Kinder- und Jugendtheaters Next Liberty in Graz, welches sich zur Aufgabe gemacht hat, das Genre der Oper mit und für Kinder und Jugendliche zu bearbeiten. Wie in Kapitel 4 noch ausführlich geschildert wird, handelt es sich bei den Darstellerinnen und

Darstellern um junge Menschen, die das Theater nicht als Profession, sondern als Freizeitbeschäftigung und folglich als Bereicherung ihrer Lebenserfahrung sehen.

Da es sich um darstellende Menschen handelt, die also nicht im professionellen Rahmen arbeiten, wird diese Tatsache als mögliche und passende Schnittstelle zwischen menschlichen Verhalten in einer künstlichen (Theater-)Situation und im Alltag gesehen. Aus diesem Grund wurde der Skating Amadeus Chor als Untersuchungsbeispiel gewählt. Die Frage nach dem Bühnenverhalten der Mitglieder des Skating Amadeus Chor schuf den Ausgangspunkt der Forschung und Gegenüberstellung mit der Theorie: Wie verhalten sich die Kinder im Gegensatz zu den Schilderungen der professionellen Arbeitsweise Barbas? Wo liegen Gemeinsamkeiten, wo Unterschiede? Welche sind die Folgen der Theaterpraxis?

Im Rahmen dieser Forschungsarbeit wird durch die Schilderungen der professionellen Arbeitsweise Eugenio Barbas versucht die Theaterpraxis des Skating Amadeus Chor als Arbeit mit und am Körper zu verstehen. Der Einblick in die Arbeitsweisen des Skating Amadeus Chor wird im zusammenführenden Kapitel 5 zeigen, ob sich die Ansichten Eugenio Barbas mit einem solchen Projekt als kompatibel erweisen.

2.2 Methode.

Einleitend wird kurz auf die Stellungnahme Helmut Plessner eingegangen und daraus eine These entwickelt. Anschließend werden im Kontext der Körperpraxis des Theateranthropologen Eugenio Barbas die wesentlichen Punkte seiner Schauspielpraxis skizziert, um diese im Anschluss anhand des Projekts des Skating Amadeus Chor auf ihre Anwendbarkeit zu prüfen.

Die theoretischen Überlegungen Helmut Plessners in Verbindung mit den praktischen Erfahrungen Eugenio Barbas sind der Ausgangspunkt und stellen den Zugang zur wissenschaftlichen Praxis für die analytische Beobachtung dar.

Das Material für die Analyse der Theaterpraxis des Skating Amadeus Chor umfasst vor allem persönliche deskriptive Notizen der Chorproben, Videoaufzeichnungen, Gespräche und Interviews mit den Beteiligten, sowie einen Dokumentarfilm, veröffentlichte Kritiken und Artikel aus Zeitungen und Internetquellen.

Die Methode der Diplomarbeit entwickelte sich während der Forschung, wobei die Theorie zunächst vorbereitend behandelt wurde. Darauf folgte eine Phase der teilnehmenden Beobachtung der Probenarbeiten über mehrere Monate. Das Kapitel der Zusammenführung wurde anschließend, parallel zu Gesprächen und Interviews erarbeitet. Alle transkribierten Informationen sind der Diplomarbeit im Anhang beigelegt, alle Videoaufzeichnungen, sowie persönliche Notizen liegen bei der Autorin.

2.3 Helmut Plessner. Über den Menschen.

Als Philosoph und Soziologe begründete Helmut Plessner (1892-1985) u. a. die Subdisziplin der Philosophischen Anthropologie, die sich vor allem durch den Bezug zu anderen Wissenschaften kennzeichnet.⁵

Der Ansatz seines wissenschaftlichen Denkens betrifft in vielen seiner Überlegungen ›menschliches Sein‹. Die Beziehungen zwischen Menschen und ihrer Stellung in der Welt, das Verhältnis zu Geschichte, Kultur und Gesellschaft und letztlich zu sich selbst, ziehen sich als immer wiederkehrende Thematiken durch seine Arbeiten.⁶

Da die Disziplin der Anthropologie „das Menschenwesen in seiner vollen Wirklichkeit studieren“⁷ will, ist Plessner der Meinung, dass die Philosophische Anthropologie, die Vorteile einer Aufführungssituation des Theaters zu Analysezwecken menschlichen Verhaltens, nicht außer Acht lassen sollte, denn hier würde die menschliche Existenz bis zum Grund durchsichtig gemacht werden.

Einführend schreibt Plessner in seiner Abhandlung *Zum Ausdruck und menschlicher Natur*, die sich in einem Kapitel der *Anthropologie des Schauspielers* widmet:

„Der Schauspieler stellt Menschen dar. Ein Mensch verkörpert einen anderen. Nirgends sonst wird uns das gezeigt. [...] Ohne Zweifel bildet solch unvermittelte Zugänglichkeit in den Augen der Anthropologie einen methodisch nicht zu unterschätzenden Vorzug, da sie wissen will, wie und was der Mensch ist.“⁸

Die Aufführungssituation erweist sich für Plessner als attraktives und durchwegs brauchbares Forschungsfeld. Eine Schauspielerin bzw. ein Schauspieler stellt den

⁵ Vgl. Delitz, Heike: „Philosophische Anthropologie“, Heike-derlitz.de, <http://www.heike-delitz.de/phila/Index.html>, Stand: 10. 11. 12.

⁶ Vgl. Kämpf, Heike: *Helmuth Plessner. Eine Einführung*, Düsseldorf: Parerga 2001, S. 17–31; vgl. Meißner, Stefan, „Zum Denken Helmut Plessners“, Helmut-plessner.de, <http://www.helmuth-plessner.de/seiten/seite.php?layout=bild1&inhalt=denken>, Stand: 10. 11. 12.

⁷ Plessner, Helmut: „Zur Anthropologie des Schauspielers (1948)“, in: ebd.: *Gesammelte Schriften VII. Ausdruck und menschliche Natur*, Günter Dux [u. a.] (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 403.

⁸ Ebd., S.403.

Menschen im Unterschied zu Dichtung oder bildender Kunst, ohne Umwege und Abstände durch Worte, Farben und Formen, unvermittelt dar.

Für Schauspielerinnen und Schauspieler wird eine ›Verwandlung in eine Bühnenfigur‹, laut Plessner, immer durch die eigene Persönlichkeit getragen. Er bezeichnet die Situation von Schauspielerinnen und Schauspielern als eine „in sich reflektierte Einheit“⁹ und als „Darstellung im Material der eigenen Existenz“¹⁰. Die Individualität verschwindet hinter einer szenisch vermittelten und bedeutenden Wirklichkeit.

Plessner sieht die Rolle, die ein schauspielender Mensch verkörpert, als „Bildentwurf“¹¹. Dieser kann durch eine literarische Vorlage gezeichnet sein, oder – wie es auch im Alltagsleben der Fall ist – durch Gesellschaft, Erziehung und Traditionen geprägt sein. Durch die „Verkörperung einer Rolle mit dem eigenen Leibe“¹² wird das Bild für andere sichtbar, gleichzeitig entsteht dadurch eine Distanz zur eigenen Person, zum einen seitens der Schauspielerin bzw. des Schauspielers, zum anderen auch vonseiten der Zuseherinnen und Zusehern. Die „Abständigkeit des Menschen zu sich“¹³ trägt, wie Jens Roselt in seiner Einleitung zur *Anthropologie des Schauspielers* schreibt, die Möglichkeit in sich, „daß sich Menschen immer wieder neue Vorstellungen von sich machen“¹⁴. Die Besonderheiten der Bildentwürfe des Theaters liegen darin, dass sie zwar eine Wirklichkeit bedeuten, jedoch nur Abbilder einer imaginären Welt sind, die „der Wirklichkeit gleich[en], aber sie selbst nicht [sind]“¹⁵.

Laut Helmut Plessner funktioniert jede menschliche Darstellung durch die Verkörperung von eigenen, sowohl auch gesellschaftlichen Maßstäben, Ansprüchen und Entwürfen. Er sieht die menschliche Fähigkeit zur Nachahmung und Verstellung, als Gemeinsamkeit zwischen menschlichem Verhalten auf der Bühne und im Alltag. Er schreibt:

⁹ Ebd., S. 403.

¹⁰ Ebd., S. 407.

¹¹ Vgl. Ebd., S. 410–418.

¹² Ebd., S. 407.

¹³ Ebd., S. 407.

¹⁴ Roselt, Jens (Hg.): „Exzentrische Menschen“, in: ebd.: *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater*, Berlin: Alexander 2005, S. 311.

¹⁵ Plessner, *Gesammelte Schriften*, S. 403.

„Darum sagen sie [die Darstellungsstile] uns in einem etwas über den Schauspieler und seine Kunst und über die menschliche Natur, deren Darstellungsfähigkeit als Gabe der Verkörperung im Schauspieler gesteigert hervortritt, als Darstellbarkeit menschlichen Seins durch die Verkörperung sichtbar wird. [...] Alle [...] Erscheinungen des menschlichen Verhaltens muß man sich vor Augen führen, um in der schauspielerischen Aktion typische Bedingungen menschlichen Daseins wiederzufinden, mit denen der Darsteller spielt. Sein Spiel macht sie uns bewußt, analysiert sie in der Schöpfung der Figur, die er auf die Bühne bringt, und gewinnt damit die Bedeutung eines anthropologischen Experiments.“¹⁶

Plessner betont seine Auffassung, dass das Nachahmungs- und Darstellungsvermögen im Naturell des Menschen liegt und da sein wissenschaftliches Interesse nicht auf den Theaterraum beschränkt ist, sucht er im selbigen lediglich nach universellen Regeln, die für die Analyse von allgemein menschlichen Verhalten Gültigkeit haben. Er geht davon aus, dass das, was er in der Darstellung beobachtet, auch außerhalb einer Aufführungssituation Gültigkeit hat.

Andreas Kotte bringt in seiner *Einführung in die Theaterwissenschaft* Plessners Sicht auf den Punkt und schreibt:

„Helmut Plessner findet ‚in der schauspielerischen Aktion typische Bedingungen menschlichen Daseins, mit denen der Darsteller spielt‘. Der Schauspieler bildet für ihn das Modell einer Gesellschaft. Wie der Schauspieler eine Rolle spielt, spielen alle Menschen Rollen und sehen einander zu.“¹⁷

¹⁶ Ebd., S.409–415; Plessner äußert sich in seiner Abhandlung über die Anthropologie des Schauspielers zwar kurz zu den Möglichkeiten schauspielerischer Gestaltung, will sich jedoch für keinen spezifischen Stil aussprechen.

¹⁷ Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Böhlau Verlag. Köln 2005, S. 226.

2.4 These.

Wenn Helmut Plessner mit der Annahme Recht hat, dass der darstellende Mensch auf der Bühne „von sich, von anderen und von der Welt spricht“¹⁸, dann müssen die mimetisch-imitatorischen Darbietungen der Theaterwelt, außerhalb im alltäglichen Leben wiedergefunden werden können.

¹⁸ Plessner, *Gesammelte Schriften*, S.404.

3 Platzierung in der Theateranthropologie.

„Theateranthropologie untersucht das prä-expressive szenische Verhalten, das die Basis verschiedener Genres, Rollen und persönlicher oder kollektiver Traditionen bildet. [...] In einer ausgearbeiteten Aufführungssituation gestaltet sich die physische und mentale Präsenz des Schauspielers nach Prinzipien, die anders sind als die des normalen Lebens. Diesen nicht-alltäglichen Gebrauch des Körper-Geistes nennen wir »Technik«. Die unterschiedlichen Techniken des Schauspielers können sowohl bewußt und kodifiziert sein als auch unbewußt, sind aber immer implizit in der Anwendung und der Erarbeitung von Bühnenpraxis enthalten.“¹⁹

Aus diesem Zitat Eugenio Barbas lassen sich grundlegende Auffassungen über die Schauspielarbeit herauslesen, die auf den folgenden Seiten noch eingehender behandelt werden.

Eine generelle Besonderheit der Schauspielarbeit zeichnet sich seiner Meinung nach durch einen Umgang mit dem eigenen Körper und dem Geist aus, der sich zum Alltagsgebrauch unterscheidet. Für Barba findet die professionelle Auseinandersetzung von Schauspielerinnen und Schauspielern in einem nicht-alltäglichen Zustand statt. In Folge ist der Gebrauch ihrer Körper ein nicht-alltäglicher. Daraus ergeben sich für die Theaterpraxis, je nach Schauspieltradition individuelle oder im Kollektiv entwickelte Techniken. Immer festzustellen ist, dass die Situation der Aufführung und der Einsatz der Techniken eine Veränderung der körperlichen und geistigen Präsenz der Schauspielerin bzw. des Schauspielers bewirken.²⁰

Durch die Untersuchung des Bühnenverhaltens und den damit einhergehenden Auswirkungen, sowie des Entstehens von Präsenz in einem prä-expressiven Zustand der

¹⁹ Barba, *Ein Kanu aus Papier*, S. 22.

²⁰ Eugenio Barba verwendet in Bezug auf die Schauspielkunst den Begriff „Ausnahmetechnik“. ; siehe dazu 3.1.2.5 Körper. Technik.

Darstellung, erkennt Eugenio Barba in verschiedenen Techniken allgemein gültige Prinzipien. Er ist der Meinung, dass unterschiedliche Darstellungstraditionen – gemeint sind von ihm alle Formen von Theater und Tanz – durch „übergreifende, einander ähnliche Prinzipien“ gekennzeichnet sind, die er als „Wiederkehrende Prinzipien“ bezeichnet.²¹ Die Theateranthropologie beschäftigt sich u. a. mit diesen universell gültigen Gesetzmäßigkeiten der verschiedenen Darstellungstraditionen, um deren Gemeinsamkeiten ausfindig zu machen.

Ausgehend von seinen theateranthropologischen Forschungsansätzen gründete Eugenio Barba im Jahr 1979 aus großem Interesse an Meinungsaustausch, die ‚Internationale Schule für Theateranthropologie‘ – kurz: ‚ISTA‘.²² Als öffentliches Treffen für alle theaterinteressierten Praktiker und Theoretiker entwickelte sich die Initiative zu einer wichtigen internationalen Diskussions- und Austauschplattform, die an unterschiedlichen Örtlichkeiten in aller Welt und über mehrere Wochen in unregelmäßigen Abstand bis zum heutigen Zeitpunkt zustande kommt. Die Treffen finden auf Anfragen von nationalen und internationalen kulturellen Institutionen statt und beschäftigen sich mit jeweils einem Thema, das durch praktische Arbeiten, Arbeitsdemonstrationen und

²¹ Barba, Eugenio: „Wiederkehrende Prinzipien (1995)“, in: Pfaff, Walter [u. a.] (Hg.): *Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie*, Berlin: Alexander 1996, S. 79; siehe dazu Kapitel 3.1.3.2. Wiederkehrende Prinzipien.

²² Barba schreibt, dass seine Forschungen auf Grund seines Interesses am orientalischen Theater begannen. Er erinnert sich, dass er anfänglich nicht begreifen konnte warum vor allem „orientalische Schauspieler selbst dann, wenn sie nur eine technische Demonstration zeigten, trotzdem diese sehr eindrucksvolle Qualität der Präsenz bewahrten, die unweigerlich unsere Aufmerksamkeit auf sich zieht“. (vgl. Barba, Eugenio: *Jenseits der schwimmenden Inseln. Reflexionen mit dem Odin-Teatret. Theorie und Praxis des Freien Theaters*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1985, S. 124). Fasziniert durch die Traditionen des Ostens fing er an, sich mit sprachlichen Ausdrücken zu beschäftigen, die beschreiben, in welchen Zuständen sich Darstellerinnen und Darsteller befinden. Mit der theateranthropologischen Forschung kam es zu einem Import dieses Wissens in die westliche Kultur. Er bezeichnet die Beziehung des Austauschs als „Eurasisches Theater“, um so die Quellen und Einflüsse seiner Arbeit offen darzulegen. (vgl. Barba, *Ein Kanu aus Papier*, S. 66). Durch die weitere Suche nach einer neuen Sprache, die das Theater jedoch nicht in westlich und östlich teilt, kam Barba zu den Begriffen „Nord- und Südpoldarsteller“. Er meint hier keinesfalls eine geografische Orientierung, sondern unterscheidet Bühnenkonventionen, für die sich die Darstellerinnen und Darsteller entschieden haben. Der Kategorie ›Nordpol‹ spricht er ein erprobtes Regelsystem, ein kodifiziertes Genre bzw. einen festgelegten Schauspielstil zu, der die Verkörperung eines fixen Modells darstellt. Hingegen er mit der Kategorie ›Südpol‹ kein Repertoire von präzisen Regeln oder stilistischen Codes meint, sondern eher die scheinbar freiere Arbeit mit angeborenen Talenten. (vgl. Barba, „Wiederkehrende Prinzipien“, in: Pfaff, *Der sprechende Körper*, S. 79–80).

vergleichende Analyse abgehandelt wird. Die ISTA führt Meister des Tanzes und des Theaters aus verschiedenen Genres und Kulturen zusammen, um die Wurzeln der unterschiedlichen Arbeitsmethoden zu vergleichen und in ein gemeinsames, technisches Substrat einzudringen. So entsteht ein multikulturelles Netzwerk für Schauspielerinnen und Schauspieler, Tänzerinnen und Tänzer, Regisseurinnen und Regisseure, Choreografinnen und Choreografen, sowie auch Theaterkritikerinnen und Theaterkritiker aus der ganzen Welt. Diese Zusammentreffen gaben den verschiedenen Traditionen und ihren Vertretern bisher die Möglichkeit sich anderen Zugängen zu öffnen, ohne ein Übergreifen befürchten zu müssen.²³

Hinsichtlich der internationalen und transkulturellen Ambitionen der ISTA und all ihrer Teilnehmerinnen und Teilnehmer, könnte man die Forschungen im Bereich der Theateranthropologie, als klärende und verbindende Wissenschaft zwischen Theorie und Praxis ansehen. Allerdings betont Eugenio Barba, dass er mit der Methode der Theateranthropologie nicht nach „universell *wahren* Prinzipien, sondern eher nach *brauchbaren* Richtungen“²⁴ sucht. Ein großes Anliegen der Theateranthropologie ist es außerdem, die Aufmerksamkeit auf den empirischen Bereich zu richten. Barba sieht die Funktion der Forschungsdisziplin einerseits darin, „Akademikern den schöpferischen Prozeß zugänglich zu machen“ und andererseits „dem Darsteller zu größerer Freiheit im schöpferischen Prozeß zu verhelfen.“²⁵

Wie im Eingangszitat erkenntlich, und wie an dieser Stelle versucht wurde zusammenzufassen, entwickelte Eugenio Barba durch die Methode der Theateranthropologie, sowie aus der Zusammenarbeit mit verschiedenen Vertreterinnen und Vertretern unterschiedlicher Theatertraditionen, seine eigene Arbeitsweise. Ihm war es auf diesem Wege möglich, seine theoretischen Überlegungen mit der praktischen Umsetzung zu verbinden und daraus nachhaltige Ergebnisse in Form von Schriften und Aufführungen zu schaffen.

²³ Vgl. Barba, *Jenseits der schwimmenden Inseln*, S. 123.

²⁴ Ebd., S. 148.

²⁵ Barba, „Wiederkehrende Prinzipien“, in: Pfaff, *Der sprechende Körper*, S. 77.

3.1 Eugenio Barba. Über den Weg zur Schauspielkunst.

Eugenio Barba wurde 1936 in Italien geboren. Er wuchs in dem kleinen süditalienischen Dorf Gallipoli auf und verbrachte eine, stark durch Glauben und Religion geprägte Kindheit. Er bezeichnet jene Zeit als die „Kultur des Glaubens“²⁶. Sie markiert den Ausgangspunkt seiner Reise – einer Reise durch Kulturen.

Mit vierzehn Jahren lernte er die Realität der Militärschule kennen. Gehorsam und körperliche Unterwerfung ließen keinen Platz für Emotionen. Diesen Lebensabschnitt bezeichnet Eugenio Barba als die „Kultur der Zerstörung“²⁷.

Durch die Zeit beim Militär wuchs in ihm ein immer größerer innerlicher Drang sich aufzulehnen und so schritt er weiter in die „Kultur der Revolte“²⁸. Mit siebzehn Jahren emigrierte er nach Norwegen und dort wurde ihm bewusst, dass er durch diese Entscheidung seine Muttersprache verlor. Doch die Tatsache, auf eine Basis „prä-expressive[r] Kommunikation“²⁹ zurückgeworfen zu werden, gab ihm die Möglichkeit von Grund auf zu lernen, wie menschliche Kommunikation funktioniert. Dies könnte man als Beginn seiner theoretischen Überlegungen ansehen.

Anfänglich als Schweißer Lehrling und später bei der Arbeit als Fischer war er tagtäglich darauf angewiesen, eine unbekannte Sprache und Körperlichkeit richtig zu deuten und sich selbst im Gegenzug für andere ebenso verständlich auszudrücken. Auch während des anschließenden Studiums an der Universität in Oslo schulte er seine Fähigkeiten dahingehend. Barba studierte Norwegisch, Französisch und Religionsgeschichte.³⁰

Bei dem Versuch, das komplexe System der menschlichen Kommunikation zu durchschauen, wurde Eugenio Barba zu einem aufmerksamen Beobachter. So fing er an kleine körperliche Impulse – beschrieben als Anspannungen – bei anderen Personen wahrzunehmen. Er erkannte sie als unbewusste Reaktionen, die zu großen Bedeutungen werden und Absichten von Personen sichtbar machen. Ohne zu wissen wohin ihn dieser

²⁶ Barba, *Jenseits der schwimmenden Inseln*, S. 13.

²⁷ Ebd., S. 16.

²⁸ Ebd., S. 16.

²⁹ Ebd., S. 17.

³⁰ Vgl. Ebd., S. 44.

Lernprozess führen würde, lernte er zu sehen und „zu lokalisieren wo ein Impuls im Körper anfängt und wie – mit welcher Dynamik und auf welcher Bahn – er sich bewegt“³¹. Diese Beobachtungen waren eine Hilfe, um nicht zu sagen, sie wurden sein Instrumentarium, mit welchem er in späteren Jahren als Theaterregisseur arbeitete. Wie bereits erwähnt und sich im Folgenden zeigen wird, entwickelte und formulierte Eugenio Barba aus diesen frühen Erfahrungen universelle Regeln (Wiederkehrende Prinzipien), die den Ausgangspunkt seiner theateranthropologischen Forschung, sowie der Schauspielpraxis als.³²

Vom Interesse am menschlichen Verhalten geleitet, ging Eugenio Barba 1960 nach Polen um in Warschau Regie zu studieren. Nach einem Jahr an der Theaterschule lernte er Jerzy Grotowski in Opole/Polen kennen, schloss sich dessen Forschungen des Theaterlaboratoriums an und verbrachte drei Jahre mit ihm am ‚Theater der 13 Reihen‘. Während dieser Periode in Polen observierte Barba die Praxis Grotowskis und war Beobachter, jedoch kein aktiver Schauspieler. Die enge Zusammenarbeit mit ihm beeinflusste sein Theaterverständnis jedoch maßgeblich. Barba selbst bezeichnet Grotowski als seinen wichtigsten Lehrer, seinen Meister, dessen grundlegende Theorien und Arbeitsweisen ihn in seiner professionellen Einstellung prägten.³³

1964 machte sich Eugenio Barba selbstständig und gründete mit einigen jungen Leuten, die ebenso leidenschaftlich an der Theaterpraxis interessiert waren, das Odin Teatret in Oslo/Norwegen. Es war die erste unabhängige Theatergruppe in Europa, die anfänglich mit dem Versuch und dem Ziel eine eigene Arbeitsmethode zu finden in Abgeschiedenheit, und ab 1974 mit Gleichgesinnten aus und in der ganzen Welt arbeitete.

Nach der Gründung des Odin Teatret zog es Eugenio Barba immer wieder nach Asien. Nach einigen Reisen – in Länder wie Bali, Taiwan, Sri Lanka, Japan – veröffentlichte er sein erstes Buch über Grotowski *In search of a Lost Theatre* und schloss damit offiziell

³¹ Barba, *Ein Kanu aus Papier*, S. 17.

³² Vgl. Ebd., S. 19ff; vgl. Odinteatret.dk, „Eugenio Barba“, *Odinteatret.dk*, <http://www.odinteatret.dk/about-us/eugenio-barba.aspx>, Stand: 16. 11. 12.

³³ Barba, Eugenio: *Das Land von Asche und Diamant. Meine Lehrjahre in Polen*, STUDIO 7 - International Theatre Ensemble (Hg.): Flamboyant. Schriften zum Theater (Heft 10/11), Köln 2000.

seine Lehrzeit ab. Die Erfahrungen, die Eugenio Barba im Ausland machte – all die Reisen zu den ihm fremden Kulturen – schärfte ihn in seiner Beobachterfähigkeit weiter. Viele traditionelle Darstellungen waren, laut seinen Aussagen, oft von monotonen Momenten gekennzeichnet. Aus diesem Grund entwickelte er eine Taktik, seine volle Aufmerksamkeit auf verschiedene Details des körperlichen Ausdrucks, wie z.B. die Haltung der Hände und Füße oder den Einsatz der Augen, zu konzentrieren, ohne dabei abzuschweifen. Diese genaue Analyse und die resultierenden Wirkungen aus dem – kulturell bedingt – anderen Umgang mit dem Körper, waren eine Vertiefung seiner Erkenntnisse aus der Anfangszeit in Norwegen, als er sich erstmals bewusst mit dem Körper als Kommunikationsmittel auseinandersetzte.

1969 kehrte Eugenio Barba nach Oslo zurück, doch die Türen zur eigenen professionellen Theaterarbeit blieben ihm – da es zu dieser Zeit schwierig war, als selbstständiger Regisseur Fuß zu fassen –, in Norwegen verschlossen. So verschlug es das Odin Teatret nach Dänemark, in den kleinen Ort Holstebro, wo die Truppe als ‚Nordisk Teaterlaboratorium for Skuespillerkunst‘ begann, mit den bisherigen Erkenntnissen zu arbeiten.

3.1.1 Die Arbeit mit dem Odin Teatret.

Die ersten zehn Jahre der gemeinsamen Arbeit mit den Menschen des Odin Teatret (1964-1974) waren eine Suche nach der eigenen Identität. Für die Schauspielerinnen und Schauspieler selbst, sowie auch für die Gruppe als Theaterkollektiv. Sie alle befanden sich am Beginn einer gemeinsamen Reise, auf der ihnen immer wieder neue Weggefährten folgten, manche sich entfernten und andere Richtungen einschlugen. Es war für alle eine sehr arbeitsintensive Zeit, die zwar Produktionen hervorbrachte, allerdings standen die Vorstellungen nicht im Fokus des Interesses. Viel wichtiger war das tägliche,

stundenlange Training, das zu einer Art persönlicher Forschungsarbeit wurde und somit auch zum eigentlichen Ziel des Engagements.³⁴

Eugenio Barbas Tätigkeit umfasste zu dieser Zeit, neben der Leitung der Gruppe, die Organisation von Kursen und Seminaren, Tourneen ausländischer Produktionen, Publikationen von Büchern und einer Zeitschrift, soziologische Gutachten, sowie die Produktion einiger didaktischer Theaterfilme.³⁵ Seit Beginn seiner Theaterlaufbahn verfasste Eugenio Barba aufschlussreiche Texte zum Genre über seine Praxiserfahrungen. Er hielt außerdem Vorträge und gab Interviews, bemühte sich stets um das Verständnis seiner Arbeit und die des Odin Teatret. Neben zahlreichen Auszeichnungen ist Barba nach wie vor Herausgeber von diversen Zeitschriften.³⁶

1976 traf das Odin Teatret bei einer offiziellen Konferenz in Belgrad/Serbien andere Theatergruppen, um mit ihnen die Bedeutung und Positionierung ihrer Schauspielerarbeit in der Theaterwelt zu thematisieren. Sie bezeichneten ihren Weg als das ‚Dritte Theater‘, das weder zum traditionellen, noch zum avantgardistischen Theater gehörte.

1978 machten sich einzelne Mitglieder des Odin Teatret auch selbstständig auf die Suche nach Anregungen und zerstreuten sich für drei Monate in verschiedene Richtungen ins internationale Ausland. Je nachdem wo sie ihre persönliche, intensive und lehrreiche Zeit verbrachten, kamen sie mit Schauspielstilen und -techniken aus Bali, Indien oder Brasilien zurück.

Eugenio Barba wurde klar, dass der Umgang mit diesen fremden Traditionen, im Rahmen der Arbeit des Odin Teatret mit Vorsicht behandelt werden musste. Es durfte seiner Meinung nach nicht zu einem Import von Stilen und Techniken kommen, die tief mit einer ganzen Kultur verwurzelt sind und sich daraus entwickelt haben. Das Ziel der

³⁴ Die Aufführungen wurden auch nie vor mehr als sechzig bis siebzig Zuseherinnen und Zuseher gezeigt - meist im kleinen Rahmen der eigenen Arbeitsräume.

³⁵ Vgl. Barba, *Jenseits der schwimmenden Inseln*, S. 10; vgl. *Physical Training at Odin Teatret. Work demonstration by Odin Teatret*, Regie: Torgeir Wethal, VHS, DK 1972.

³⁶ Barba war immer bemüht mit Worten auf Fragen von Zuschauern und Zuschauerinnen, Kollegen und Kolleginnen zu antworten - nicht nur in Gesprächen, sondern auch in Briefen, Stellungnahmen und Reflexionen. Eine chronologische Auflistung findet man auf der Website des Odin Teatret und ist als PDF-Datei zum Download verfügbar. (vgl. Masgrau, Lluís: „A Systematic Bibliography of Eugenio Barba's Writings“, *odinteatret.dk*, <http://www.odinteatret.dk/media/217066/A-CRONOS%20-%20Sept%202010.pdf>, 2010, Stand: 16. 11. 12.)

gesamten Gruppe sollte die Entwicklung einer individuellen Technik sein, die alle persönlichen Erfahrungen miteinbezieht, ohne fremde Methoden zu kopieren. Dieses Bestreben durchzog die Arbeit Eugenio Barbas und die der Schauspielerinnen und Schauspieler des Odin Teatret.³⁷ Alle Mühe und sein Bestreben, den Kontakt zu anderen theaterinteressierten Menschen herzustellen, wurde mit der Gründung der ISTA im Jahr 1979 offizielles Anliegen Barbas.

Die zweite Periode³⁸ der gemeinsamen Arbeit im Zusammenschluss des Odin Teatrets war u. a. sehr stark durch das Vorhaben gekennzeichnet, Theater in Regionen zu bringen in denen es keines gab. Es entwickelte sich ein kultureller Austausch zwischen den Mitgliedern verschiedener Dorfgemeinschaften und der Theatergruppe. Barba nannte diese aktive und über mehrere Monate andauernde Erfahrung des Odin Teatrets „Tauschhandel“³⁹.

Wie ein roter Faden ziehen sich die Entwicklungen und Erfahrungen Eugenio Barbas durch sein Leben. Er selbst meint, dass sich seine Erkenntnisse oft von selbst, schrittweise vor seinen Augen und in seinem Geist definierten. Anfänglich durch die Herausforderungen als Immigrant und später durch die Arbeit als Theaterregisseur, durch das Beobachten der Fähigkeiten der Schauspielerinnen und Schauspieler, offenbarten sich ihm immer wieder neue Fragen, die ihn auf neues Terrain führten.⁴⁰

Neben Jerzy Grotowski nennt Eugenio Barba wenn er über seine Einflüsse spricht, auch Motokiyo Seami, Konstantin Sergejewitsch Stanislawski, Wsewolod Emiljewitsch Meyerhold, Edward Gordon Craig, Jacques Copeau, Bertolt Brecht, Antonin Artaud und Étienne Decroux, deren Ideen er eingehend studierte. Er nennt sie Rebellen, Theaterreformer, Schöpfer eines Theaters des Übergangs. Diese unentbehrlichen Persönlichkeiten der Theatergeschichte des 20. Jahrhunderts haben Eugenio Barba dazu motiviert, mit verändertem Bewusstsein über Vergangenheit und Gegenwart

³⁷ Vgl. Barba, *Ein Kanu aus Papier*, S. 19–20.

³⁸ Die zweite Arbeitsperiode wird von Eugenio Barba ab 1974 gesehen, zehn Jahre nach der Gründung des Odin Teatret.

³⁹ Barba, *Jenseits der schwimmenden Inseln*, S. 174ff.

⁴⁰ Vgl. Barba, *Ein Kanu aus Papier*, S. 20.

nachzudenken, seine eigenen Grenzen zu erweitern und infolgedessen auch die Grenzen vieler anderer.⁴¹ In Anlehnung an die Meister schreibt Barba:

„Einer von ihnen hatte zum Beispiel eine sehr persönliche Besessenheit: Wie wäre es möglich, seine Rolle jeden Abend mit der gleichen Qualität fließenden Lebens zu wiederholen, ohne sie mechanisch festzulegen? Einer von ihnen suchte nach dem ›Neuen Menschen‹ im Schauspieler. Einer von ihnen wollte, daß das Theater transzendente Wirklichkeit enthüllt, Wirklichkeit, die wahrer ist als diejenige, die wir wahr nennen und die hinter dem Schleier unserer Welt und Psychologie liegt. Einer von ihnen erschöpfte sein Leben darin, das Theater als große chinesische Mauer zu errichten ein Schutz gegen die irrationalen und emotionalen Wogen, die die Tage und Jahre in Verwirrung brachten und die unergründliche Dialektik der Geschichte verdunkelten. Schließlich begann einer von ihnen, vielleicht derjenige, der mir am nächsten steht, sicherlich derjenige, der mir der teuerste ist, damit, daß er Polen verändern wollte; dann veränderte er das Theater und seinen Beruf, und dann versuchte er, das Leben einzelner Menschen zu verändern.“⁴²

Eugenio Barba ist sich seines Einflusses bewusst. Er sieht seine Reise durch die Kulturen als Schärfung seines sensorischen Bewusstseins und seiner Aufmerksamkeit. Beide Fähigkeiten haben seine professionelle Arbeit geleitet. Das Theater erlaubt ihm, so sagt er, „an keinen Ort gebunden zu sein, nicht allein in einer Perspektive verankert zu sein, im Übergang zu bleiben.“⁴³ Der Übergang steht für Entwicklung, für seine offene Haltung Unbekanntem gegenüber und dem Fortschritt, der sich daraus ergibt.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 18.

⁴² Barba, *Jenseits der schwimmenden Inseln*, S. 9–10.

⁴³ Barba, *Ein Kanu aus Papier*, S. 21.

3.1.2 Ansichten, Arbeitsweisen und andere Anliegen.

„Es ist die Fahrt eines Schiffes mit ihren genauen Etappen, es ist die Angabe einer ganz bestimmten Route. Aber wie die Reise verläuft, über die Windstillen und die Stürme, was zwischen einem Hafen und dem anderen geschieht, über all das erfahren wir nichts. Ihr selbst müßt diese Lücken ausfüllen, müßt entscheiden.“⁴⁴

In diesem Zitat vergleicht Eugenio Barba die schauspielerische Arbeit mit der Reise eines Schiffes. Diese Reise stellt für ihn eine Suche nach eigenen Werten dar, die von Zeitgeist und Kultur gekennzeichnet ist. Er sieht den Weg als einen der Erfahrungen und Entwicklungen, getragen von Beziehungen zwischen Menschen und Orten, Kulturen und Traditionen. Die Bedeutungen der einzelnen Etappen, wie Barba schreibt, sind immer individuell und können nur von den Reisenden selbst bestimmt und erkannt werden. Das Theater ist nach Barbas Verständnis eine schöpferische Form des Auslebens der eigenen Persönlichkeit auf einer Fahrt ins Ungewisse, auf der man selbst die Verantwortung für Entscheidungen und den Auswirkungen trägt.⁴⁵

3.1.2.1 Kunst.

Eugenio Barba skizziert seine Auffassung von Kunst im Allgemeinen, sowie in Bezug auf das Theater, anhand des Bildes einer Blume. Sie bedeutet als solche nicht mehr als sie selbst ist: ein Gewächs aus Wurzeln, Stängel, Blätter und Blüten. Auch der Mensch ist auf materieller Ebene nicht mehr als ›Fleisch und Blut‹. Schauspielerinnen und Schauspieler haben jedoch die Möglichkeit „mehr als ein menschlicher Körper zu sein“⁴⁶. Sie werden laut Barba zu Kunst-Körpern, indem sie sich nicht verurteilen lassen, bloß sich selbst zu zeigen und darzustellen. Er ist der Meinung, dass die Rekombination bestimmter Regeln

⁴⁴ Barba, Eugenio: *Bemerkungen zum Schweigen der Schrift*, Schwerte: Verlag der Theaterassoziation 1983, S. 45.

⁴⁵ Vgl. Barba, *Ein Kanu aus Papier*, S. 54.

⁴⁶ Barba, *Jenseits der schwimmenden Inseln*, S. 164.

dazu führt, dass der Körper nicht nur sich selbst gleicht, weil er – so wie Blumen in einer Vase – aus seinem natürlichen Kontext geschnitten wird und dadurch eine andere Bedeutung repräsentiert.⁴⁷

3.1.2.2 Wort.

Eugenio Barbas Schriften zeichnen sich über eine Fülle von Metaphern aus. Durch eine oft sehr bildhafte Sprache versucht er sein Wissen, seine Erfahrungen und Ansichten weiterzugeben. Er sieht das Wort in der Theaterarbeit als das Einzige, das wirklich bestehen bleiben kann. Die illustrativen Beschreibungen seiner Gedanken und Empfindungen sind ein Versuch einer offenen und klaren Darlegung des schöpferischen und dadurch teilweise auch imaginären Prozesses der Schauspielerarbeit, für alle Leserinnen und Leser seiner Texte. Sie ermöglichen einen Einblick in die Welt seiner Theaterpraxis und Erfahrungen, die stark durch sinnliche Wahrnehmungen und Empfindungen gekennzeichnet sind und somit – wie auch Aufführungen – immer individuell verstanden werden können. Eine eigene Terminologie suchend, und durch den Anspruch auch für Anfänger vertraut und verständlich zu sein, ist es für Barba undenkbar auf die Verwendung von Metaphern zu verzichten.⁴⁸ Er selbst schreibt darüber, wie schwierig es ist eine passende Sprache zu wählen, um die genauen technischen und konkreten Erfahrungen ohne Missverständnisse zu vermitteln.⁴⁹

⁴⁷ Auch für Seami, auf dessen Schriften Barba sich des Öfteren bezieht, ist die Metapher der Blume ein zentraler Gedanke. (vgl. Seami, Motokiyo, „Die Blüte“, in: ebd. (Aus dem Japan. übertr. und erl. von Oscar Benl): Die Geheime Überlieferung des Nō. Aufgezeichnet von Meister Seami, Frankfurt am Main: Insel 1961, S. 18–22.)

⁴⁸ Vgl. Barba, *Ein Kanu aus Papier*, S. 179.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 58.

3.1.2.3 Identität.

Eugenio Barba ist der Ansicht, dass Identitäten durch Beziehungen im Netz einer Kultur geschaffen werden. Kultur ist für ihn die Herkunft von Identität und auch eine Richtlinie, um diese zu bewahren – das heißt, dass das Verschwinden von gewissen Grenzmarkierungen zum Verlust von Identität führen kann. Deshalb ist es für Darstellerinnen und Darsteller zu ihrer eigenen Orientierung wichtig zu wissen, wo die persönlichen Grenzen liegen. Jeder Mensch gehört einerseits zur eigenen Kultur – diese Zugehörigkeit nennt Barba die kulturelle Identität –, aber ebenso zur Kultur seines Handwerks, welche er als die professionelle Identität bezeichnet.⁵⁰ Er schreibt dazu:

„Der Theaterberuf ist [...] ein Land, [...] eine gewählte Heimat ohne geographische Grenzen. [...] Performer untersuchen ihre historischen und biographischen Horizonte, und die künstlerischen Resultate stehen in Bezug zu ihrer Erfahrung, zu ihrer Erbmasse und zu ihrer Weltanschauung. Es ist genau diese Relation, die jedem Individuum seine Einzigartigkeit und Besonderheit gibt.“⁵¹

Die professionelle Identität muss sich laut Barba, weit über die Grenzen von Raum und Zeit, mit anderen Identitäten aus demselben Beruf verbinden. In dieser Ansicht steckt das Forschungsinteresse theateranthropologischer Studien: Performer treffen sich unabhängig von ihrer kulturellen Identität, um sich auszutauschen und ihre professionelle Identität zu teilen. Im Gegensatz zur kulturellen Identität kann ein Mensch seine professionelle Identität selbstbestimmt verändern. Diese Veränderung im Sinne

⁵⁰ Vgl. Barba, *Ein Kanu aus Papier*, S. 184.

⁵¹ Barba, Eugenio: *Das Lernen zu lernen*. ISTA. Internationale Schule für Theateranthropologie, STUDIO 7 - International Theatre Ensemble (Hg.): Flamboyant. Schriften zum Theater (Heft 3), Köln 1996, S. 8;

Barba benutzt den englischen Begriff „Performer“ um gleichermaßen Schauspieler, Tänzer und alle zu bezeichnen, die in einer Aufführungssituation stehen. Es ist anzunehmen, dass er diese Bezeichnung aus der Lehrzeit mit Jerzy Grotowski übernommen hat. Dieser spricht – in seinem gleichnamigen Text – von dem Performer als „Mann der Tat [...] ein Handelnder [...] ein Daseinszustand.“, (vgl. Grotowski, Jerzy, „Der Performer“, in: Pfaff, Walter [u. a.] (Hg.): *Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie*, Berlin: Alexander 1996, S. 43–47).

einer Weiterentwicklung macht für Eugenio Barba die Schauspielerarbeit aus. Sie soll Ausdruck von Identität sein und schöpft sich aus individueller Lebenserfahrung.⁵²

3.1.2.4 Theater.

Eugenio Barba beschränkt sich in keiner seiner Aussagen auf eine enge Definition des Theaterbegriffs. Er sieht das Wort Theater als etwas Weites und eher Unbestimmtes, so dass unter diesem Begriff „die unterschiedlichsten Dinge akzeptiert werden [...]“⁵³. Immer wieder kommt er zum Schluss, dass das Theater für sein Verständnis nicht ein Gebäude oder ein Ort ist, sondern die Menschen die es machen. Es sind alle Persönlichkeiten und Charaktere, die mit ihrer Lebensgeschichte aufeinandertreffen, um gemeinsam aus deren Stoff eine einzigartige Aufführung zu schaffen. Barba schreibt über Performer:

„Sie hatten einander gewählt, um die Kräfte, die die menschliche und soziale Wirklichkeit beherrschen, zu zerlegen, sich mit ihren eigenen Fragen, ihren ungelösten Rätseln zu konfrontieren und um die Bruchstücke des Vergangenen und der Zukunft zu betrachten, die im Spiegel der Vorstellung verzerrt und vergrößert wurden.“⁵⁴

Barba sieht eine Aufführung als künstlich geschaffene Situation, in der versucht wird „die Komplexität und die Kraft, die das Leben eines Individuums wie einer Gesellschaft charakterisieren“⁵⁵ wiederzugeben. Er setzt sich in seiner Theaterarbeit das Ziel, jegliche Verflachung zu vermeiden. Anstatt die individuellen und sozialen Geschichten einzelner Identitäten zu zweidimensionalen Bildern zu machen, möchte er sie „wie unter einem Mikroskop“⁵⁶ vergrößern und in den Vordergrund stellen.

⁵² Vgl. Barba, *Das Lernen zu lernen*, S. 13.

⁵³ Barba, *Bemerkungen zum Schweigen der Schrift*, S. 24.

⁵⁴ Barba, *Jenseits der schwimmenden Inseln*, S. 13.

⁵⁵ Barba, *Bemerkungen zum Schweigen der Schrift*, S. 54.

⁵⁶ Ebd., S. 55.

Für Eugenio Barba machen gemeinsame Handlungen und Veränderungen den wesentlichen Kern der Schauspielerarbeit aus. Das Aufzeigen von Beziehungen ist seiner Meinung nach das, was am Theater zählt. Er schreibt:

„Die gegenseitige freie Entscheidung enthält das Bedürfnis einer ganz anderen pädagogischen Beziehung, die auf Austausch basiert und auf einer so tiefen Beeinflussung, daß sie zu einer Beziehung wird, bei der nicht mehr zu erkennen ist, wer der Lehrer und wer der Schüler ist. Dieses Verhältnis ermöglicht eine rigorose Disziplin, die nicht zum Zwang wird. Dazu bedarf es einer lebendigen Überlieferung, einer lebendigen Vermittlung der Erfahrungen, etwas, das über die Prinzipienlehren, die Theorien und die technischen Gemeinplätze der Professoren und ihrer Bücher und Programme hinausgeht. Es bedarf einer totalen Beziehung zwischen den Menschen.“⁵⁷

Eugenio Barba sieht sich selbst in der Arbeitssituation nicht als ›der Lehrer‹, der ›den Schüler‹ erzieht oder ausbildet und ihm ›richtige Methoden‹ aneignen möchte. Barba beobachtet den schöpferischen Prozess, wenn er seinen Kolleginnen und Kollegen bei der Arbeit zusieht, und erkennt seine Aufgabe als Regisseur darin, die verschiedenen Organisationsebenen einer Bühnensituation zu überblicken und deren Ergebnisse zu reflektieren.⁵⁸ Barba weist in seiner Position auf das hin, was er beobachtet, versucht transparent und nachvollziehbar zu machen, welche Empfindungen in der Zuseherin bzw. im Zuseher entstehen könnten, um so deren Aufmerksamkeit während einer Aufführung zu leiten. Durch bewusste Perspektivenwechsel und absichtliche „Sprünge des Sehens“⁵⁹ rollt er in seinen Analysen Möglichkeiten auf, die zeigen, welche großen Auswirkungen schon kleinste Veränderungen, in z.B. Haltung und Einstellung zu einer Sache, bewirken können. Es ist ein ständiger Austausch in dem er seinen Gefährten versucht zu erklären, was er während ihren Ausführungen empfindet und dies auf eine Weise, aus der alle Beteiligten etwas lernen können. Er konfrontiert sie mit Fragen, die er sich persönlich

⁵⁷ Barba, *Bemerkungen zum Schweigen der Schrift*, S. 25–26.

⁵⁸ Vgl. Barba, *Ein Kanu aus Papier*, S. 203.

⁵⁹ Ebd., S. 216.

stellte, die ihn selbst prägten und seiner Meinung nach, gleichermaßen das Leben Anderer betreffen könnten. Er versucht in der Analyse seiner Arbeitsweise auch immer wieder den eigenen Entwicklungsprozess zu verstehen, vergisst dabei jedoch nicht auf die Besonderheiten der anderen einzelnen Individuen einzugehen und ihre Einzigartigkeit zu berücksichtigen.

Barba ist der Meinung, dass es unmöglich ist, vom „Schauspieler im allgemeinen“ zu sprechen. Dies wäre „eine Abstraktion, die alle und niemanden meint“⁶⁰. Diese verallgemeinernde Einstellung kritisiert er auch an vielen Schauspielschulen, die nicht auf individuelle Fähigkeiten eingehen, sodass es vielen Performern verwehrt bleibt, ihre eigene Disziplin finden zu können.⁶¹ Barba fordert seine Gefährten hingegen bewusst auf, zunächst seine und andere Theorien zu verweigern, um so selbstständige Definitionen zu erschaffen. Er nennt dieses Prinzip „durch Handeln verneinen“⁶² und dieses sollte seiner Meinung nach, auf jede Terminologie oder jedes Konzept angewendet werden, bevor man damit zu arbeiten beginnt.

Eugenio Barba sieht das Theater als besonderes soziales Arbeitsfeld, in dem er die Wichtigkeit auf die Wahrnehmung und Entwicklung der eigenen Identität und die zwischenmenschlichen Beziehungen legt. Die persönliche Gefühls- und Empfindungsebene ist für ihn ein wichtiger Teil, der sich erst in „einer Situation der gegenseitigen Anerkennung und des gegenseitigen Vertrauens“ offenbaren kann. Barba schreibt weiter:

„Man darf nicht glauben, man könne einen Weg finden, der dazu führt, frei, sicher und kreativ zu handeln (oder zu sprechen). Man kann nur Personen suchen und finden, bei denen man sich frei, und sicher fühlt, wenn man handelt, wenn man spricht und wenn man etwas ‚schafft‘.“⁶³

⁶⁰ Barba, *Bemerkungen zum Schweigen der Schrift*, S. 22.

⁶¹ Vgl. Ebd., S. 24.

⁶² Barba, *Ein Kanu aus Papier*, S. 213–214.

⁶³ Barba, *Bemerkungen zum Schweigen der Schrift*, S. 53.

Der Schlüssel zu seiner eigenen künstlerischen Schöpferkraft liegt für Eugenio Barba zum einen in einer offenen Haltung seinen Wegbegleitern gegenüber und zum anderen, in der Fähigkeit als Regisseur im richtigen Moment Entscheidungen zu treffen. In einer auf Vertrauen basierten Beziehung sieht er für all jene das Potential zu kreativem Schaffen, die die Kunst der Darstellung als ihren Antrieb nutzen möchten und auf diesem Wege künstlerische Ergebnisse in Form von Aufführungen erarbeiten.

Generell steckt Kreativität für Barba in der Prozesshaftigkeit des Theaters. Das bedeutet für ihn vor allem auch die Tatsache, dass man arbeitet ohne zu wissen wohin die Arbeit gehen würde. Es ergeben sich unerwartete Ereignisse, die sich anregend auf den weiteren Verlauf auswirken. Irgendwann kommt dann der Punkt, so Barba, „an dem sich alle Fäden, die während der Arbeit gewoben und verflochten wurden, vereinen und der den »sinnlichen und logischen Text« versiegelt.“⁶⁴ Kreativität ergibt sich als eine Art unbewusste Kraft, die zu neuen Ideen im Prozess der Theaterarbeit auffordert und sich in ständiger Entwicklung befindet. Er sagt über den kreativen Prozess und greift wieder auf das Bild des Schiffes zurück:

„Es gibt keine Entdeckungen, wenn die Route schon festgelegt ist. Man kann lernen, die Segel zu hissen und einzuholen, gegen die Strömungen zu kämpfen, gegen den Wind zu segeln. [...] Wir können ein neues Ufer erreichen, indem wir ohne eine eindeutig vorbestimmte Route fahren. Wir kennen nur die Techniken des Segelns.“⁶⁵

Kreativität wird, laut Barba, oft mit Improvisation gleichgesetzt. Er weist darauf hin, dass Schauspielerinnen und Schauspieler unter beiden Begriffen eine persönliche Art „unmittelbaren Schaffens“⁶⁶ verstehen. Immer wieder ist in diesem Zusammenhang auch die Rede von „Selbstbefreiung“⁶⁷, vor allem wenn es um die kreative Arbeit von Performern geht. Barba macht klar, dass seiner Auffassung nach, unter einer Improvisation viel eher ein konkreter, kreativer Prozess verstanden werden muss, „durch

⁶⁴ Vgl. Barba, *Ein Kanu aus Papier*, S. 219.

⁶⁵ Ebd., S. 220.

⁶⁶ Barba, *Bemerkungen zum Schweigen einer Schrift*, S. 39.

⁶⁷ Ebd., S. 22.

den Rohmaterialien zum Vorschein gebracht werden, aus denen die Blöcke gebrochen werden, die eine Aufführung bilden.“⁶⁸ Improvisation ist nur ein Teil des kreativen Schaffens, der für eine Aufführung verwendet werden kann. In kreativen, also schöpferischen Momenten, entwickelt eine Schauspieler*in oder ein Schauspieler*in eine Improvisation, indem nicht darüber nachgedacht wird, was genau diese Handlung aussagen soll.⁶⁹ Die Improvisation sieht Barba als Mittel um zu fixierten Handlungen zu kommen, die zum Beispiel als Bewegungsabfolge in einer Aufführung exakt wiederholt werden müssen. Improvisationen werden so zu einem künstlerischen Material für szenische Situationen und sollten nicht als spontanes Handeln zur scheinbaren Selbstentfaltung verstanden werden. Barba sagt zwar, dass im Wort Spontanität der Begriff der freien Entscheidung (über das eigene Handeln) mitenthalten ist, warnt Performer*innen jedoch davor, dass das, was sie bei Improvisationen oft für Spontanität halten nur deshalb wirkt, weil es durch sein Anderssein beeindruckt. Fälschlicherweise werden spontane geistige, emotionale oder körperliche Explosionen mit Improvisationen verwechselt, die für eine weitere Arbeit nicht geeignet sind, da die vollzogenen Handlungen ihre Wirkung bei Wiederholungen nicht beibehalten können.⁷⁰

3.1.2.5 Körper. Technik.

Den menschlichen Körper sieht Eugenio Barba als das Arbeitsmaterial von Schauspieler*innen und Schauspieler*innen. Das Bewusstsein über die eigene Körperlichkeit und der damit verbundenen Bedeutungsgenerierung ist wesentlich für die persönliche Entwicklung einer individuellen Technik, die sich im Laufe des Lebens einer Darsteller*in oder eines Darstellers immer weiter vertieft. Unter Technik versteht Barba nichts anderes, als einen spezifischen Gebrauch des Körpers, der im Zusammenspiel mit den

⁶⁸ Ebd., S. 40.

⁶⁹ Barba, *Ein Kanu aus Papier*, S. 153.

⁷⁰ Barba, *Bemerkungen zum Schweigen einer Schrift*, S. 46.

Bewegungen des Geistes den Kern der Schauspielarbeit ausmacht.⁷¹ Die Besonderheit der Techniken liegt in der bewussten Verbindung zwischen dem Denken und dem Handeln. Um eine Erfahrung möglich zu machen, muss die Schauspieler:in bzw. der Schauspieler im Geiste handeln. Barba macht hierin den Unterschied zum alltäglichen Körpergebrauch fest und unterscheidet für die Schauspielarbeit zwischen Alltagstechniken und Ausnahmetechniken.⁷² Er analysiert dabei den Aufwand von Energie, der für den jeweiligen Körpergebrauch notwendig ist und kommt zum Ergebnis, dass zweckdienliches Handeln im Alltag meist unbewusst geschieht und von der Regel gekennzeichnet ist, bei minimaler Verausgabung ein maximales Ziel zu erreichen. Die Ausnahmetechniken hingegen funktionieren, wie Barba schreibt, durch eine „Verschwendung von Energie“⁷³. Nach seinem Verständnis der Schauspielarbeit wird versucht, sich von alltäglichen Automatismen zu lösen und eine neue Logik der Bewegungsabfolgen zu entwickeln. Diese Anstrengung soll bewusst neue Verbindungen zwischen bekannten, alltäglichen Handlungen – wie atmen, sprechen, gehen usw. – schaffen und ein Abstreifen von gewohnten Verhalten ermöglichen.

Eugenio Barba versucht in seiner Praxis – wie andere Praktiker vor seiner Zeit auch – unterschiedliche Techniken als mechanische und biologische Vorgänge zu verstehen, um auf diesem Wege hinter das Geheimnis ihrer Wirkungskraft zu kommen, denn Ziel ist es eine körperliche Präsenz zu erzeugen, die Wirkung zeigt. Er schreibt:

„Die Techniken funktionieren in einem Prozeß von Reduktion und Substitution, der das Essentielle einer Handlung herausarbeitet, den Körper des Darstellers von den

⁷¹ Vgl. ebd., S. 22.

⁷² Eugenio Barba unterscheidet in diesem Zusammenhang auch die spezielle Technik von sogenannten Virtuosen, die weder Ähnlichkeiten zu Alltags- noch zu Ausnahmetechniken aufweist. Es sind ganz einfach „andere Techniken“, so Barba. Den Unterschied der Virtuosen-Techniken sieht er in der Verwendung des Körpers hinsichtlich der Vermittlung von Information. Beide anderen haben das Ziel von Kommunikation. Im Fall der Ausnahmetechniken wird der Körper durch Energieaufwand zusätzlich in eine künstliche Form gebraucht, erscheint für die Zuseher:innen und Zuseher dennoch glaubwürdig. Der Energieaufwand des Körpereinsatzes bei Virtuosen wird nicht im Sinne einer Energieverschwendung erhöht, sondern gezielt optimiert, um höchstmögliches Erstaunen durch einen „unglaublichen“ Körperumgang, z.B. den eines Akrobaten, zu erreichen. (vgl. Barba, „Wiederkehrende Prinzipien“, in: Pfaff, *Der sprechende Körper*, S. 79–81.)

⁷³ Barba, „Wiederkehrende Prinzipien“, in: Pfaff, *Der sprechende Körper*, S. 80.

Alltagstechniken abtrennt und eine Spannungsdifferenz erzeugt, durch die Energie fließt.“⁷⁴

Im Training wird durch tägliche Selbstdisziplin auf eine „Begegnung mit der Realität“⁷⁵ hingearbeitet. Barba versteht darunter die ›Begegnung mit dem eigenen Selbst‹, der eigenen Persönlichkeit. Die Folge kann u. a. eine Stimulierung und Auswirkung auf Kolleginnen und Kollegen oder die Umgebung haben. Deshalb besteht Barba auf die Wichtigkeit des Trainingsprozesses, der im Unterschied zur Probe einer konkreten Aufführung, den Spielraum bietet persönliche Entwicklungen entstehen zu lassen. Er meint, dass das Training den Nutzwert bietet, das Leben des Körpers zu verstärken, das ganz bestimmten Wellen folgt. Wenn man sich den Wellen hingibt und sich darauf einlässt, so findet man neues Land im eigenen Körper und Geist. In diesem Fall sind es nicht die Ergebnisse die zählen, sondern die Erfahrungen die erlebt werden. Es geht darum zu verstehen, was hinter den Resultaten steckt und wie man dazu kommt.⁷⁶

Das Training soll mit der Zeit individuelle Unabhängigkeit bringen, ebenso sollte man dadurch die Werte seines Berufes schaffen, seine eigene Logik entdecken, ohne dabei schon etwas für die Augen und den Geist des Zuschauers zu schaffen.⁷⁷ Unter dieser Logik versteht Barba die Theaterarbeit als Schaffen von neuen Kommunikationswegen, als Entwicklung einer eigenen Sprache, die, wie er schreibt, „zur persönlichen Autonomie, zu einer Handlungsfreiheit, die über den kreativen Prozeß an einer Aufführung zur sozialen und öffentlichen Handlung wird.“⁷⁸ Nach seinem Verständnis ist eine theatrale Handlung eine Reise in die eigene Geschichte und Kultur, das heißt ein

⁷⁴ Ebd., S. 96; Die Spannungsdifferenz, von der Barba spricht, ergibt sich aus dem sich vom Alltag unterschiedlichen Gebrauch des Körpers und des Geistes. Eine Bewegungsabfolge scheint dieselbe zu sein – z.B. sich auf einen Stuhl setzen –, entsteht jedoch durch die bewusste Erarbeitung aller einzelnen Bewegungsteile aus anderen Motivationen heraus und nicht automatisch. Durch z.B. Stillstehen wird eine Situation erschaffen, in der Spannung erzeugt wird, indem der Geist sich bewegt, doch der Körper regungslos bleibt. Durch die Steuerung der körperlichen Impulse ergibt sich eine andere Energiequalität.

⁷⁵ Barba, *Jenseits der schwimmenden Inseln*, S. 54.

⁷⁶ Vgl. Barba, *Bemerkungen zum Schweigen der Schrift*, S. 37.

⁷⁷ Vgl. Barba, *Ein Kanu aus Papier*, S.142–143.

⁷⁸ Barba, *Bemerkungen zum Schweigen der Schrift*, S. 38.

Reflektieren der eigenen Identität auf körperlicher und geistiger Ebene.⁷⁹ „Im Theater zu handeln heißt, in Zeit und Raum einzugreifen, um zu verändern und verändert zu werden. [...]“⁸⁰, so Barba.

3.1.3 Universelle Erkenntnisse.

Eugenio Barba beschäftigt sich mit dem Bühnenleben von Darstellerinnen und Darsteller auf biologischer, soziokultureller, sowie auch auf physiologischer Ebene. Es geht in seiner Praxis sehr stark um die Erforschung technischer Grundlagen in einer transkulturellen Dimension.⁸¹ In der Auseinandersetzung mit bestimmten physiologischen Faktoren – wie Gewicht, Balance oder der Position der Wirbelsäule – beobachtet Barba, dass durch Veränderungen sogenannte „prä-expressive Spannungen“⁸² in den Körpern von Darstellerinnen und Darsteller hervorgerufen werden. Durch die Anwendung von Ausnahmetechniken und dem dadurch erhöhten Energieaufwand entstehen Spannungen, die für das Publikum wahrnehmbar sind und deren Resultat während einer Aufführung als ›Präsenz‹ oder ›Bühnenleben‹ bezeichnet wird. Eugenio Barba beschreibt die Situation in der eine Darstellerin oder ein Darsteller ›präsent‹ ist, als eine, in der nichts interpretiert werden muss und dennoch eine Ausstrahlung zustande kommen kann. Es ist wie eine vom Körper ausströmende, nicht-alltägliche Qualität von Energie, die die Sinne der Zuschauerinnen und Zuschauer fesselt, und die Barba als „szenisches *Bios*“⁸³ bezeichnet.

Die theateranthropologische Forschung ist – wie am Anfang dieses Kapitels eröffnet wurde – am „prä-expressiven Verhalten des Menschen in einer organisierten

⁷⁹ Vgl. Barba, *Bemerkungen zum Schweigen der Schrift*; vgl. Barba, *Das Lernen zu lernen*, S. 8; vgl. Barba, *Jenseits der schwimmenden Inseln*, S. 207; vgl. Barba, *Ein Kanu aus Papier*, S. 70.

⁸⁰ Barba, *Ein Kanu aus Papier*, S.209.

⁸¹ Barba, *Jenseits der schwimmenden Inseln*, S. 124.

⁸² Barba, *Ein Kanu aus Papier*, S.22.

⁸³ Ebd., S.24.

Aufführungssituation⁸⁴ interessiert. Unter prä-expressiven Verhalten versteht Barba die Basis aller Formen von Darstellung, im Sinne einer transkulturellen Physiologie. Prä-expressives Verhalten stellt einen Ausgangspunkt für viele Traditionen dar und ist im Theaterverständnis Eugenio Barbis immer eine Darbietung nicht-alltäglicher Körpertechniken, noch bevor Bedeutung kommuniziert wird.

3.1.3.1 Energie, Präsenz, Bios.

Eugenio Barba sieht in der Bedeutung des Wortes ›Energie‹ nicht das Ergebnis von einfachen oder mechanischen Veränderungen, sondern die vielen kleinen, scheinbar unsichtbaren Unterschiede verschiedener Spannungen im gesamten Organismus und auch im Geist von allen Menschen. Er versteht darunter die Gesamtheit aller physischen, psychischen und intellektuellen Kräfte, die durch Mobilisierung zur Bewältigung einer Aufgabe oder eines Problems, aber auch zur Überwindung eines Hindernisses führen. In Bezug auf die Schauspielkunst schreibt Barba über den bewussten Einsatz von Energie:

„Es ist die Fähigkeit des Individuums, auf seine Umgebung einzuwirken, sich selbst und sie anzupassen. Nur in Hinblick auf etwas ganz *Genau*es formt sich die individuelle Energie zu einer *genauen* Aktion. Die zahlreichen und komplexen Regeln, welche die Schauspieler und Tänzer Indiens, Balis, China und Japan in einen Panzer von vorgegebenen Zeichen einzuschließen scheinen, sind in Wahrheit Mittel, die Energie zu bilden und in Kommunikation zu verwandeln.“⁸⁵

Immer wieder verweist Eugenio Barba darauf, dass das Wort ›Energie‹ viele Missverständnisse in sich birgt. Er bezeichnet es als eine „Falle“, da man mit dem Begriff

⁸⁴ Ebd., S.25.

⁸⁵ Barba, *Bemerkungen zum Schweigen der Schrift*, S. 31.

oft nur ein „Übermaß an Vitalität, die sich als Bewegung, als muskuläre Aktivität im Raum zeigt“⁸⁶, assoziiert.

Barba betrachtet zur Definition die etymologische Herkunft des Wortes selbst – wo ›Energie‹ so viel bedeutet wie: „an/bei der Arbeit sein“⁸⁷ – und widmet sich ebenso Übersetzungen des ›Prinzips des Bios‹ aus anderen Kulturen in eine europäische Sprache. Er findet dabei Bedeutungen wie ›Leben‹, ›Kraft‹ oder ›Geist‹, die sich alle in sein Bild von Schauspielerarbeit integrieren lassen. Allerdings ist er der Meinung, dass die praktischen Bedeutungen oft durch „gewichtig[e] Wort[e] und ungenau[e] Übersetzungen verdunkelt“⁸⁸ werden.

Der Einsatz von ›Energie‹ führt Barbas Verständnis nach, grundsätzlich zu einer Vermittlung von Bedeutung und Information. Mit dem Wissen über die Fähigkeit Energie formen und leiten zu können, muss eine Schauspielerin bzw. ein Schauspieler zunächst lernen, ihre Wege künstlich zu verändern. Barba sagt, dass die Energie für Performer ein „Wie“ und kein „Was“⁸⁹ ist.

Im Rahmen des Trainings gilt es Erfahrungen zu machen und eine Methode herauszuarbeiten, die es ermöglicht, den gesamten Körper in einer anderen Energiequalität handeln zu lassen, um einen nicht-alltäglichen Ausdruck zu ermöglichen und so zu den sogenannten „Ausnahmespannungen“⁹⁰ zu gelangen.⁹¹ Es ist ein extrem langwieriger Prozess, der zur Beherrschung der eigenen Energien führt. Barba bezeichnet ihn als „neue Konditionierung“ und die Übungen des Trainings als „zweite Kolonialisierung [...] mit Hilfe derer er [der Schauspieler] sich darin übt, die eigene Kraft beherrschen zu können.“⁹² Er sieht den Beginn der Arbeit für Schauspielerinnen und

⁸⁶ Barba, *Jenseits der schwimmenden Inseln*, S. 127.

⁸⁷ Ebd., S. 153.

⁸⁸ Ebd., S. 154.; Barba findet folgende Begriffe die mit ›Energie‹ übersetzt werden. Auf Japanisch: *kiai*, *kokoro*, *io-in*, *koshi*; auf Balinesisch: *takusu*, *virasa*, *chikara*; auf Chinesisch: *shun toeng* und in Sanskrit: *prana* und *shakti*.

⁸⁹ Barba, *Ein Kanu aus Papier*, S. 70.

⁹⁰ Vgl. Barba, „Wiederkehrende Prinzipien“, In: Pfaff, *Der sprechende Körper*, S. 87–89.

⁹¹ Vgl. Barba, *Ein Kanu aus Papier*, S. 72.

⁹² Barba, *Bemerkungen zum Schweigen einer Schrift*, S. 33.

Schauspieler oft als Moment der Erniedrigung. Denn sie müssen all das, was sie erlernt haben, ablegen und sich eine neue Körperlichkeit – wie eine Fremdsprache – aneignen.⁹³ Eugenio Barba warnt jedoch davor sich, ausschließlich äußeren, physischen Übungen hinzugeben oder vorgegebene Regelsysteme zu übernehmen (In diesem Zusammenhang nennt er Übungen aus Ballett, Yoga oder Akrobatik ›Mythen der Technik‹) und auf den unsichtbaren Teil der Schauspielkunst zu vergessen, denn Performer arbeiten nicht nur an ihrem Körper und ihrer Stimme, sondern an der Gesamtheit eines Energiezusammenschlusses. Außerdem bezeichnet Eugenio Barba die ›Energie‹ als „eine persönliche Temperatur-Intensität, die der Schauspieler bestimmen, wecken und formen kann.“⁹⁴ Dies müsse man sich bewusst machen. Barba sieht die Aufgabe von Performern darin, „die individuellen Neigungen der eigenen Energie zu entdecken und ihre Einzigartigkeit zu schützen.“⁹⁵ Der Schlüssel zum ›Bios‹ liegt in einer ganz bestimmten Logik von Handlungen und Reaktionen, die nichts anderes als geleitete Energie sind. Darstellerinnen und Darsteller dürfen keinesfalls willkürlich handeln, sondern für sich selbst eigene Regeln der Logik bilden, die sie streng zu befolgen haben.⁹⁶ Eine der größten Aufgaben der Schauspielerin bzw. des Schauspielers ist es, schreibt Barba, „eine Partitur oder eine genaue *Handlungsstruktur* zu komponieren, das die Ufer und Niveauunterschiede bildet, durch die die Energie fließt, welche den natürlichen *Bios* in den *Bios* der Bühne umwandelt und sichtbar macht“⁹⁷, und das ohne, dass die Spannung schwächer wird oder verloren geht. Grundsätzlich ist Barba nicht der Meinung, dass je mehr ›Gewalt‹ dem Bühnenraum und den Sinnen der Zuschauer angetan wird, umso effektiver die Wirkung ist. Er schreibt dazu: „[D]ie Verausgabung von Energie allein reicht nicht aus, die Ausstrahlung, die das *Leben* des Darstellers kennzeichnet, zu

⁹³ Vgl. ebd.

⁹⁴ Barba, *Ein Kanu aus Papier*, S. 85.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Vgl. Barba, *Bemerkungen zum Schweigen einer Schrift*, S.29.

⁹⁷ Ebd., S. 76.

erklären.“⁹⁸ Im Gegenteil meint Barba, dass sich das Geheimnis der Bühnenpräsenz vielmehr hinter einer inneren Haltung verbirgt. Er schreibt an anderer Stelle:

„Auf wahrnehmbarer Ebene scheint es, als arbeiteten sie [die Performer] am Körper und an der Stimme. Tatsächlich arbeiten sie an etwas Unsichtbarem an Energie. Der erfahrene Schauspieler lernt, Energie nicht mechanisch mit einem Übermaß an muskulärer und nervlicher Aktivität, mit Ungestüm und Geschrei in Verbindung zu bringen, sondern mit etwas Intimen, etwas, das in der Bewegungslosigkeit und Stille pulsiert, mit einem zurückgehaltenen Kraft-Gedanken, der mit der Zeit wächst, ohne sich im Raum zu zeigen.“⁹⁹

Die Arbeit auf dieser Organisationsebene der Prä-Expressivität ist eine weitere Herausforderung für Darstellerinnen und Darsteller. Sie funktioniert als operative Ebene unabhängig vom Ausdruck, weil sie getrennt gedacht werden kann. Barba sieht sie als „Verfahrensweise, die im Laufe des Prozesses darauf abzielt, den szenischen *Bios* des Schauspielers zu entwickeln und zu organisieren“¹⁰⁰. Die Methoden die Performer entwickeln, um ihre Energie zu kanalisieren und zu formen, ist eine Auseinandersetzung mit Prä-Expressivität. Ebenso wichtiger Teil dieser Organisation des Bühnenlebens ist für Eugenio Barba die Gestaltung der „sats“¹⁰¹. Dies ist die Bezeichnung für die Übergänge von Handlungen und ebenso ein Mittel, um an „der Zellstruktur des Bühnenverhaltens“¹⁰² zu arbeiten. „Sats“ wird als Aufhebung der Trennung zwischen Denken und physischer Handlung verstanden – sie wird zu einer Denk-Handlung – und muss gleichzeitig den Impuls für eine Aktion enthalten, die für die Zuseherinnen und Zuseher noch unbekannt ist und in jede Richtung gehen könnte. „Sats“ ist ›Energie und Rhythmus im Raum‹. Barba vergleicht es mit der Grundhaltung im Sport, wenn man für

⁹⁸ Barba, „Wiederkehrende Prinzipien“, In: Pfaff: *Der Sprechende Körper*, S. 80; Vgl. Barba, *Ein Kanu aus Papier*, S. 71.

⁹⁹ Barba, *Ein Kanu aus Papier*, S. 85.

¹⁰⁰ Vgl. Ebd., S. 140.

¹⁰¹ Ebd., S. 76.

¹⁰² Ebd., S. 80.

eine Reaktion bereit sein muss.¹⁰³ Die Besonderheit der „sats“ und deren Wirkung liegt in der „bewegten Bewegungslosigkeit“¹⁰⁴: Die notwendige Kraft ist bereit im Raum zu wirken, wird jedoch in der Schwebe und unter Kontrolle gehalten. Was im alltäglichen Leben ein spontaner Ausbruch wäre, wird hier – indem eine Reaktion zurückgehalten wird – als dynamische Vorbereitung verwendet. Der gesamte Organismus denkt und handelt, jedoch in Bewegungslosigkeit. „Er [sats] ist der Punkt an dem man zum Handeln entschieden ist.“¹⁰⁵, so Barba. Dieses zielgerichtete, nervliche und mentale Engagement, das gleichzeitig Impuls und Gegenimpuls ist, beansprucht den gesamten Körper und ist, laut Barba, das Geheimnis von Präsenz. Gelingt es die ›Energie‹ zu halten, gibt es keine statischen Pausen, sondern nur dynamische und rhythmische Pausen-Übergänge.¹⁰⁶ Barba sieht die „sats“ als eine Energieerfahrung, die den ganzen Körper der Performer einnehmen und auf das Publikum übergehen kann und soll. Wenn es gelingt eine „Polyphonie von Spannungen“¹⁰⁷ in Handlungen miteinander zu verbinden, kommt es zu einer wirkungsvollen Bühnenpräsenz.

3.1.3.2 Wiederkehrende Prinzipien.

Der theateranthropologische Zugang und die Schauspielerarbeit auf prä-expressiver Ebene verhalfen Eugenio Barba zur Erkenntnis der „Wiederkehrenden Prinzipien“¹⁰⁸, die als fixierte Elemente in verschiedenen Aufführungspraktiken und -traditionen festgemacht werden können. Barba meint, dass durch die Anwendung dieser Prinzipien – die er als steuerbare Mechanismen sieht – in den Darstellerinnen und Darstellern ein anderes ›Energiepotential‹ erreicht werden kann. In Folge einer Formung der ›Körper-Geist-Energie‹ kommt es zu einer Verstärkung der physischen Präsenz „auf einer prä-

¹⁰³ Ebd., S. 19.

¹⁰⁴ Ebd., S. 76.

¹⁰⁵ Ebd., S. 77.

¹⁰⁶ Ebd., S. 202.

¹⁰⁷ Ebd., S. 208.

¹⁰⁸ Vgl. Barba, „Wiederkehrende Prinzipien“, In: Pfaff: *Der sprechende Körper*, S. 77–97.

expressiven Ebene, also bevor die Absicht des Schauspielers einsetzt, eine persönliche Reaktion auszudrücken.“¹⁰⁹

Für Eugenio Barba gibt es eine Logik, wie körperliche und geistige Präsenz geleitet wird. Die „Wiederkehrenden Prinzipien“ sieht er als allgemeine Regeln, „die in ihrer Einfachheit nie genannt werden“ und sich „hinter einem dichten Netz von stilistischen Normen versteckt“¹¹⁰ halten. Er ist davon überzeugt, dass verschiedenen Traditionen einander ähnliche Gesetzmäßigkeiten zu Grunde liegen und möchte ihre Gemeinsamkeiten ausfindig und sie für alle Performer nützlich machen.¹¹¹

Barba betont bei der Formulierung der „Wiederkehrenden Prinzipien“ ihre Einbettung in die Ausnahmetechniken und ebenso die Tatsache, dass sie, wenn sie als Faktoren des Bühnenverhaltens zusammengekommen werden, viel komplexer erscheinen als alltägliche Bewegungen, erkennt jedoch, dass sie im Grunde tatsächlich „das Resultat von Vereinfachungen“¹¹² sind.

In seinen Schriften formuliert er zu folgende Beobachtungen als „Wiederkehrende Prinzipien“:

Das erste Prinzip ist die Änderung des Gleichgewichts, Barba nennt es das „prekäre Gleichgewicht“¹¹³. Durch die Einhaltung eines neuen Körperschwerpunkts kommt es zur Deformation der alltäglichen Körperhaltung und in Folge zu neuen muskulären Wechselbeziehungen und Spannungen im Körper.

Das zweite Prinzip besagt, dass die Essenz der Bühnenbewegung auf Gegensätzen bzw. auf entgegengesetzten Bewegungen beruht.¹¹⁴ In der Ausnahmetechnik werden Bewegungen die im Alltag hintereinander stattfinden, simultan ausgeführt. Dies ergibt eine Sichtbarmachung von Kräften, die im täglichen Verhalten verborgen bleiben.¹¹⁵

¹⁰⁹ Barba, *Jenseits der schwimmenden Inseln*, S. 131.

¹¹⁰ Barba, *Bemerkungen zum Schweigen der Schrift*, S. 31.

¹¹¹ Vgl. Barba, „Wiederkehrende Prinzipien“, in: Pfaff: *Der Sprechende Körper*, S. 79.

¹¹² Ebd., S. 92.

¹¹³ Ebd., S. 83.

¹¹⁴ Hier verweist Barba zum Verständnis des Öfteren auf Étienne Decroux und die Techniken der Pantomime.

¹¹⁵ Vgl. Barba, „Wiederkehrende Prinzipien“, In: Pfaff: *Der Sprechende Körper*, S. 86–89.

Daraus ergibt sich das dritte Prinzip der „folgerichtigen Folgewidrigkeit“¹¹⁶, das heißt die anfängliche Weigerung, die automatische Sparsamkeit der alltäglichen Praxis zu befolgen und die Bewegungsabfolge bewusst in eine neue systematische Folgerichtigkeit zu organisieren. Dem Körper werden unnatürliche Abläufe antrainiert und verinnerlicht, die zu einer neuen Körperkultur – man könnte sagen zu einer ›zweiten Natur‹ – werden. Als viertes und letztes Prinzip nennt Barba den Gebrauch von „Äquivalenz“¹¹⁷, den Austausch von Alltagskörpertechniken durch äquivalente Ausnahmetechniken. Dieses meint eine Durchbrechung und Umkehrung von alltäglichen Automatismen und die Neuerschaffung von gleichwertigen Handlungen, die zwar real sein, jedoch nicht unbedingt realistisch sein müssen, um zu wirken.

All diese Prinzipien vergrößern und aktivieren Kräfte und schaffen so neue Verbindungen, die die Künstlichkeit des Körpers einer Darstellerin oder eines Darstellers bedingen, der durch den veränderten Gebrauch ein gesteigertes Energieniveau besitzt. Durch geistig isoliertes Arbeiten an der „Prä-Expressivität“, werden Bewegungen analysiert, verändert und in neuer Abfolge zusammengefügt.¹¹⁸

Die Kunst des Schauspielens liegt in Dialektik zwischen innerer, geistiger Haltung und äußerer, körperlicher Bewegung. Nur durch die Aufrechterhaltung von Spannungen bleibt der Kunstkörper von Performern lebendig und kann auf das Publikum wirken.¹¹⁹

Seine Überzeugungen zusammenfassend schreibt Barba:

„Auf der Bühne nimmt der Schauspieler Richtungen wahr, spürt Veränderungen. Er fühlt sich unaufhörlich orientiert. Rolle ist in diesem Sinne eine Folge von Impulsen, von Bewegungen des Gefühls. Der Schauspieler wird, wenn diese Bewegungen durch den Einsatz des Partners unterbrochen werden, im Innehalten auf die Probe gestellt. [...] Die *Intelligenz des Schauspielers* ist seine Vitalität, seine Dynamik, sein Handeln, seine Neigung, seine Energie, ein lebendiges Gefühl, das in ihm fast mit einer gewissen Gewohnheit, einen Blick in die Tiefen, eine *Kondensierung* seiner Sensibilität, ein

¹¹⁶ Ebd., S. 89.

¹¹⁷ Ebd., S. 94.

¹¹⁸ Ebd., S. 96–97.

¹¹⁹ Vgl. Barba, *Bemerkungen zum Schweigen der Schrift*, S. 36.

Bewußtsein seiner Selbst hervorruft. Es ist die *Denk-Handlung*. [...] Der Schauspieler denkt durch eine Spannung der *Energie* [...] Was uns interessieren muß, ist die Art, wie dieser biologische Prozeß der lebenden Materie zu einem Denken wird, wie er neu geformt und für den Zuschauer sichtbar gemacht wird. Um die eigene Energie künstlich neu zu gestalten, muß der Schauspieler in greifbaren, sichtbaren, hörbaren Formen an sie denken, er muß sie sich vorstellen, sie in eine Skala einteilen, sie zurückhalten, sie in einer handelnden Bewegungslosigkeit in der Schwebe halten und sie mit wechselnder Intensität und Schnelligkeit durch eine Bewegungszeichnung lenken wie durch einen Slalomkurs. Wir stellen also fest: Was wir Energie nennen, sind in Wirklichkeit *Energiesprünge*. Das Prinzip der Handlungsabsorbierung, der *sats*, die Fähigkeit Übergänge von einer Temperatur zur anderen [...] zu bilden, sind Kniffe [...] den *Bios* des Schauspielers zu beleben. [...] Es spielt keine Rolle, welche Namen der Schauspieler benutzt, ob er zu wissenschaftlichen Metaphern oder poetischen Bildern greift, ob er dem Diktat einer Tradition oder einer persönlichen Denkweise folgt."¹²⁰

¹²⁰ Barba, *Ein Kanu aus Papier*, S. 72–96.

4 Die Stimmen des Skating Amadeus Chor.

„I am meschugge, you are meschugge, he is meschugge, we are meschugge, they are meschugge and everyone we know is meschugge too!“¹²¹ Unter diesem Motto wird man auf der Website des Skating Amadeus Chor willkommen geheißen. In diesen Worten könnte man eines der Hauptanliegen der gemeinsamen Schauspiel- und Gesangspraxis aller Teilnehmenden erkennen, die am Grazer Kinder- und Jugendtheater Next Liberty als singende Schauspielerinnen und Schauspieler Bühnenerfahrung sammeln. Es ist die Überzeugung, dass, wenn auch hier die unterschiedlichsten Persönlichkeiten zusammentreffen, im Rahmen der Theaterarbeit viele Gemeinsamkeiten geteilt werden können.

Der Skating Amadeus Chor stellt für viele einen Freiraum dar, um sich selbst zu entdecken und auszuleben. Um es mit den Worten der Regisseurin und Chorleiterin Marguerite Dunitz-Scheer auf den Punkt zu bringen, ist der Skating Amadeus Chor ein Ort, wo jede und jeder »meschugge«¹²² sein darf. Denn daraus ergibt sich ihrer Meinung nach eine blühende Vielfalt, die es allen Mitgliedern ermöglicht, eine schöpferische Zeit miteinander zu verbringen und das ist das Ziel.

Die Kinder und Jugendlichen im Alter zwischen 3 und 18 Jahren, sind fast alle Laien im Bereich der Bühnenpraxis. Schauspielerische Begabung und musikalisches Talent sind keine Grundbedingungen für das Mitwirken an den verschiedenen Musiktheaterprojekten, u. a. Bearbeitungen von Mozart, Haydn oder Verdi. Viele unter den Teilnehmerinnen und Teilnehmern können nicht Noten lesen und dennoch singen sie gemeinsam vierstimmig. In der Chorgemeinschaft finden sich Mädchen und Burschen, junge Frauen und Männer verschiedener Kulturen und Religionsgruppen. Die Offenheit und Neugierde für Entdeckungen unterschiedlichster Art machen die Stärke aus, durch

¹²¹ Vgl. Dunitz-Scheer, Marguerite, *Meschugge.net*, <http://www.meschugge.net/>, Stand: 23. 11. 12.

¹²² Der Ausspruch »meschugge sein«, meint so viel wie »verrückt sein«. Er leitet sich von dem hebräischen bzw. jiddischen Wort »meschugga« bzw. »meschuggo« ab. Der deutsche Sprachgebrauch verwendet es um lustig, närrisches Ausleben zu beschreiben. (vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Meschugge>, Stand: 26. 05. 2013.)

die sich der Skating Amadeus Chor stetig entwickelt und nach wie vor nur durch Mundpropaganda neue Mitglieder begrüßt. Der Skating Amadeus Chor ist wie ein wachsender Baum, der für Zusammenhalt und Freundschaft steht, für kreatives Erleben und persönliche Entfaltung. Seine Äste sind die Kinder und Jugendlichen, ohne die er nicht in der Lage wäre, so zahlreiche Früchte zu tragen.¹²³

4.1 Ohne Samen keine Pflanze. Ohne Pflanze keine Samen.

Für Marguerite Dunitz-Scheer, geboren 1955 in Zürich, wurde das Theater schon im Alter von fünf Jahren wichtiger Teil ihres Lebens. Damals war es die Theater- und Bewegungsschule Metzenthin, die für die heutige Kinderärztin einen ausschlaggebenden Einfluss und Lebensabschnitt darstellte. Sie selbst sieht Rosemarie Metzenthin, die als eine der ersten Frauen der Schweiz mit der Gründung des Kinder- und Jugendtheaters 1951 in diesem Bereich aktiv wurde, als ihre Lehrerin, von der all das Wissen rund um die Theaterarbeit in sie einfloss und sie prägte. Marguerite Dunitz-Scheer nennt die Institution Metzenthin, die bis heute eine wichtige Rolle in der Theaterszene und auch hinsichtlich der Sparte Theaterpädagogik¹²⁴ spielt, als ihre „Außenmutter“¹²⁵ – als so wichtigen Teil ihres Lebens, dass das Schauspiel und die Menschen am Theater für sie zu einer zweiten Familie wurden.

Auf die Frage welche anderen Einflüsse – aus theaterpraktischer oder auch theoretischer Seite –, sie selbst erlebte, meinte Marguerite Dunitz-Scheer in einem Gespräch, dass so, wie sie arbeite, es sich um eine Mischung aus Dunitz-Scheer und Metzenthin handle. Mit Theorien rund ums Theater habe sie sich nie vertiefend beschäftigt. Rosemarie

¹²³ Vgl. *Die Kraft der Musik. Bühne als Therapie für Kinder*, Regie: Günter Schilhan, DVD, AUT 2010.

¹²⁴ Laut Website erfolgte 1978 mit der Gründung des Musisch-Pädagogischen Seminars eine Ergänzung des Kindertheaters durch eine dreijährige Berufsausbildung mit Diplomabschluss für Erwachsene. ; vgl. Kinder- und Jugendtheater Metzenthin, „Theaterpädagogik am Kinder- und Jugendtheater Metzenthin. Das Musisch-Pädagogische Seminar Metzenthin“, *Metzenthin.ch*, <http://www.metzenthin.ch/de/seminar/theaterpaedagogik.html>, Stand: 20. 02. 13.

¹²⁵ Vgl. Interview mit Marguerite Dunitz-Scheer am 04. 02. 2013. [Digitale Aufzeichnung liegt bei der Autorin, Transkription d. A. ist dem Anhang beigefügt].

Metzenthin ihrerseits durchlief bis zur Gründung mit 24 Jahren eine professionelle Ausbildung durch ein Rhythmik Studium und diverse Regieassistenzen.¹²⁶

Marguerite Dunitz-Scheer erinnert sich an ihre Arbeitsweise als eine doch strenge, und von den Kindern teilweise gefürchtete, andererseits auch sehr authentische Art, wenn es darum ging mit ihnen zusammen zu spielen. Metzenthins Methode zeichnete sich laut Dunitz-Scheer durch einen sehr intuitiven und spielerischen Zugang aus. Bis heute ist die 85-jährige Frau in Inszenierungen tätig und lässt sich selbst durch körperlich bedingte Einschränkungen nicht von der Theaterarbeit abhalten.

Beeinflusst durch diese starke Persönlichkeit kam Marguerite Dunitz-Scheer nach ihrem Studium der Medizin (ab 1974 bis 1981) jedoch erst Jahre später wieder zum Theater. Sie erzählt, dass es eine Reaktion auf eine Erfahrung mit ihren eigenen Söhnen war, die sie motivierte, wieder im Bereich des Theaters aktiv zu werden. Es war ihr ein Herzensanliegen auf die durchwegs konservative Einstellung vieler österreichischer Institutionen mit einer Gegeninitiative zu reagieren und somit dem Leistungsdruck und dem Anspruch zur Perfektion zu widersagen.

4.2 Ein Baum schlägt Wurzeln.

Die Erfolgsgeschichte des Skating Amadeus Chor begann mit einer Aufführung im Rahmen einer privaten Jubiläumsfeier der Universitätsklinik Graz.¹²⁷ *Der Struwwelpeter* war als eines zum einmaligen Auftritt gedachtes Gastspiel am Kinder- und Jugendtheaters Next Liberty ausschlaggebend und weckte das Interesse des Intendanten Michael Schilhan. Die Inszenierung überzeugte ihn so, dass er das Stück in den regulären Spielplan aufnahm. Er erinnert sich: „Das Ganze war 2001, da ist Frau Dunitz-Scheer zu

¹²⁶ Vgl. Kinder- und Jugendtheater Metzenthin, „Rosmarie Metzenthin“, *Metzenthin.ch*, <http://www.metzenthin.ch/de/portrait/geschichte/rosmarie-metzenthin.html>, Stand: 20. 02. 13.

¹²⁷ Die Bezeichnung der Chorgemeinschaft entstand zufällig zu einem späteren Zeitpunkt: Ein paar Buben experimentierten und spielten bei den Proben mit einem Skateboard. Von dieser Szene wurde ein Foto gemacht und danach der Name „Skating Amadeus Chor“ abgeleitet. ; vgl. Vgl. Interview mit Marguerite Dunitz-Scheer am 04. 02. 2013. [Digitale Aufzeichnung liegt bei der Autorin, Transkription d. A. ist dem Anhang beigelegt].

mir gekommen mit einer Idee. Sie möchte da bei uns Theaterspielen – Musiktheater – und dann hat sie mir das Projekt erklärt und ich hab mir gedacht: Das ist ziemlich verrückt und eigentlich überhaupt nicht möglich. Und dann haben wir gesagt: Na dann fangen wir mal an!“¹²⁸ Dieser Zeitpunkt war jener, an dem ein Sprössling in den Boden der Theaterwelt gepflanzt wurde.

Initiatorin war auch schon damals Marguerite Dunitz-Scheer, Kinderärztin und heutige Stellvertretende Leiterin der Psychosomatisch-Psychotherapeutischen Station des Kinder-Universitätskrankenhauses Graz, die bis heute als musikliebhabende Regisseurin und Chorleiterin die Truppe auf ihrem Weg führt. Durch ihren Beruf als Ärztin bringt sie eine Besonderheit in das Projektleben, weshalb die Aktivitäten des Skating Amadeus Chor zusätzlich als außergewöhnlich bezeichnet werden können. Marguerite Dunitz-Scheer integriert kranke oder nach schweren Schicksalsschlägen traumatisierte Kinder in den Chor, nutzt die Bühne als indirekte Therapie und kann damit auf vielfache Erfolge verweisen. Auf Marguerite Dunitz-Scheers persönliche Einladung kommen immer wieder einige ihrer Patienten zum Chor. Das Bühnenerlebnis soll unterstützend zu ihrer Gesundung beitragen.¹²⁹

In der kurzen TV-Dokumentation *Die Kraft der Musik – Bühne als Therapie für Kinder* wird die Grundidee des besonderen Bühnenprojekts von Regisseur Günter Schilhan und Kameramann Josef Krainer vorgestellt.¹³⁰ Marguerite Dunitz-Scheer kommt zu Wort und erzählt über ihre Arbeit und die Erfahrung mit dem Chor: „Ich hab einfach das Gefühl, dass die Psychotherapie heute nicht mehr attraktiv ist mit ihrem bisherigen Modell. Ich spiele oder rede mit einem Kind 50 Minuten in einer kleinen Kammer und sage: Was sind deine Probleme? Du kannst ein Kind, das du einmal die Woche allein siehst in einer klassischen Psychotherapie ... dem kannst du wenn es gut läuft, über Wochen und Monate langsam wieder Selbstvertrauen, Reflexion, Mut Schritte zu machen, die er sich

¹²⁸ *Die Kraft der Musik*, 00:03:24, [Transkription d. A.].

¹²⁹ Vgl. *Die Kraft der Musik*, 00:15:30, [Transkription d. A.].

¹³⁰ Am 20. Februar 2011 wurde der Beitrag um 18:25 in ORF 2 als Eigenproduktion in der Serienreihe *Österreichbild Spezial* ausgestrahlt. Laut Statistik der Kleinen Zeitung, am 22. Februar 2011, sahen rund 370.000 Österreicher den Dokumentarbeitrag von Günter Schilhan über den Skating Amadeus Chor des Grazer Jugendtheaters Next Liberty. (vgl. o.A.: „Wer es versäumt hat“, *Kleine Zeitung*, 22. 02 2011, o.A.)

bisher nicht getraut hat – das kann man in der Theorie ansprechen. Aber im Theaterprojekt lebt man es mit ihnen. Da kann man sagen: Probier's aus! Mach's! [...] Wir machen etwas gemeinsames, das den Kindern einen neuen Horizont gibt.“¹³¹ All das, was die Kinder im Alltag belastet, ist im Chor nicht Thema. Nicht der Therapiegedanke steht im Vordergrund, vielmehr soll die gemeinsame Schauspielpraxis vor allem positive Erfahrungen in einer sozialen Gemeinschaft ermöglichen. Durch diesen psychotherapeutischen Aspekt, der im Skating Amadeus Chor eine Rolle, wenn auch keine primäre, spielt, hat Marguerite Dunitz-Scheer einen Leitfaden entwickelt, der auf der Website als Powerpoint-Präsentation verfügbar ist und die Möglichkeiten und Ziele der Psychotherapie im Allgemeinen und in Bezug auf ihre spezielle Theaterarbeit darlegen.¹³²

Marguerite Dunitz-Scheer sieht die Bühne als künstlichen Beziehungsrahmen, in der Therapie stattfinden kann. Als Ziel dieser Erfahrung nennt sie Förderung des Ausdrucks der eigenen Gefühle und der Kreativität, Identitäts- und Selbstwertaufbau, Anregung der Phantasie, sowie das Erlernen und üben sozialer Kompetenzen. Im Theaterspiel kommt es zu einer Spiegelung der eigenen Identität durch das „aus sich selbst heraus Agieren“¹³³. Auf Grund der prozesshaften Entwicklung einer Inszenierung kommt es in der Gruppe zu einer Erweiterung des menschlichen und beruflichen Horizonts, und dies gibt den jungen Menschen die Möglichkeit existente kindliche Kompetenzen, wie z.B. Präsentations- und Imitationswunsch, auszuleben. Die verschiedenen Identifikationsmöglichkeiten schaffen einen Rahmen indem es möglich ist, Kommunikationsformen auszuprobieren und so seine Individualität und Persönlichkeit durch das Sammeln von Erfahrung zu stärken.

Das Publikum am Ende der gemeinsamen Zeit wird von Dunitz-Scheer als „Extra Bonus“ gesehen. Das Credo der Arbeit lautet prinzipiell: „Alles ist möglich und erlaubt!“, allerdings gelten für alle Teilnehmenden Regeln und Grenzen, die für Vertrauen und

¹³¹ *Die Kraft der Musik*, 00:14:04, ebd. 00:09:00, [Transkription d. A.].

¹³² Vgl. Dunitz-Scheer, Marguerite, „Über uns“, *Meschugge.net*, <http://www.meschugge.net/about>, Stand 24. 02. 2013.

¹³³ Vgl. Dunitz-Scheer, Marguerite, „Kindertheater-Powerpoint“ [Powerpoint Präsentation S. 5], *Meschugge.net*, <http://www.meschugge.net/about>, Stand 24. 02. 2013.

Respekt in der Gruppe sorgen sollen: Freiwilligkeit als Basis kreativen Schaffens, offene Kommunikation und Konfliktbewältigung, klare Arbeits- und Pausenabgrenzung, Platz für Autonomie, Übertragung von Verantwortung auf die Kinder selbst. Auf diesem Wege sollen Sicherheit, Integration und Toleranz in der Gruppendynamik erreicht werden. All diese Punkte sollen im gemeinsamen Prozess laut Regisseurin Marguerite Dunitz-Scheer beachtet werden, um im Endeffekt das einfache Darstellungsbedürfnis der Kinder, Spaß, Spiellust und Freude zu fördern.¹³⁴

Der Skating Amadeus Chor ist aus diesen Gründen mehr als eine Gruppe junger Menschen, die an verschiedenen Theaterproduktionen arbeitet. Diese Feststellung machte ebenfalls eines der Chormitglieder in einem Interview: „Das Besondere an diesem Chor sind die vielen verschiedenen Geschichten, die hier zusammenkommen, die unterschiedlichen Charaktere, die zusammentreffen und die ausgeprägte Freundschaftlichkeit im Chor.“¹³⁵ Auch Opernregisseur Peter Konwitschny findet das, was durch den Skating Amadeus Chor entsteht großartig und stellt, an die Zukunft der Kinder denkend, fest: „Wenn sie einmal so eine Arbeit mitmachen, dann wissen sie was Oper bedeutet, und was Theater bedeutet, und werden sicher auch später einmal das Theater aufsuchen, als Zuschauer.“¹³⁶ Marguerite Dunitz-Scheer stimmt ihm zu und ist außerdem davon überzeugt, dass „Musik, Gesang und Schauspiel die Entwicklung der Kinder fördern, die Ausdrucksweise schulen, kulturelles Interesse wecken, die Kommunikation fördern und ein Gefühl von Zusammengehörigkeit in der Gruppe

¹³⁴ Ganz konkret nennt Marguerite Dunitz-Scheer folgende Regeln die für sie als Regisseurin „zum Einstudieren von Aufführungen mit Kindern“ besonders hilfreich sind: „1. Ziel (Vision) und Prozess sind wichtig; 2. Beziehe Jeden ein, egal ob ‚begabt‘; 3. Nutze die Eigendynamik des Spielorts; 4. Achte auf realen + emotionalen Spielfluss, bestimme Subgruppen-chefs; 5. Musische Pädagogik vereint: Bewegung, Tanz, Pantomime Musik (Stimme, Instrumente, Tonträger) Sprache (frei oder vorgegeben); 6. Nutze Zufälle als Einfälle, entwickle Reg.; 7. Gute Organisationsplanung, delegiere + strukturiere so viel als möglich, kein Stress durch Geldnot, schnorr genug!; 8. Geduld, keine Hektik, jede Probe ist wertvoll, bleibe ‚leer‘ und kreativ; 9. Ohne Helfer geht’s nicht: nutze Begabungen und vorhandene Ressourcen; 10. Am Tag X: keep smiling! Loben, loben, loben, motivieren, Selbstkritik zulassen Begabungen, nutze Ressourcen“; vgl. Dunitz-Scheer, Marguerite, „Kindertheater-Powerpoint“ [Powerpoint Präsentation S. 17-18], *Meschugge.net*, <http://www.meschugge.net/about>, Stand 24. 02. 2013.

¹³⁵ O. A.: „Wenn die virtuelle Welt zusammenbricht“, *Kleine Zeitung* [Sonderheft Bühnen Graz], 27. 10. 2010, S. 2.

¹³⁶ *Die Kraft der Musik*, 00:21:45, [Transkription d. A.].

entstehen lassen.“¹³⁷ Sie schildert, wie sie viele der Kinder und Jugendlichen in der Chorgemeinschaft wie Blumen aufblühen sieht und meint, möglicherweise mit der Erinnerung an ihre eigene, durch das Theater geprägte Kindheit und Jugend: „Wenn ein Kind eine Bühne findet – im wahrsten Sinne eine Bühne – wo es sich entfalten kann, egal wie alt es ist, egal in welcher Rolle, dann hat man einem Kind ein Geschenk gemacht, das es oft erst nach Jahrzehnten draufkommen wird, was es da geschenkt bekommen hat.“¹³⁸

4.3 Woran man glaubt wird wahr.

Der Skating Amadeus Chor steht für ein innovatives Theaterprojekt, das bis heute in Mitteleuropa einzigartig ist. Das spezielle Merkmal der Arbeitsweise liegt in der Integration von wirklich jeder und jedem, der Interesse zeigt mitzumachen.

Ein Projekt wie dieses ist auf freiwillige Unterstützung angewiesen ist und lebt nur durch die Menschen die mit Begeisterung ihr Möglichstes tun, um etwas zu schaffen, das laut Marguerite Dunitz-Scheer unter dem Strich meist mehr positive Auswirkungen mit sich bringt, als es Mühen kostet. Sie betont außerdem, dass es ihr in der gemeinsamen Arbeit wichtig sei, den Organisationsrahmen auch auf die Kinder auszuweiten, sodass sie sich nicht nur als Darstellerinnen und Darsteller einbringen können, sondern auch für andere Aufgaben Verantwortung übernehmen können, um auf diesem Wege zu lernen, ihr Potential zu erweitern und sich für eine gemeinsame Sache einzusetzen. Diese Art des Managements lernte Marguerite Dunitz-Scheer ebenfalls im Hause Metzenthin und sieht die Idee, Kinder zu sogenannten „Sub Chefs“ zu machen, als eine äußerst förderliche Methode sie zu stärken.¹³⁹ Ein offen formuliertes Anliegen des, von Marguerite Dunitz-Scheer gegründeten Vereins PROFAMILIA¹⁴⁰ – durch den der Skating Amadeus Chor u. a.

¹³⁷ *Die Kraft der Musik*, 00:08:15, [Transkription d. A.].

¹³⁸ *Die Kraft der Musik*, 00:21:57, [Transkription d. A.].

¹³⁹ Vgl. Interview mit Marguerite Dunitz-Scheer am 04. 02. 2013. [Digitale Aufzeichnung liegt bei der Autorin, Transkription d. A. ist dem Anhang beigelegt].

¹⁴⁰ Die Arbeitsgemeinschaft Kinderkultur – kurz ARGE KIKU – stellte zu Beginn des Skating Amadeus Chor den Namen und die Initiative Zusammenschluss dar und wurde laut Aussagen von Marguerite Dunitz-Scheer im Jahr 2008 aus organisatorischen Gründen mit neuen Namen als Verein angemeldet. ; (vgl.

finanziell organisiert wird – ist es somit, ein gelebtes Kindertheater zu initiieren, „in welchem die Kinder von Anfang an am kreativen Prozess mitsteuern können“¹⁴¹. Das interdisziplinäre Team sieht seine Aufgaben einerseits darin, ›die Kunst an das Kind zu bringen‹, ganz im Sinne eines Erlebens von Kunst und Musik, unabhängig von den sozialen Gegebenheiten. Andererseits sieht es seinen Auftrag darin, das Musiktheatergenre Oper als kulturelles Erbe Österreichs für Kinder und Jugendliche zugänglich zu machen, damit diese auf ihre eigene Art und Weise mit der Tradition Österreichs in Kontakt kommen. In der Spielplanbroschüre des Next Liberty der Spielzeit 2010/2011 steht dazu: „Der Skating Amadeus Chor unter der Leitung von Marguerite Dunitz-Scheer hat es sich zur Aufgabe gemacht, klassische Werke neu kennenzulernen, für die Bühne neu zu erarbeiten und so für alle Altersstufen einen Kontakt mit einer der wertvollsten Traditionen des Landes, der Oper, herzustellen.“¹⁴² Jede und jeder der Chormitglieder darf sich in die Projekte einbringen und neben den künstlerischen Bereichen von Musik und Schauspiel, auch in der Organisation rund um die Produktion Erfahrungen sammeln. Durch die unumgänglichen Herausforderungen des Managements lernt der Chor als Kollektiv dem Druck einer bevorstehenden Premiere standzuhalten. Die Mitglieder lernen auch in Aufgabengebieten wie der Regie Hospitanz, Choreografie, Assistenz, Marketing, Programmmitgestaltung oder Dramaturgie, selbst Verantwortung zu übernehmen. Nicht zu vergessen sind alle ›social skills‹, die durch die gemeinsame Arbeit spielerisch angeeignet werden. Die Kinder und Jugendlichen sind gefordert, Konflikte konstruktiv und phantasievoll zu lösen und durch interaktive und interdisziplinäre Kommunikation, zufriedenstellende Ergebnisse zu erzielen. In einem Arbeitsleitfaden, der auf der Website des Chors zugänglich ist, steht: „Das Bühnenspiel stellt für Kinder eine Förderung in Selbstdarstellung, Rhetorik und Schulung des verbalen

Interview mit Marguerite Dunitz-Scheer am 04. 02. 2013. [Digitale Aufzeichnung liegt bei der Autorin, Transkription d. A. ist dem Anhang beigelegt].)

¹⁴¹ Vgl. Dunitz-Scheer, Marguerite, „Über uns“, *Meschugge.net*, <http://www.meschugge.net/about>, Stand: 23. 11. 12.

¹⁴² Vgl. Next Liberty (Hg.): „*Next Liberty. Theater für junges Publikum*“, [Spielplanbroschüre], Spielzeit 2010/2011, Dezember.

und nonverbalen Ausdrucks dar.“¹⁴³ Regisseurin und Chorleiterin Marguerite Dunitz-Scheer setzt darauf, dass Kinder Erfahrungswerte sammeln, die sich ihrer Zukunft positiv auf ihr privates und berufliches Leben auswirken. Der wichtigste Leitsatz, so meint sie, sei in jedem Fall: „Das wird schon gehen!“¹⁴⁴. Ein weiterer, äußerst wichtiger Punkt ist für sie persönlich ›der Glaube an die Macht der Musik‹. „Wir machen Mozart zur Psychotherapie“¹⁴⁵ steht als Aushängeschild des Skating Amadeus Chor auf seiner Homepage. Die Musik Wolfgang Amadeus Mozarts wird als Beispiel genannt, über Musik Gefühle zu äußern und zu kommunizieren. Im Chorgeschehen wird aus Intuition mit der Musik und den Stimmen gespielt und experimentiert. Und genau darin sieht Marguerite Dunitz-Scheer eine unglaubliche Kraft. „Kulturarbeit mit Kindern hat einen Charme, den du nie kriegst mit Profis. Die gehen das nur intuitiv an, und nur auf der Lustebene“¹⁴⁶, meint sie in einem Interview. Auch Intendant Michael Schilhan ist seit Anfang an begeistert und möchte das Projekt auch in Zukunft so gut es ihm möglich ist unterstützen.¹⁴⁷ In einem Interview spricht er mit Begeisterung, Stolz und der Hoffnung, eine Vorbildwirkung zu erzielen: „Das Projekt ist wie ein Gesamtkunstwerk. Es kann sich jeder verwirklichen, nach seinen Möglichkeiten. Und das ohne Druck. [...] Der Sinn hier ist das Musizieren, das miteinander Arbeiten und das aufeinander Acht geben an sich und nicht unbedingt eine super hochklassige Leistung zu bringen. [...] Ich glaube so wie wir es machen, ist es schon ein gutes Beispiel. Ich hoffe, dass es andere nachmachen.“¹⁴⁸ Ohne den Glauben an die Realisierung und die Unterstützung seitens des Next Liberty, wäre es für den Skating Amadeus Chor in dieser Form unvorstellbar für alle Kosten

¹⁴³ Vgl. Dunitz-Scheer, Marguerite, „Informationsmaterial zur ARGE KIKU“, Meschugge.net, <http://www.meschugge.net/about> [Download der PDF-Datei: http://www.meschugge.net/downloads/download.php?file=ARGE_KIKU.pdf], Stand 27. 11. 12.

¹⁴⁴ *Die Kraft der Musik*, 00:05:12, [Transkription d. A.].

¹⁴⁵ *Die Kraft der Musik*, 00:01:40, [Transkription d. A.]; vgl. Dunitz-Scheer, Marguerite, „Informationsmaterial zur ARGE KIKU“, Meschugge.net, <http://www.meschugge.net/about> [Download der PDF-Datei: http://www.meschugge.net/downloads/download.php?file=ARGE_KIKU.pdf], Stand 27. 11. 12.

¹⁴⁷ Vgl. Dunitz-Scheer, Marguerite, „Über uns“, *Meschugge.net*, <http://www.meschugge.net/about>, Stand: 23. 11. 12; vgl. Interview mit Michael Schilhan am 28. 02. 2013, [Digitale Aufzeichnung liegt bei der Autorin, Transkription d. A. ist dem Anhang beigefügt].

¹⁴⁸ *Die Kraft der Musik*, 00:00:40, ebd. 00:05:25, ebd. 00:21:37, [Transkription d. A.].

(Musiker, Probenräume, Bühnenbild, Ausstattung und Technik, u. v. m.) aufzukommen. So kann man sich an die bisherige Vergangenheit als eine Zeit kreativer und lebendiger Zusammenarbeit erinnern. Laut Website sind es mehr als 140 Aufführungen, die dem Skating Amadeus Chor landesweit einen Namen gemacht haben. Seit seiner Gründung haben mehr als 500 Kinder in verschiedenen Produktionen mitgewirkt. Neben den jährlichen Neuproduktionen, kommen Workshops während der Ferien, (Familien-) Konzerte und gemeinsames Singen bei speziellen Feierlichkeiten zu den Choraktivitäten hinzu. Als wäre das alles nicht genug, beweisen die Mitglieder ihre Motivation, indem sie auch einmal einen Flash Mob in der Grazer Innenstadt organisierten, um gemeinsam Last Christmas zu singen.

4.4 Das Ernten der Früchte.

Die Ambitionen und die Besonderheit des Kinder- und Jugendchors gingen auch an der Öffentlichkeit nicht vorbei. Die Grazer Stadtzeitung *Kleine Zeitung* schrieb im Herbst 2010 kurz vor der jährlichen Premierenzeit: „*Die Schöpfung* des Skating Amadeus Chor ist außerdem ein Beispiel für die privaten Initiativen im Grazer Kindertheater. Marguerite Dunitz-Scheer startete vor Jahren mit einer kleinen Gruppe und wurde in der Darbietung von Jahr zu Jahr professioneller.“¹⁴⁹ Einige Tage später erschien ein weiterer Artikel, ebenfalls in der *Kleinen Zeitung*, indem es hieß: „In den vergangenen Jahren sorgte die unkonventionelle Arbeit des Skating Amadeus Chor im Next Liberty [...] für Furore [...]“.¹⁵⁰ Die Resonanz mancher Stücke war groß. Die Thematik des Stückes *Die Schöpfung*, nur als ein Beispiel, interessierte nicht nur die Theaterwelt, sondern auch in Schulen wurden Überlegungen zum Thema „Entstehungsgeschichte der Welt“ gestellt und ein klassen- und schulstufenübergreifender Unterricht in Anlehnung an die

¹⁴⁹ O. A.: „Ein Kinder Spiel“, *Kleine Zeitung* [Sonderheft Stadtleben], 24. 10. 2010, S. 19.

¹⁵⁰ O. A.: „Wenn die virtuelle Welt zusammenbricht“, *Kleine Zeitung* [Sonderheft Bühnen Graz], 27. 10. 2010, S. 2.

Theaterproduktion gestaltet. Der Besuch der Aufführung war schlussendlich der Höhepunkt der schulischen Forschung.¹⁵¹

Durch den gemeinsamen Einsatz schaffte es der Skating Amadeus Chor als Kinderensemble des Next Liberty bisher nahezu jährlich eine neue Produktion auf die Bühne zu bringen. An dieser Stelle soll ein kurzer Überblick aller bisherigen Produktionen des Skating Amadeus Chor gegeben werden:

Der Struwwelpeter markiert den Beginn und das Zusammentreffen von „gesunden und kranken Kinder[n], also Kinder[n] ohne und mit festgestellten Problemen“. Weiter heißt es auf der Website über die erste Inszenierung im Jahr 2001: „Das Thema ist altmodisch und hochaktuell zugleich: Es ist das schwierige Kind, das störende Kind, das zu lebhaftes, zu zappelige, zu unfolgsame, zu verträumte, zu viel oder zu wenig essende Kind.“ Es geht um die Darstellung und Wahrnehmung dieses Wesens als „Quälgeist oder als Held, als passiver Patient oder als aktiver Mitgestalter seines Schicksalsweges.“¹⁵² Die Startproduktion setzte ein Zeichen, dass Theaterspiel in der Lage sei, zur Heilung eines Menschen beizutragen, oder so wie es in einer Kritik heißt, sogar „Heil-Kunst“¹⁵³ ist.¹⁵⁴

Mit dieser Motivation und weiteren Ideen wurde 2003 die Inszenierung *Exodus* realisiert. Hier lag das Anliegen darin „in der neuen Grazer Synagoge ein Werk zu schaffen und miteinander zu gestalten, welches die Botschaft trägt, dass es neben allen Themen der Ver- und Aufarbeitung vergangener Traumata auch eine neue und lebendige, jüdische Kultur hier in Österreich und eben auch in der Steiermark gibt.“¹⁵⁵

¹⁵¹ O. A.: „Die Schöpfung. Ein Projekt der Volksschule Mariatrost“, Mariatroster Bote, o. A., [2010], o. A.

¹⁵² Vgl. Dunitz-Scheer, Marguerite, „Der Struwwelpeter“, *Meschugge.net*, <http://www.meschugge.net/struwwelpeter>, Stand: 26. 11. 12.

¹⁵³ O. A.: o.A., *Kleine Zeitung*, 07. 10. 2001, o. A.

¹⁵⁴ Vgl. Baumbach, Gerda (Hg.): Theaterkunst und Heilkunst. Studien zu Theater und Anthropologie, Köln/Wien: Böhlau 2002.

¹⁵⁵ Vgl. Dunitz-Scheer, Marguerite, „Exodus“, *Meschugge.net*, <http://www.meschugge.net/exodus>, Stand: 26. 11. 12

Das nächste engagierte Musikprojekt folgte 2004 mit *Esther* (Georg Friedrich Händel), und damit wurde ebenfalls eine historische überlieferte Bibelgeschichte behandelt, die auch in der Synagoge Graz aufgeführt wurde.¹⁵⁶

Danach folgten zwei Klassiker: *Kinder zaubern Flöte* (Wolfgang Amadeus Mozart) hieß das Stück 2005 und *Die Entführung aus dem Serail* (Wolfgang Amadeus Mozart) im Jahr 2006. Beide gingen im Next Liberty über die Bühne.¹⁵⁷

Auch 2007 war für die folgenden zwei Inszenierungen *Meschugge – Ein musikalisches Fragment* und *Figaros Hochzeit* (Wolfgang Amadeus Mozart) das Kinder- und Jugendtheater Ort der Vorstellung, wobei ersteres schon im Vorjahr als Benefizkonzert in der Synagoge Graz einen Vorgeschmack bot.¹⁵⁸

Mit dem Stück *Nabucco* (Guiseppe Verdi) startete der Skating Amadeus Chor zum ersten Mal über die Landes- und sogar Bundesgrenzen. 2008 wurde es in der Synagoge Graz und dann in der *International School of Vienna*, sowie beim 1. Kinderoperfestival in Essen/Deutschland von 24. bis 28. Juni 2009, aufgeführt. Dieses Stück war ein solcher Erfolg, sodass danach gemeinsam eine neue szenische Umsetzung erarbeitet wurde.¹⁵⁹

2009 feierte *Rigoletto for Sale* (Guiseppe Verdi) als fixer Programmpunkt im Spielplan des Next Libertys Premiere.¹⁶⁰

Mit *Die Schöpfung* (Joseph Haydn) freute sich der Skating Amadeus Chor im Jahr 2010 über ein weiteres erfolgreiches Stück. Zum einen wurde die Chorgemeinschaft gebeten, bei der Eröffnung des WAIMH Kongresses im Leipziger Gewandhaus in Deutschland mitzuwirken. Zum anderen sprach das Burgtheater Wien eine Einladung aus, die Inszenierung im Rahmen des 2. Schülertheatertreffens zu präsentieren.¹⁶¹

¹⁵⁶ O. A.: „Exodus. Eine Identitätssuche“, *Kleine Zeitung*, 18. 04. 2003, o. A.

¹⁵⁷ O. A.: „Wenn Kinder Flöte zaubern“, *Kleine Zeitung*, 24. 12. 2005, o. A.

¹⁵⁸ O. A.: „Benefizkonzert in der Synagoge“, *Kleine Zeitung*, 13. 12. 2006, S.24.

¹⁵⁹ Vgl. Dunitz-Scheer, Marguerite, „Nabucco“, *Meschugge.net*, <http://www.meschugge.net/nabucco>, Stand: 26. 11. 12.

¹⁶⁰ O. A.: „Nicht nur Opa liebt diese Oper vom Flohzirkus“, *Kleine Zeitung*, 19. 01. 2009, S. 42.

¹⁶¹ Vgl. Dunitz-Scheer, Marguerite, „Die Schöpfung“, *Meschugge.net*, <http://www.meschugge.net/die-schoepfung>, Stand 26. 11. 12.

Die aktuellste Produktion *Tausendblütennarr* wurde am 8.2.2013 im Next Liberty uraufgeführt und war als moderne Opern-Komposition für alle Beteiligten neues Terrain. Der Probenprozess zu dieser Inszenierung ist konkreter Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Diplomarbeit und wird nun im anschließenden Kapitel 5. genauer beschrieben und ebenfalls in Bezug auf die Theaterpraxis Eugenio Barbas analysiert.

5 Zusammenführung.

Zum einen wird in diesem Kapitel die Theaterpraxis des Untersuchungsgegenstandes vorgestellt, um anschließend den Versuch anzustellen, Eugenio Barbas Annahmen und Erkenntnisse in Verbindung mit den Arbeitsweisen des Skating Amadeus Chor zu bringen und sie ebenfalls auf die konkrete Inszenierung *Tausendblütennarr* umzulegen.

Auf diesem Wege soll die theatrale Situation der darstellenden Amateure in Gegenüberstellung zu den Gesichtspunkten Barbas gebracht werden, um als Ergebnis der Forschung die Wirkungen von Bühnenverhalten in diesem speziellen Rahmen der Bühnenpraxis zu besprechen.

Zum anderen soll abschließend die, von der Theorie Helmut Plessners abgeleitete These nochmals beleuchtet werden, die behauptet, das Theater könne als anthropologische Anstalt gesehen werden, in der man durch das Handeln der darstellenden Menschen in einer performativen Aufführungssituation auf den Mensch im Allgemeinen schließen kann – das heißt auf Personen, die in ihrer Profession keine Schauspielerinnen bzw. Schauspieler sind.¹⁶²

¹⁶² Vgl. Kapitel 2.3 Helmut Plessner. Über den Menschen.; vgl. Kapitel 2.4. These.

5.1 Untersuchungsgegenstand Skating Amadeus Chor: Analyse anhand der Inszenierung des *Tausendblütennarr*.

5.1.1 Entstehung und Inhalt des Stückes.

Bei dem Theaterstück *Tausendblütennarr*, welches für die Untersuchungen herangezogen und begleitet wurde, handelt es sich um das aktuellste Stück des Skating Amadeus Chor. Für die Feldforschung wurde der Probenprozess mit der Methode der Teilnehmenden Beobachtung begleitet.¹⁶³

Inszeniert wurde der *Tausendblütennarr* als fixer Programmpunkt des Next Liberty im Februar 2013 auf der Hauptbühne Graz. Die Premiere des *Tausendblütennarr* war am 8.2.2013, weitere Vorstellungen folgten am 09. 02. 2013, 10. 02. 2013, 26. 02. 2013 und am 27. 02. 2013.

Intendant Michael Schilhan erinnert sich an eine äußerst lange Vorgeschichte, bis es das Stück, wenn auch auf verschlungenen Wegen, schlussendlich auf die Next Liberty Bühne schaffte. Denn schon im Jahr 2002 setzte er das Stück nach Entdeckung einer Sprechinszenierung des Klagenfurter Ensembles auf den Spielplan des Kindertheaters. Die Kostüme wurden angekauft und im Fundus des Grazer Theaterhauses aufbewahrt. Doch nachdem das Next Liberty zu diesem Zeitpunkt wegen Umbauarbeiten als Gast im Orpheum Graz untergebracht war, wurde nach der Bauprobe klar, dass die Umsetzung dort aus Platzgründen nicht möglich gewesen wäre.

Jahre später stieß Marguerite Dunitz-Scheer ihrerseits unabhängig von Michael Schilhan auf die Geschichte des *Tausendblütennarr*. Sie erinnert sich an den Beschluss einer Umgestaltung des Stoffes zu einer Kinderoper durch die Zusammenarbeit mit dem

¹⁶³ Teilnehmende Beobachtung der Proben am 04. 12. 2012, am 11. 12. 2012 und am 22 .01. 2013.

Teilnehmende Beobachtung der Intensivprobenwoche von 02. 01. 2013 bis 05. 01. 2013. Teilnehmende Beobachtung der Hauptproben von 04. 02. 2013 bis zur Generalprobe am 07. 02. 2013. Die Autorin dieser Diplomarbeit war ebenso zu Gast bei der Uraufführung des *Tausendblütennarr* am 08. 02. 2013, sowie der letzten Aufführung des Stücks am 27. 02. 2013.

Komponisten Viktor Fortin¹⁶⁴ und dem Autor Andreas Staudinger im Frühjahr 2012. So kam das Stück „plötzlich auf wundersame Weise in das Theater zurück“¹⁶⁵, erzählt Schilhan erfreut über die neue musikalische Form des *Tausendblütennarr*. Für die Inszenierung der Musiktheaterversion wurden, in kurzer Zeit vom hauseigenen Bühnenbildner Alonso Jimenez-Arboleda, Bühnenteile alter Stücke zusammengestellt und für die Inszenierung präpariert. Die Kostüme warteten nach wie vor im Fundus auf ihren Einsatz und konnten nach kleineren Änderungen von den jungen Darstellerinnen und Darstellern verwendet werden.

Die Chor- und Gesangsproben markierten den Probenbeginn und fanden, laut Aussagen des Regieassistenten Florian E. Nicoletti, ab Juni 2012 immer Dienstagnachmittag von 15 Uhr bis 16:30 Uhr statt. In den Sommer- bzw. Ferienmonaten Juli, August und September fanden keine Treffen statt. Wiederaufgenommen wurden die Chor- sowie später szenischen Proben im Oktober 2012. Ab 4. Dezember 2012 wurde ab 14 Uhr, zusätzlich zu den Proben für alle von 15 Uhr bis 17 Uhr, eine einstündige Solistenprobe angesetzt, um in dieser Zeit einzelne szenische Darstellungen, sowie Solo- und Duett Einlagen, zu erarbeiten.

In den wöchentlichen zweistündigen Treffen erarbeiteten die Mitglieder auf der Probebühne des Next Liberty zunächst die gesangliche Umsetzung. Später – ab Dezember 2012 – wurde mit den szenischen Darstellungen, anfangs ohne Kostüm (auch das Bühnenbild wurde erst in der letzten Probenwoche bereitgestellt), begonnen. Von 2. bis 5. Jänner 2013 wurde eine Intensivwoche auf der Probebühne eingeschoben, um zusätzlich Raum für den Probenprozess zu schaffen. Die Hauptproben von 4. Februar 2013 bis zur Generalprobe am 7. Februar 2013, welche auf der Hauptbühne des Next Liberty stattfanden, wurden ebenfalls noch für die Erarbeitung der Inszenierung genutzt. Bis zum Tag der Premiere am 8. Februar 2013 wurde das Requisitenrepertoire erweitert und Änderungen an der Ausstattung vorgenommen. Die Generalprobe war die erste Vorstellung, die ohne Unterbrechung, in der gesamten Länge durchgespielt wurde.

¹⁶⁴ Auch Viktor Fortin engagierte sich, wie viele andere helfende Hände des Projekts, freiwillig.

¹⁶⁵ Vgl. Interview mit Michael Schilhan am 28. 02. 2013, [Digitale Aufzeichnung liegt bei der Autorin, Transkription d. A. ist dem Anhang beigefügt].

Nach Angaben des Programmheftes waren bei der Produktion des *Tausendblütennarr* insgesamt 45 Personen auf der Bühne in einer performativen Situation. 21 von ihnen hatten eine darstellende Rolle inne, der Rest war Teil des vierstimmigen Chors, der von einem kleinen Orchesterensemble begleitet wurde. Da die jüngsten Mitglieder erst drei Jahre alt und viele andere Kinder unter zehn Jahre alt waren, wurden sie meist von ihren Eltern begleitet, die ebenfalls als Stimme des Chors mitwirkten.¹⁶⁶

Die Geschichte und ebenfalls das Libretto stammt von Andreas Staudinger. *Der Tausendblütennarr* wird im Programmheft als musikalisches Märchen nach chinesischen Motiven¹⁶⁷ beschrieben, das ebenfalls als Kinderbuch mit demselben Namen im Verlag Carinthia (1999) erschienenen ist.

Inhaltlich handelt die Geschichte von Tschou dem Gärtner, in dessen Garten die schönsten Blumen weit und breit blühen. Er lebt zurückgezogen und in ständiger Sorge um sein kleines Paradies, vermeidet jeden Kontakt zu anderen Menschen und verwehrt

¹⁶⁶ An dieser Stelle sollte eine namentliche Erwähnung aller Beteiligten der Inszenierung des *Tausendblütennarr* am Next Liberty Graz erfolgen. Libretto: Andreas Staudinger; Musik: Viktor Fortin; Musikalische Leitung: Andrey Skorobogatko; Inszenierung: Marguerite Dunitz-Scheer; Ausstattung: Alonso Arboleda-Jimenez; Chor-Coaching: Maureen Brown; Lichtgestaltung: Michael Rainer; Choreografie: Andras Kurta; Korrepetition: Fiona Fortin; Regieassistent: Florian E. Nicoletti, Shirin Hooshmandi; Musiker: Matthias Frank (Schlagzeug), Mykhailo Ievtushenko (Klarinette, Saxophon), Miha Koren (Kontrabass), Andrey Skorobogatko (Keyboard), Leonhard Waltersdorfer (Schlagzeug); Darstellerinnen und Darsteller: David N. Jost, Vildan Ćatić, Amadeus Köck, Sebastian Hofmeister, Jana Schüller, Anatina Riester, Carina Heinzl, Theresa Vasold, Florian Finsterbusch, Xaver Rath, Moritz Deimel, Dina Eddoudi, Kathrin Schinnerl, Rosa Schneck, Yara Donauer, Clara Schüßler, Theresa Hofmeister, Max Schüßler, Lea Goricki, Chiara Müllner, Elena Hofmeister, Chormitglieder: Marie-Therese Auer, Veronika Donauer, Birgit Geher, Lidia Gubo-Schloßbauer, Sandra Gubo-Schloßbauer, Yvonne Hofmeister, Harald Hofmeister, Aviyah Maya Lauppert, Sabine Marinschek, Jovita Pechmann, Anna Skokolova, Alina Stumptner, Leonie Thalhammer, Astrid Vasold, Ava Waldeck, Nina Waldeck; externe Turnerinnen und Turner: Viktoria Fritz, Robert Hopfer, Bernhard Hüttenegger, Alexander Kleb, Lea Kreiner, Julia Scholz, Sandra Tausel, Steffen Wolf.

¹⁶⁷ Marguerite Dunitz-Scheer bittet bei einer Rede vor der Generalprobe, sowie vor der Premiere, um Verständnis bei all jenen im Publikum, die sich mit China auf historischer oder anthropologischer Ebene auskennen, und betont dass „nicht alle Details perfekt transkulturell gecheckt wurden“, sondern bezüglich der Vorstellung von chinesischen Traditionen bei der Umsetzung der „Phantasie freien Lauf gelassen wurde“. Dass es in dem Stück um eine andere Kultur als die „eigene, europäische“ geht, wurde während den Probenarbeiten nie direkt erwähnt oder zum Thema gemacht. Erst gegen Ende konzentrierte sich Marguerite Dunitz-Scheer auf Kleinigkeiten bzgl. der „richtigen, chinesischen Umsetzung“. ; (vgl. „Videoaufzeichnung_Generalprobe 7.2.2013. Rede von Marguerite Dunitz-Scheer vor der Generalprobe am 7.2.2013“, 00:06:57, [Alle persönlichen Videoaufzeichnungen liegen bei der Autorin.].)

ihnen sogar den Zutritt. Aus diesem Grund wird er ›Narr der tausend Blüten‹ genannt. Eines Tages erfährt der gefürchtete Herrscher Djang, über die Pracht des Gartens und versucht ihn auf hinterlistige Art und Weise in seinem Besitz zu bringen. Mit seinen Dienern verwüstet er die Blumen und verschreckt Tschou. Als dieser durch die magische Hilfe einer Blumenwächterin die ursprüngliche Schönheit seines Gartens wiederherstellen kann und sich gleichzeitig in sie verliebt, wird er von Djang wegen Zauberei dem Gericht vorgeführt. Die anderen Dorfbewohner hören von den Taten Djangs und beschließen, Tschou zu helfen. Gemeinsam gelingt es ihnen, ihn aus dem Kerker zu befreien. Letzten Endes findet Tschou das Vertrauen zu den Menschen wieder und ist fähig, gemeinsam mit ihnen die Schönheit der Natur zu erleben.

Die Geschichte erzählt laut den Aussagen der Darstellerinnen und Darsteller selbst, über das Leben in Einklang mit der Natur, Freundschaft und Zusammenhalt, aber auch Verachtung, und schlussendlich über ein Happy End durch Einsicht der bösen Seite.¹⁶⁸

Autor Andreas Staudinger entdeckte und schrieb die Geschichte vor mehr als fünfzehn Jahren als Theaterstück. „Ich war von Anfang an von dieser einfachen Geschichte angerührt, weil die den Gedanken von ‚Achtsamkeit‘ auf höchst poetische Weise anschaulich macht“¹⁶⁹, heißt es als Kommentar im Programmfolder zum *Tausendblütennarr*.

¹⁶⁸ Next Liberty (Hg.): „Tausendblütennarr. Ein musikalisches Märchen nach chinesischen Motiven von A. Staudinger & V. Fortin“, [Programmfolder], 02/2013.

¹⁶⁹ Next Liberty (Hg.): „Tausendblütennarr. Ein musikalisches Märchen nach chinesischen Motiven von A. Staudinger & V. Fortin“, [Programmfolder], 02/2013.

5.1.2 Arbeitsweisen im Probenprozess.¹⁷⁰

Die Idee und das Ziel der Chorleiterin Marguerite Dunitz-Scheer ist es, gemeinsam etwas zu erleben, kreativ etwas zu erschaffen, das die jungen Menschen in ihrer Persönlichkeit positiv stärkt.

An dieser Stelle ist vorweg abermals darauf hinzuweisen, dass es sich bei dem Untersuchungsgegenstands des Skating Amadeus Chor um junge Menschen handelt, die die Bühnenpraxis nicht als Profession sehen, sondern vielmehr als Freizeitbeschäftigung und Ausgleich zum (schulischen) Alltag.¹⁷¹ Die Darstellerinnen und Darsteller sind Kinder und Jugendliche, die ihre Handlungen auf der Bühne nicht als Arbeit, sondern vielmehr als Spiel erleben. Das Projekt des Kinder- und Jugendlichen-Chors möchte eher eine Möglichkeit sein, den Alltag und dessen Probleme vergessen zu dürfen.

Obwohl die Aktivitäten offiziell auch als alternative Psychotherapie laufen, wird, wie sich im Folgenden zeigt, das Zusammenspiel von Körper und Psyche nicht zum Thema gemacht. Die Auseinandersetzungen während der Proben des Skating Amadeus Chor betrafen nie Überlegungen zur menschlichen Psyche. Es ging nicht um die Bewusstwerdung von geistig gesteuerten Bewegungsabfolgen oder mechanischen Vorgängen in Zusammenhang mit konkreten Problemen der eigenen Persönlichkeit. Auf die Frage warum dies so sei, meinte die Regisseurin Marguerite Dunitz-Scheer in einem Gespräch, dass für solch eine Beschäftigung der zeitliche Rahmen zu eng sei und es für viele der Kinder und Jugendlichen zum Problem der bewerteten Selbstbeobachtung führen würde, die Hemmungen und Unwohlsein mit sich bringen würde.¹⁷²

¹⁷⁰ Die persönlichen Beobachtungen der Autorin stellen neben Gesprächen und Interviews, den hauptsächlichen Input zur Analyse dar. Durch den offenen Charakter des gesamten Probenprozesses war es der Autorin möglich, stille Beobachterin zu sein und von einigen der Chormitglieder bis zum Ende der Proben unentdeckt zu bleiben.

¹⁷¹ Kommentar von Marguerite Dunitz-Scheer während der Probe am 03. 01. 2013, [Aufzeichnungen liegen in handschriftlicher Form bei der Autorin.].

¹⁷² Vgl. Interview mit Marguerite Dunitz-Scheer am 04. 02. 2013. [Digitale Aufzeichnung liegt bei der Autorin, Transkription d. A. ist dem Anhang beigelegt].

5.1.2.1 Ort und Zeit.

Die Probephöhne des Next Liberty war bis zur Intensivprobenwoche vor der Premiere des *Tausendblütennarr* immer Treffpunkt und Ort der Probenarbeit. Dieser Raum war gekennzeichnet durch eine Fülle an Bühnenbildern und Requisiten anderer Inszenierungen des Theaters. Dies war für die meisten Chormitglieder allerdings von geringem Interesse. Nur die jüngsten Kinder bewegten sich teilweise auf den Bühnenelementen, spielten und turnten während dem Singen im Chor.¹⁷³ Hierfür wurde anfangs immer ein Halbkreis aus Sesseln gebildet und auch Darstellerinnen und Darsteller, die später ihre Rolle innehatten und aus diesem Grund nicht Teil des Chors während einzelnen Szenenbilder waren, hatten ihren Platz ihrer Stimmlage nach zugewiesen.¹⁷⁴

Grundsätzlich gab es wenig Platz für individuelles Training. Lediglich eine Stunde, die vor der gemeinsamen Chorprobe zeitlich separiert war, ermöglichte den Solistinnen und Solisten eine eingehendere Auseinandersetzung mit ihren Aufgaben. Anders als in einem professionellen Rahmen, war für den Skating Amadeus Chor eine intensive Probenzeit von zum Beispiel sechs Wochen am Stück, wie Marguerite Dunitz-Scheer es in ihrer Rede vor der Generalprobe betont, nicht möglich. Der Ordnungsrahmen wurde aus diesem Grund oft spontan umstrukturiert, je nachdem was gerade wichtig erschien. Dieser Umstand erforderte zusätzlich eine gute Organisation und ein hohes Maß an Flexibilität seitens aller Beteiligten.¹⁷⁵

Die durchgehend offene Struktur der Chororganisation und der Möglichkeit für Interessierte, jederzeit der Inszenierung aktiv beiwohnen zu können, hatte zur Folge, dass an den einzelnen Probenterminen immer unterschiedlich viele Personen zur Probe anwesend waren. Bis zuletzt kamen immer wieder neue Stimmen und Gesichter hinzu, was auch hinsichtlich der fixen Rollenvergabe eine gewisse Flexibilität seitens der Regie- und Musikgestaltung während den gesamten Proben erforderte. In dem Interview meint

¹⁷³ Vgl. „Videos_Probenwoche 2.-5.1.2013. M2U00785“, [Videoaufzeichnungen liegen bei der Autorin.].

¹⁷⁴ Vgl. „Videos_Probenwoche 2.-5.1.2013. M2U00788“, [Videoaufzeichnungen liegen bei der Autorin.].

¹⁷⁵ Vgl. „Videoaufzeichnung_Generalprobe 7.2.2013. Rede von Marguerite Dunitz-Scheer vor der Generalprobe am 7.2.2013“, 00: 04:55, [Videoaufzeichnungen liegen bei der Autorin.].

Dunitz-Scheer zum Punkt der Rollenvergabe: Es sei „ein wahnsinnig heikles Thema und ein letztlich nie für alle Beteiligten befriedigend lösbares Thema“. Generell versucht sie als Regisseurin jeder und jedem zu vermitteln, dass jede Funktion für die Inszenierung von gleicher Bedeutung ist, denn ihrer Meinung nach könnte sie „ohne die kleinen Rollen zusammenpacken“¹⁷⁶. Die Besetzung wurde so möglichst optimal gestaltet, sodass jedes Kind anhand seiner Stärken und Schwächen seine Fähigkeiten einsetzen konnte. Auch die Idee, die Hauptrollen an professionelle Schauspielerinnen und Schauspieler zu vergeben, ist durch den Wunsch der Regisseurin, den älteren Jugendlichen eine Darstellungsmöglichkeit zu geben, verworfen worden. Zwischendurch hatte es den Anschein, es wären nicht genügend singende Darstellerinnen und Darsteller vorhanden, und so versuchte Regisseurin Marguerite Dunitz-Scheer alle Mitglieder des Chors zu motivieren, Bekannte und Freunde zu mobilisieren und zum Mitmachen einzuladen. Wie ebenfalls schon erwähnt, finden neue Gesichter meist durch persönliche Einladung zum Skating Amadeus Chor.

Im Allgemeinen wurde der gesamte Organisationsrahmen auf alle Beteiligten ausgeweitet, zum Beispiel waren die Posten der Regie Assistenz von ehemaligen Darstellern besetzt, die selbst nicht mehr auf der Bühne sein wollten. Die Kinder und Jugendlichen steuerten nach ihrem eigenen Ermessen den kreativen Prozess mit. Jede und jeder der Chormitglieder hatte ihren bzw. seinen Verantwortungsbereich, musste aber auch selbst wissen, wie damit umzugehen ist.¹⁷⁷ In einzelnen Szenen kam das Organisationssystem der „Sub Chefs“¹⁷⁸ zum Einsatz, bei dem meist die älteren und erfahreneren Darstellerinnen und Darsteller den Ablauf überblickten und teilweise koordinierten.

Alle anderen Anweisungen und Bemerkungen, auch Ankündigungen die Organisation betreffend, wurden Vorort und während den Proben gegeben. Zur Kommunikationshilfe wurde zusätzlich die online Plattform ‚Facebook‘ genutzt. Informationen, wie

¹⁷⁶ Vgl. Interview mit Marguerite Dunitz-Scheer am 04. 02. 2013. [Digitale Aufzeichnung liegt bei der Autorin, Transkription d. A. ist dem Anhang beigelegt].

¹⁷⁷ Vgl. „Videos_Proben 29.1.2013. M2U00819“, [Videoaufzeichnungen liegen bei der Autorin.].

¹⁷⁸ Vgl. „Videos_Proben 29.1.2013. M2U00820, M2U00824“, [Videoaufzeichnungen liegen bei der Autorin.], vgl. Kapitel 4.3 Woran man glaubt wird wahr.

Änderungen oder Erinnerungen, aber auch persönliche Anliegen wurden hier ausgetauscht. Auf der Website des Skating Amadeus Chor wurden Noten und auch Informationsblätter hochgeladen und waren zum Download zur Verfügung gestellt.

5.1.2.2 Musik und Stimme.

Die Proben begannen meist mit einem gemeinsamen dynamischen Einsingen unter der Leitung von Maureen Browne, die ebenfalls fast seit Beginn des Skating Amadeus Chor das Chorchaoching innehat. Sie war bei allen Chorproben anwesend und übernahm, neben den Regieassistenten Florian E. Nicoletti und Shirin Hooshmandi, die Leitung der Gruppe, wenn Marguerite Dunitz-Scheer verhindert war.¹⁷⁹

Maureen Browne, ihrerseits professionelle Opernsängerin, sammelte in ihrer beruflichen Karriere einige Erfahrungen, die sie den jungen singenden Darstellerinnen und Darstellern versuchte auf verständliche Weise nahe zu bringen. Eine interessante Sichtweise war jene, die Stimme als Verlängerung des Körpers zu sehen, wobei sich stimmliche Geräusche sich genauso verhalten wie Gesten: sie reagieren.¹⁸⁰ Maureen Browne forderte dazu auf auch in einer musikalischen Haltung immer aktiv zu bleiben. Zusätzlich waren es vor allem ihre Anmerkungen zum Einsatz der Stimme in Kombination mit der Ein- und Ausatmung, der Betonung und der sich damit veränderten Bedeutung gewisser Wörter bzw. Textpassagen, der Geschwindigkeit, sowie der Variation von Lautstärke, mit denen sie die singenden Schauspielerinnen und Schauspieler unterstützte.

Das Einsingen bestand hauptsächlich aus Sprech- und Tonleiterübungen mit und ohne Klavierbegleitung, wie auch aus Teilen von Liedern des Stückes *Tausendblütennarr*, wie zum Beispiel „Tschoudi“¹⁸¹. Dieses erschien für das Aufwärmen der Stimme äußert

¹⁷⁹ Marguerite Dunitz-Scheer war einige Male aus gesundheitlichen, sowie auch beruflichen Gründen nicht in der Lage zur Probe zu kommen.

¹⁸⁰ Vgl. „Videos_Probenwoche 2.-5.2.2013. MVI_0971“, [Videoaufzeichnungen liegen bei der Autorin.].

¹⁸¹ Vgl. „Videos_Probenwoche 2.-5.1.2013. M2U0795, MVI_0968“, [Videoaufzeichnungen liegen bei der Autorin.].

passend, da es sich nicht um einen erzählenden Text handelte, sondern um eine sich wiederholende Wortfolge.

Ab Mitte Dezember 2012 war auch Komponist Viktor Fortin bei einigen Proben anwesend und engagierte er sich bei der musikalischen Umsetzung. Da nicht alle Mitglieder des Ensembles die Fähigkeit hatten, Noten zu lesen, half er der Chorgemeinschaft beim Verstehen gewisser Passagen, um ihnen auf diesem Wege auch den Umgang mit ihrer Stimme bewusster zu machen. Auch bei ihm waren Betonung, Geschwindigkeit und Lautstärke die Punkte, die er immer wieder ansprach, wenn es um die Vermittlung der Stimmung einer gewissen Situation in Verbindung mit der Musik ging. Ebenfalls wurde des Öfteren auf die Wichtigkeit der Atmung aufmerksam gemacht. Es war durchaus zu beobachten, dass die Anwesenheit des Komponisten die Konzentration in der Gruppe hob. Viktor Fortin selbst zeigte sich trotz seines hohen Alters, jedes Mal äußert ambitioniert, geduldig und engagiert, gewisse Stellen genau zu besprechen. Eines der wichtigsten, von ihm angesprochenen Ziele zu Beginn der Proben war das genaue Training schwieriger Übergänge oder gesanglicher Einsätze. „Ihr müsst das so lernen, damit ihr euch [später] spielerisch auch zurecht findet!“¹⁸², lautete eine Anmerkung Fortins. Auch von Marguerite Dunitz-Scheers Seite kam der Tipp, den Text zur Musik besser früher auswendig zu lernen, um sich später auf Bewegungen konzentrieren zu können. Es war sehr in ihrem Interesse, die szenische Umsetzung mit dem Komponisten zu besprechen, um sicher zu gehen, dass es zu keinen Missverständnissen in Hinblick seiner musikalischen Ideen kommt. Ebenso Andrey Skorobogatko, der Korrepetitor des Skating Amadeus Chor, gab in Absprache mit Viktor Fortin Anweisungen zur gesanglichen Umsetzung. Passagen die sich für den Amateurchor als zu schwierig erwiesen, wurden in Zusammenarbeit geändert und angepasst. Durch die genauen Vorgaben seitens des Komponisten, war jedoch generell wenig Platz für individuelle Ideen zur Interpretation. Es wurde immer wieder darauf hingewiesen, sich von der Musik leiten zu lassen.¹⁸³ Man könnte sagen, dass Viktor Fortin mit seinem Werk eine musikalische Äußerung von

¹⁸² Kommentar von Viktor Fortin während der Probe am 03. 01. 2013, [Aufzeichnungen liegen in handschriftlicher Form bei der Autorin.].

¹⁸³ Vgl. „Videos_Probenwoche 2.-5.1.2013, MVI_0961, MVI_0962“, [Videoaufzeichnungen liegen bei der Autorin.].

Gefühlen schuf, die auch für jüngere Mitwirkende durchaus erkennbare Anhaltspunkte zum Gesang und der Darstellung geben konnten. Jeder Charakter hatte in dem Stück eine spezielle Melodie, die in erkennbarer Weise, jedoch in unterschiedlicher Form bei Auftritten desjenigen zum Einsatz kam. So war die Musik im *Tausendblütennarr* für viele der Schauspielerinnen und Schauspieler auf expressiver Ebene wesentlicher Teil ihrer Rolle.

Der Text der Lieder hatte ebenfalls eine wichtige erzählende Funktion. Aus diesem Grund war es ein Anliegen aller, diesen auch für Zuhörende verständlich vorzutragen. Eine wichtige Anweisung seitens der Regie lautete deshalb immer wieder: „Zum Publikum sprechen!“¹⁸⁴. Die Körperausrichtung sollte auch in Dialogsituationen hauptsächlich Richtung Zuseherinnen und Zuseher gerichtet sein. Hierbei ist noch anzumerken, dass bei den Aufführungen, sowie den Hauptproben viele der darstellenden Sängerinnen und Sänger mit Mikrofonen ausgestattet wurden, u. a. begründet auch durch das Hinzukommen eines kleinen Orchesters. Diese technische Unterstützung nahm jedoch in vielen Fällen den ›runden Klang‹, den die Stimmen ohne Verstärkung zusammen hatten. Noch dazu kam durch die Empfindlichkeit der Mikrophone, dass auch unerwünschte Geräusche besser zu hören waren.¹⁸⁵

5.1.2.3 Körper und Bewegung.

In der Schauspielpraxis des Skating Amadeus Chor ist das Vorhandensein der menschlichen Körperlichkeit einer Darstellerin bzw. Darstellers, eine Bedingung für das Zustandekommen einer performativen Situation. Der Körper ist das Arbeitsmaterial der jungen Schauspielerinnen und Schauspieler.

Wie im vorhergegangenen Punkt beschrieben, wurde zunächst mit der Stimme als Teil des Körpers gearbeitet. Ab der ersten Intensivprobenwoche von 2. Jänner 2013 bis 5. Jänner 2013 wurde dem ›bewegten Körper‹ in der szenischen Darstellung, in Verbindung mit der

¹⁸⁴ Vgl. „Videos_Probenwoche 1.-7.2.2013, M2U00859“, [Videoaufzeichnungen liegen bei der Autorin.].

¹⁸⁵ Vgl. „Videos_Probenwoche 1.-7.2.2013, M2U00853“, [Videoaufzeichnungen liegen bei der Autorin.].

Musik, ein neuer Stellenwert zugeteilt.¹⁸⁶ „Von nun an ist das Singen und die Bewegung gleich wichtig!“¹⁸⁷, so Marguerite Dunitz-Scheer zu Beginn einer der vierstündigen Proben. Der Körper diene nicht mehr ausschließlich als Klangkörper der Stimme, sondern war autonomes Ausdrucksmittel.

Aus diesem Grund war Andras Kurta ab diesem Zeitpunkt als Choreograf für das Einstudieren von Bewegungsabfolgen ebenfalls durchgehend anwesend. Als weitere Ansprechperson gab er den Darstellerinnen und Darstellern Handlungsanweisungen bzw. Vorschläge zur Umsetzung. Für bestimmte Szenen, wie zum Beispiel einigen Tanzabfolgen der Tänzerinnen zu Beginn des Stückes, wurde eine ganz genaue Bewegungspartitur einstudiert, für andere szenische Darstellungen wurde gemeinsam mit den Kindern an ihrer Rolle und dem Habitus gearbeitet: Auf- und Abgänge, Position und Ausrichtung auf der Bühne, Sprechrichtungen, Einsatz von Gestik und Mimik. Welche Geste passt du welchem Charakter? Was sagt diese oder jene Haltung aus? Wie funktioniert Körpersprache grundlegend? All diese Fragen wurden – wenn auch immer nur nebenbei und nicht wirklich bewusst – angesprochen. Die Darstellerinnen und Darsteller waren aufgefordert selbst zu experimentieren. Auf unbewusster Ebene brachte dies mit der Zeit Veränderungen in den gesamten (Körper-)Haltungen der Akteurinnen und Akteure mit sich.¹⁸⁸

Die Methode war meist eine der gemeinsamen Erarbeitung. Es wurde seitens der Regie(-Assistenz), Choreografie, Musikalischen Leitung, sowie des Chor-Coachings versucht motivierend zu wirken, sodass ein freies, improvisierendes Spiel zustande kommen konnte. Allerdings war es zunächst so, dass die Darstellerinnen und Darsteller auf genaue Anweisungen warteten und es meist nicht schafften, sich so auf ihre Rolle einzulassen, sodass sie diese von selbst, mit eigenen Ideen, verkörperten. Bei einigen waren Hemmungen zu beobachten, die bis zu den letzten Proben nicht überwunden

¹⁸⁶ Vgl. „Videos_Probenwoche 2.-5.1.2013. MVI_0961“, [Videoaufzeichnungen liegen bei der Autorin.].

¹⁸⁷ Kommentar von Marguerite Dunitz-Scheer während der Probe am 03. 01. 2013, [Aufzeichnungen liegen in handschriftlicher Form bei der Autorin.].

¹⁸⁸ Vgl. „Videos_Probenwoche 2.-5.1.2013. M2U00785, M2U00790, M2U00791, M2U00797, M2U00800, M2U00801, M2U00960 MVI_0961“, [Videoaufzeichnungen liegen bei der Autorin.].

werden konnten.¹⁸⁹ „Du musst es zuerst meinen, bevor du es sagst, dir selbst glauben! Du musst denken, damit wir deine Körpersprache verstehen. Das muss immer lebendig bleiben! Deine Gedanken müssen immer da sein!“¹⁹⁰, lautete ein Versuch Maureen Brownes die Kinder und Jugendlichen in ihre Rolle zu führen. Sie ermutigte jede und jeden die Situation mit völliger Aufmerksamkeit zu erleben, ganz, das heißt sowohl mit dem Körper als auch mit dem Geist, anwesend zu sein und bewusst zu handeln. Ebenfalls sprach sie hier die Präsenz an, die man als Publikum verfolgen kann. An einem anderen Tag meinte sie: „Super, das ist perfekt! Reagieren! Das ist Schauspielen! [...] Und das ist eure Arbeit, das rauszubringen, jedes Mal ein bisschen mehr und ein bisschen mehr!“¹⁹¹ Maureen Browne beschrieb die schauspielerische Aktion als ein Herausbringen, als ein Deutlichmachen der inneren Vorgänge, der Gefühle und Gedanken einer darstellenden Person. Da Maureen Browne durch ihre eigene, lebenslange Bühnenerfahrung als Opernsängerin ähnliche Situationen durchlebt hatte, demonstrierte sie den Kindern und Jugendlichen ihre Anweisungen zu konkreten Umsetzungen am eigenen Leibe.¹⁹² Des Öfteren wurde von ihnen zum Beispiel versucht die Intensivität einer Handlung durch extreme Gesten auszudrücken. Maureen Browne wies jedoch immer wieder darauf hin, dass Übertreibung nicht der optimale Weg sei, da sich diese Methode irgendwann erschöpfen würde. Sie meinte auch: „Energie bedeutet nicht immer ‚laute Stimme‘ [...]“.¹⁹³ Sie erklärte worauf es ankomme, sei nicht mehrere Dinge gleichzeitig zu machen, sondern sich Zeit zu lassen, Wörter langsam und betont auszusprechen. Theaterspielen bedeutet in ihrem Verständnis, verschiedene Situationen auszuprobieren und sich dann für eine Variante zu entscheiden. Auch der Versuch, ohne Gesten etwas darzustellen ist

¹⁸⁹ Vgl. „Videos_Probenwoche 2.-5.2.2013. MVI_0971, MVI_0972“, [Videoaufzeichnungen liegen bei der Autorin.].

¹⁹⁰ Kommentar von Maureen Browne während der Probe am 03. 01. 2013, [Aufzeichnungen liegen in handschriftlicher Form bei der Autorin.].

¹⁹¹ Kommentar von Maureen Browne während der Probe am 04. 01. 2013, [Aufzeichnungen liegen in handschriftlicher Form bei der Autorin.].

¹⁹² Vgl. „Videos_Probenwoche 2.-5.2.2013, MVI_0973“, [Videoaufzeichnungen liegen bei der Autorin.].

¹⁹³ Kommentar von Maureen Browne während der Probe am 4.1.2013, [Aufzeichnungen liegen in handschriftlicher Form bei der Autorin.]; vgl. „Videos_Probenwoche 2.-5.2.2013. MVI_0974“, [Videoaufzeichnungen liegen bei der Autorin.].

ihrer Meinung nach oft wirkungsvoller – ganz unter dem Motto: Weniger ist mehr.¹⁹⁴ Browne betonte, dass auch, bzw. gerade wenn nicht gesprochen wird, Spannung aufgebaut wird. Hier sei auf die „bewegte Bewegungslosigkeit“¹⁹⁵ bei Eugenio Barba verwiesen.

Von keinem als solche definiert, jedoch in der Schauspielpraxis des Skating Amadeus Chor beobachtet, wurde die „Als-ob Methode“ als Methode eingesetzt.¹⁹⁶ Die Einfühlung in eine Situation, die Vorstellung eines Erlebnisses oder einer Vorgeschichte einer Szene, sollte für die Darstellerin und den Darsteller ein ›reales Gefühl‹ zur Folge haben.¹⁹⁷ Da diese Methode prinzipiell viel Zeit in Anspruch nimmt, wurden speziell die Tage der Intensivwoche für diese Art von individuellen Entwicklungen genutzt. Es wurden Einzigartigkeiten der Rolle erarbeitet und ausprobiert. Je intensiver die Beschäftigung war, desto glaubwürdiger war das Ergebnis. Je öfter das Stück gespielt wurde, umso leichter fiel es den Schauspielerinnen und Schauspielern sich selbst zu vergessen und ›ganz hinter ihrer Rolle zu verschwinden‹.¹⁹⁸ Hier konnte man die Prozesshaftigkeit erkennen, die die Theaterarbeit im Generellen kennzeichnet. Durch den Prozess und die Zeit entwickelten sich die Darstellerinnen und Darsteller weiter, somit konnten Veränderungen eintreten.

Als weitere Methode versuchte Marguerite Dunitz-Scheer zur Steigerung der Identifikation mit der Rolle eine Art ›Interviewsituation‹ zu schaffen, in der die Person im Gespräch eine „Marketingstrategie“¹⁹⁹ anwenden sollte, um sich den Zuhörerinnen und Zuhörern des improvisierten Gesprächs zu verkaufen. Diese Weise schuf eine erhöhte Konzentration seitens des improvisierenden Schauspielers, aber auch seitens der Regie, da die Spielsituation eine andere Ernsthaftigkeit bekam, als eine übliche Anweisung oder ein Gespräch.

¹⁹⁴ Vgl. Videos_Probenwoche 2.-5.2.2013. MVI_0974“, [Videoaufzeichnungen liegen bei der Autorin.].

¹⁹⁵ Vgl. Barba, *Ein Kanu aus Papier*, S. 76.

¹⁹⁶ vgl. Gebauer, Gunter; Wulf, Christoph: „Spiel als Aufführung“, in: ebd.: *Spiel, Ritual, Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1998, S. 187-209.

¹⁹⁷ Vgl. „Videos_Probenwoche 2.-5.2.2013. MVI_0965“, [Videoaufzeichnungen liegen bei der Autorin.].

¹⁹⁸ Vgl. „Videos_Probenwoche 2.-5.2.2013. MVI_0961“, [Videoaufzeichnungen liegen bei der Autorin.].

¹⁹⁹ Kommentar von Marguerite Dunitz-Scheer während der Probe am 05. 02. 2013, [Aufzeichnungen liegen in handschriftlicher Form bei der Autorin.].

Ein solch gezielter methodischer Einsatz kam in der gesamten Probenzeit selten vor. Es waren im Allgemeinen vor allem die Auseinandersetzungen mit dem Text, die Artikulation, die im Vordergrund einer intensiveren Beschäftigung standen. Der Sinn musste in der Betonung der Wörter stecken, die sich zeitgleich mit der Bewegung vollzogen, so „wie im echten Leben“²⁰⁰, meinte Maureen Browne um es verständlich zu machen. Die Arbeit am Text konnte nur dann eine hohe Intensität erreichen, wenn er von den einzelnen Personen bereits völlig verinnerlicht war. Nur so war es laut Regie möglich, eine authentische Wiedergabe in Kombination mit körperlichem Ausdruck zu produzieren.

Eine weitere Herausforderung waren Szenen, in denen Bewegung in Kombination mit Gesang stattfand. Es erschien für manche Darstellerinnen und Darsteller schwierig, ihre Konzentration auf beide Dinge gleichermaßen zu richten. In den vielen Situationen, die vor allem durch die Musik getragen wurden, waren fließende Bewegungen zu beobachten, allerdings führte diese Vertiefung in das körperliche Spiel zu einer Vernachlässigung der musikalischen Aufgabe.²⁰¹ So meinte Florian E. Nicoletti: „Nicht vergessen zu singen, vor lauter spielen!“.²⁰² Zu beobachten war, dass hierbei der ›Spaßfaktor am darstellenden Spiel‹ vor allem bei den jüngeren Kindern zweierlei Auswirkungen hatte. Einerseits kam es zu einer Ansteckung der anderen und einer Intensivierung der Lebhaftigkeit auf der Bühne, und folglich zu einer Steigerung der Rollenidentifikation. Andererseits und im negativen Sinn, war das durch ›zu viel Spielen‹ – das im Eigentlichen nichts mehr mit der Inszenierung zu tun hatte – ein ›aus der Rolle fallen‹ seitens der Kinder zu beobachten.

Neben der ›Ansteckung‹ nennt Marguerite Dunitz-Scheer im Allgemeinen auch den ›Live-Moment‹, durch den Wirkungen erzielt werden kann.²⁰³ Durch die Schauspielerische

²⁰⁰ Kommentar von Maureen Browne während der Probe am 05. 01. 2013, [Aufzeichnungen liegen in handschriftlicher Form bei der Autorin.].

²⁰¹ Vgl. „Videos_Probenwoche 1.-7.2.2013. M2U00852“, [Videoaufzeichnungen liegen bei der Autorin.].

²⁰² Kommentar von Florian E. Nicoletti während der Probe am 04. 02. 2013, [Aufzeichnungen liegen in handschriftlicher Form bei der Autorin.]; vgl. „Videos_Probenwoche 1.-7.2.2013. M2U00865“, [Videoaufzeichnungen liegen bei der Autorin.].

²⁰³ Vgl. Interview mit Marguerite Dunitz-Scheer am 04. 02. 2013, [Digitale Aufzeichnung liegt bei der Autorin, Transkription d. A. ist dem Anhang beigelegt].

Aktion beschäftigen sich die Darstellerinnen und Darsteller mit ihrer Aufgabe im ›Hier und Jetzt‹. Da eine Theatervorstellung durch Flüchtigkeit gekennzeichnet ist, stellt die Vergegenwärtigung des Moments für Darstellerinnen und Darsteller in gewisser Weise eine Notwendigkeit dar und führt bei hoher Konzentration zu Intensivierung des Erlebens der Theatersituation, auch seitens eines Publikums.²⁰⁴

5.1.2.4 Energie und Präsenz.

Regisseurin Marguerite Dunitz-Scheer versteht unter dem Begriff ›Energie‹ grundsätzlich etwas Positives. Sie betont jedoch, dass sie die Verwendung – so wie auch Barba – für schwierig hält. Sie wäre in Punkto Anwendung des Wortes eher auf der Seite der Theaterpraktikerin Ariane Mnouchkine anzusiedeln, die es als Beschreibung des ›Energiehaushalts‹ und als Ausdruck eines körperlichen Zustandes versteht.²⁰⁵

Wenn jemand „gute Energie“ hat, bedeutet dies für Marguerite Dunitz-Scheer, dass sie oder er „eine Sache ernst nimmt“, auch „verfügbar ist“²⁰⁶. Beide Auffassungen stehen in für eine körperliche und geistige Anwesenheit und Bereitschaft, sich für etwas einzusetzen und würden wiederum zum Verständnis Barbass passen, der das Wort ›Energie‹ mit „bei der Arbeit sein“²⁰⁷ übersetzt. Die Höhe der eingesetzten Konzentration für eine bestimmte Aufgabe wirkt sich im Feld des Theaters auf die Qualität der Bühnenpräsenz aus. Diese versteht Marguerite Dunitz-Scheer als eine wahrnehmbare Form von ›Energie‹, im Sinne geistiger Konzentration, die sich aus Spannung schöpft, die durch den Körper nach außen strahlt. Diese Spannung ist für andere wahrnehmbar und beeinflusst Zuseherinnen und Zuseher in der Rezeption der theatralen Darstellungen.

²⁰⁴ Vgl. „Videos_Probenwoche 1.-7.2.2013. M2U00867“, [Videoaufzeichnungen liegen bei der Autorin.].

²⁰⁵ Vgl. Mnouchkine, Ariane; Féral, Josette: „Die Zweite Haut des Schauspielers. Ein Gespräch mit Ariane Mnouchkine“, in: Engelhardt, Barbara [u. a.] (Hg.): *TheaterFrauenTheater. Fremde Arbeitswelten, Frauen Perspektiven*, Berlin: Theater der Zeit 2001, S. 191.

²⁰⁶ Vgl. Interview mit Marguerite Dunitz-Scheer am 04. 02. 2013, [Digitale Aufzeichnung liegt bei der Autorin, Transkription d. A. ist dem Anhang beigelegt].

²⁰⁷ Eugenio, *Jenseits der schwimmenden Inseln*, S. 153.

Auch wenn im Skating Amadeus Chor nicht mit dem Vokabular von ›Energie und Präsenz‹ gearbeitet wird, spielte die Bedeutung dieser Begriffe in der Schauspielpraxis der Amateure eine wesentliche Rolle. Marguerite Dunitz-Scheer meint bei den Kindern und Jugendlichen durch Konzentration und unbewusste Identifikation zu bewusster Darstellung zu kommen und dadurch zu Spannung und ›Präsenz‹. Dazu sagt sie aber auch: „Das ist das, was mir oft abgeht!“, denn bei der Arbeit mit Amateuren ist nicht davon auszugehen, dass alle Darstellerinnen und Darsteller ein Gefühl für den (Bühnen-)Raum und die Bewegungen mitbringen und dies sei oft die Schwierigkeit, wenn es um das Vorhandensein von Präsenz geht. Die Regisseurin spricht auch von den Wirkungen auf andere, im Sinne von einer möglichen „Schwingungsübertragung“ auf alle Anwesenden. Konkret kann sie darunter auch „kollektives Erleben“ verstehen, das das eigentliche Ziel der gemeinsamen Arbeit ausmacht.²⁰⁸

In der Praxis konnten durchaus viele Momente beobachtet werden, in welchen es durch kollektive Konzentration zu einer „Schwingungsübertragung“ kam. Die Darstellerinnen und Darsteller schafften es, die Aufmerksamkeit anderer ›sich-in-der-Szene-Befindende‹ auf sich zu ziehen und sie ebenfalls in einen ›Zustand des im-Moment-seins‹ zu versetzen. Dies zeigte positive Gegenreaktionen, im Sinne eines aktiven gemeinsamen Spiels, das sich durch eine hohe Bereitschaft ein bestimmtes Ziel zu erreichen, auszeichnete. Auch die Stimmung der Lieder selbst hatte Einfluss auf die ›Präsenz‹ und erhöhte das Potential der gegenseitigen Ansteckung, wie zum Beispiel in einer Szene, in der schon allein durch die Musik, eine grundsätzlich positive Atmosphäre herrschte und die Darstellerinnen und Darsteller mit ›echter Freude‹ aufeinander reagierten.²⁰⁹

Durch den anfänglichen Umstand der ausschließlichen Konzentration auf den Gesang, war es in dieser Zeitspanne schwierig, Beobachtungen zur körperlichen Präsenz und deren Wirkungen anzustellen. Da zunächst einzig und allein der Gesang das Mittel zum Ausdruck darstellte, hätte man in diesem Fall die Wertung zur ›Präsenz‹ an der Richtigkeit des Einsatzes und der Harmonie der gemeinsamen Stimmen festmachen

²⁰⁸ Vgl. Interview mit Marguerite Dunitz-Scheer am 04. 02. 2013, [Digitale Aufzeichnung liegt bei der Autorin, Transkription d. A. ist dem Anhang beigelegt].

²⁰⁹ Vgl. „Videos_Probenwoche 1.-7.2.2013. M2U00854“, [Videoaufzeichnungen liegen bei der Autorin.].

können. Waren die Sängerinnen und Sänger konzentriert und präsent bei der Sache, hatte dies Auswirkungen auf die musikalische Qualität.

Erst mit der szenischen Darstellung war der Körper das Werkzeug, welches half ›Präsenz‹ offensichtlicher zu erzeugen. Dies stellte jedoch auch gleichzeitig eine weitere Herausforderung im Umgang mit längeren Passagen, in denen ausschließlich gesungen wurde, dar. „Szenen in denen darstellerisch nichts passiert, sind von der Spannung irrsinnig schwer zu halten. Für das Publikum muss irgendwas passieren [...] sonst wird es langweilig und man verliert die Aufmerksamkeit“²¹⁰, lautete eine Feststellung Marguerite Dunitz-Scheer während der Proben.

Wenn es um die Wirkung auf ein Publikum während einer Aufführung geht, antwortet Marguerite Dunitz-Scheer in einem Gespräch auf die Frage der Rolle von ›Energie‹: „Es ist [...] nicht Teil meines bewussten Programms ‚energetisch‘ rüberzukommen. [...] Zuerst möchte ich das Publikum bannen, fokussieren ... ihre Aufmerksamkeit kriegen, was ich fast das Schwerste finde [...]“²¹¹. Aus diesem Grund betonte sie während den Proben immer wieder, dass es umso wichtiger ist, mental konzentriert in dieser konkreten Situation und dieser Handlung des Stückes zu sein.

Allgemein waren beobachtete Unentschlossenheit, Aufregung und Lampenfieber, Textschwierigkeiten hinsichtlich des Inhalts und der Artikulation, Vergessen von Choreografien oder Rhythmusprobleme, Umstände, die eine Veränderung der Bühnenpräsenz bedeuteten und auch andere Darstellerinnen und Darsteller beeinflussten. So brachte zum Beispiel das Ablesen einer Textpassage im Gegensatz zur freien Sprache deutliche Unterschiede in der Wirkung des Gesagten mit sich. Ebenfalls konnte durch das Weglassen von unbewussten Bewegungen eine glaubhaftere Wirkung erzielt werden. Die Regisseurin versuchte mit ihrem Team Unsicherheiten entgegenzuwirken, um Fehlersituationen zu vermeiden. Im Falle einer Panne gab sie den

²¹⁰ Kommentar von Marguerite Dunitz-Scheer während der Probe am 04. 02. 2013, [Aufzeichnungen liegen in handschriftlicher Form bei der Autorin.].

²¹¹ Vgl. Interview mit Marguerite Dunitz-Scheer am 04. 02. 2013, [Digitale Aufzeichnung liegt bei der Autorin, Transkription d. A. ist dem Anhang beigelegt].

Ratschlag so zu tun „als ob es so gehöre“²¹². In Punkto Bühnenpräsenz ist außerdem noch zu darauf hinzuweisen, dass die Wirkung auf der Bühne – mit und ohne Publikum – in der Praxis des Skating Amadeus Chor sehr individuell war. Neben Alter, geistiger und sowie körperlicher Möglichkeiten, stellte auch die Tagesverfassung der einzelnen Personen einen einflussreichen Faktor dar. Je nach Persönlichkeit, gelang es der oder dem einen besser oder schlechter, sich für Aufgaben einzusetzen und die nötige Konzentration zu finden und zu halten. Durch den nicht professionellen Anspruch an die Schauspielerarbeit war es nicht immer möglich, die Kinder und Jugendlichen für das gesamte Stück hinter ihrer Rolle verschwinden zu lassen. Oft war während einer Aufführung, durch zum Beispiel Augenkontakt mit anwesenden Eltern oder anderen Irritationen, ein Heraustreten aus der Rolle zu erkennen. Bei einigen jüngeren Kindern gab es keine Trennung zur Bühnenfigur, hier spielten oft persönliche Verhaltensweisen im Bühnenleben mit. Dies ist jedoch durchaus als Qualität der Bühnenpraxis des Skating Amadeus Chor anzusehen und machte seitens des Publikums oft die größte Begeisterung aus. So unterschiedlich die Charaktere des Theaterstückes waren, so verschieden sind ebenfalls die Darstellerinnen und Darsteller, die diese verkörperten und auf der Bühne zeigten.²¹³

Generell war festzustellen, je mehr die eigene Person hinter ihrer Rolle verschwand, umso höher war das Empfinden der Bühnenpräsenz. Jede Wiederholung und Probe half den Schauspielerinnen und Schauspielern einen Habitus für die Bühnenfigur zu entwickeln und diesen besser zu verinnerlichen.²¹⁴ Eine weitere Steigerung der Bühnenpräsenz wurde durch die Verwendung von Kostümen, Requisiten und Bühnenbild erreicht.²¹⁵ Erst bei den Aufführungen war es überhaupt nicht mehr notwendig sich Umgebungen, Schauplätze und der gleichen bloß vorzustellen. Die Tatsache der sich immer steigenden materiellen Umsetzung half, die Inszenierung auf vielen Ebenen

²¹² Kommentar von Marguerite Dunitz-Scheer während der Probe am 05. 02. 2013, [Aufzeichnungen liegen in handschriftlicher Form bei der Autorin.].

²¹³ Vgl. Rapp, Uri: *Rolle Interaktion Spiel. Eine Einführung in die Theatersoziologie*, Wien: Böhlau 1996, S. 59.

²¹⁴ Vgl. „Videos_Probenwoche 2.-5.1.2013. MVI_0971, MVI_0972“, [Videoaufzeichnungen liegen bei der Autorin.].

²¹⁵ Vgl. „Videos_Proben 29.1.2013. M2U00813“; vgl. „Videos_Fotos_Probe 4.-5.2.2013, MVI_1001“, [Videoaufzeichnungen liegen bei der Autorin.].

glaubhafter zu machen und sorgte ebenfalls für ein vorsichtigeres Bewegen im Bühnenraum. Die Kostüme bewirkten eine selbstsichere Darstellung der Rolle und halfen den Schauspielerinnen und Schauspielern, sich in die Rolle einzufühlen. Der Einsatz von Requisiten brachte durch die aktive Beschäftigung und Aufgabenverteilung zusätzliche Konzentration bei den Ausführenden. Somit hatten auch diejenigen eine konkrete darstellende Funktion, die sonst lediglich als Mitglieder des Chors sangen und keine spezielle Bühnenfigur verkörperten.²¹⁶

Grundsätzlich gehörte die Auseinandersetzung mit den wirkenden Kräften – den ›Energien‹ – die während den Darstellungen zum Tragen kamen, nicht zu den Ambitionen der schauspielenden Chormitglieder. Die eigene Person wurde von den jungen Darstellerinnen und Darstellern nicht als steuerbares ›energetisches Körper-Geist-Gefüge‹ der Theaterarbeit angesehen. Die damit eingehenden Wirkungen von Bühnenpräsenz wurden daher nicht bewusst angesprochen.

5.1.2.5 Freiheit und Kreativität.

Marguerite Dunitz-Scheer strebt mit den Aktivitäten des Chors nicht nach Perfektion. Sie sagt: „Theater ist kein Leistungssport“²¹⁷. Für sie war es während den gesamten Proben ein wichtiges Anliegen, dass dieses Credo gelebt wurde. Es sollte so ein geschützter Raum geschaffen werden, indem jedes Mitglied bedingungslose Teilnahme, Integration und Schutz der Eigenheit erfahren konnte.

Wie bereits im Kapitel 4 geschildert, gibt es im Skating Amadeus Chor laut Regisseurin Marguerite Dunitz-Scheer keinen Platz für Ausgrenzungen oder Leistungsdruck. Diese Haltung musste nie kommuniziert werden, denn eine wertschätzende Begegnung untereinander war in der Gruppe selbstverständlich. Niemand wurde in ihrem oder seinem Handeln persönlich bewertet oder in eine Richtung gedrängt. Jede und jedem

²¹⁶ Vgl. „Videos_Probenwoche 1.-7.2.2013. M2U00854, M2U00859“; vgl. „Videos_Proben 29.1.201. M2U00827“, [Videoaufzeichnungen liegen bei der Autorin.].

²¹⁷ Vgl. Interview mit Marguerite Dunitz-Scheer am 04. 02. 2013, [Digitale Aufzeichnung liegt bei der Autorin, Transkription d. A. ist dem Anhang beigelegt].

statt es frei in diesem Rahmen, die eigenen Grenzen zu überschreiten, etwas Neues auszuprobieren oder eben nicht. Alle Beteiligten waren mit Begeisterung und aus freien Stücken in das Projekt involviert. Teamwork, gegenseitige Hilfe und Zusammenhalt wurden groß geschrieben. Es war auch klar, dass jede Darstellerin und Darsteller – ob in einer darstellenden Rolle oder nicht – unersetzbarer und einzigartiger Teil ist und die Chorgemeinschaft auf die Unterstützung wirklich aller angewiesen ist. Die Idee der Integration wurde absolut gelebt, zu erwähnen ist hier zum Beispiel besonders Theresa Vasold, die trotz ihres Rollstuhls die Hauptrolle des Richters innehatte.²¹⁸ Nur mit dieser Einstellung konnte während der gemeinsamen Probenzeit ein schöpferisches Miteinander gewährleistet bleiben, dass sich aus der Vielfalt aller ergab.

Mit Disziplin wurde seitens der Regie, Choreografie oder des Chorchaoching in der Gruppenleitung eher antiautoritär umgegangen. In den oft chaotisch wirkenden Treffen waren die Beschäftigung – besonders der jüngeren Kinder –, sowie das Halten ihrer Aufmerksamkeit eine Herausforderung für alle Beteiligten. Nur in seltenen Fällen wurden Kinder, die gerade keine Aufgabe hatten hinausgeschickt, um dort ihre Privatgespräche weiterzuführen.

Die allgemeine Kommunikation in der Gruppe war immer offen, klar und direkt. Mit dieser Methode wurde die notwendige Konzentration meist erreicht, wenn es auch für viele schwer war, nach einem Tag in der Schule, bei der Sache zu bleiben. Umso wichtiger war es, dass alle Beteiligten die nötige Ruhe und Geduld mitbrachten, um einen freien und produktiven Austausch von Wissen und Ideen zur Umsetzung zu ermöglichen. Dieser bedeutete nämlich ein unabdingbares und notwendiges Mittel für die Entwicklung in diesem Prozess der Entstehung der Inszenierung.

Regisseurin Marguerite Dunitz-Scheer suchte bei der Arbeit mit den Kindern hauptsächlich – auch für sich persönlich – nach der Faszination des Erlebens von gemeinsamer Zeit, die im Stande ist durch kreative Arbeit Glücksgefühle hervorzubringen. Die Kinder und Jugendlichen sollten einen Anstoß bekommen, um aus sich selbst heraus kreativ zu handeln und einen künstlerischen Sinn zu entwickeln. Die

²¹⁸ Vgl. „Videos_Probenwoche 2.-5.1.2013. M2U00797, MVI_0966“, [Videoaufzeichnungen liegen bei der Autorin.].

Schauspielpraxis soll positive Erfahrungen ermöglichen, die die Darstellerinnen und Darsteller in ihrem Handeln bestärken, Selbstvertrauen bringen und sie in weiterer Folge zu kreativem Schaffen beflügeln. In solch einem Rahmen ist es möglich, sich kreativ auszuleben, das bedeutet im Allgemeinen einem Fluss von Intuitionen zu folgen, der auf produktive Art und Weise zu einem künstlerischen Ergebnis verhilft.

Kreative Momente im Skating Amadeus Chor waren meist durch positive Stimmung, hohe Motivation und den Glauben der Darstellerinnen und Darsteller an sich selbst gekennzeichnet. Mit jeder Wiederholung einer bestimmten Szene wurde einerseits ein weiteres Stück der Inszenierung genauer ausgearbeitet. Andererseits half diese prozesshafte Entwicklung den Kindern und Jugendlichen mit ihrer Konzentration zu sich selbst als handelnde und ausführende Person zu finden und sich in Folge dessen auf Improvisationen und spontane Reaktionen einzulassen. Das Motto galt: „Es gibt kein ‚falsch‘ [...] Man muss spielerisch alles ausprobieren“.²¹⁹

›Spiel‹ wird von Marguerite Dunitz-Scheer generell als Freiraum verstanden, indem man sich unter gewissen Spielregeln bewegen, handeln, agieren und in dem man auch einmal ›jemand anderer sein‹ kann. Das Rollenspiel sieht sie bei Kindern in gewisser Art und Weise als natürliches Bedürfnis zur Nachahmung. Was Marguerite Dunitz-Scheer begeistert, ist die Kraft des Non-verbalen Spiels, deshalb bestärkte sie die Kinder auch hinsichtlich der Gestik und Mimik spontan, aber auf natürliche Art und Weise aufeinander zu reagieren. Dieses ›Miteinander-spielen‹ ließ Verhaltensweisen seitens der Schauspielerinnen und Schauspieler zum Vorschein kommen, die immer wieder rückwirkten und so einen natürlichen und glaubhaften Ablauf an Handlungsweisen – meist in Bezug auf den Inhalt des Stückes – hervorbrachten. Auch dies ist ein Grund dafür, warum sie die Schauspielerarbeit des Skating Amadeus Chor als wichtigen Platz erkennt, indem die Fähigkeit zur Imagination ausschlaggebend für den kreativen Prozess ist und gefördert wird.²²⁰

²¹⁹ Vgl. „Videos_Probenwoche 2.-5.1.2013. MVI_0971, MVI_0972“, [Videoaufzeichnungen liegen bei der Autorin.].

²²⁰ Vgl. Interview mit Marguerite Dunitz-Scheer am 04. 02. 2013, [Digitale Aufzeichnung liegt bei der Autorin, Transkription d. A. ist dem Anhang beigelegt]; vgl. Huizinga, Johan: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Hamburg: Rowohlt 1956, S. 9–33.

5.1 Ausgangspunkt Eugenio Barba.

Anfänglich aus einer Notwendigkeit, aber auch aus einer inneren Neugierde heraus stellte sich Eugenio Barba zu Beginn seiner späteren autodidaktischen Praxis²²¹, immer wieder dieselben Fragen: „Was ist die Präsenz des Schauspielers? Warum ist, wenn zwei Schauspieler dieselbe Handlung ausführen, der eine glaubwürdig und der andere nicht? Ist Talent auch eine Technik? Kann ein Schauspieler, der sich bewegt die Aufmerksamkeit des Zuschauers wachhalten? Woraus besteht Energie im Theater? Gibt es so etwas wie prä-expressive Arbeit?“²²²

Für Barba ist die Schauspielarbeit vor allem die Entwicklung von Bewusstsein über das eigene Verhalten und den damit verbundenen Vorgängen im Körper. Der Umgang einer Darstellerin bzw. eines Darstellers mit dem eigenen Körper ist ein bewusst kontrollierter. Ihm geht es darum, den Menschen auf der Bühne in dem performativen Moment als Individuum zu sehen, das durch den Einfluss der eigenen Persönlichkeit und der Zeichnung seiner Rolle im Rahmen der Theatersituation, zu einer anderen Körperlichkeit kommt.

Wenn man den theateranthropologischen Zugang Barbas bedenkt, beschäftigt er sich mit Körperlichkeit vor allem auf der Ebene der Prä-Expressivität. Er versteht die ›andere Körperlichkeit‹ von Performern bedingt durch den Einsatz von Ausnahmetechniken, die sich vom alltäglichen Körpereinsatz durch den Aufwand der benötigten Energie, unterscheiden. Während die alltägliche Körpertechnik „durch die Kultur, den gesellschaftlichen Status, den Beruf bedingt“ ist, existiert auf der Bühne „eine hiervon verschiedene Körpertechnik“²²³, so Barba. Er betont, dass dieser Bruch zum alltäglichen Verhalten noch kein Ausdruck ist, er aber eine Voraussetzung für die Neu-Kodifizierung durch die Schauspielkunst darstellt.²²⁴ Wie Plessner sieht auch Barba das Geschehen am Theater, die Schauspiel- und Bühnenpraxis, durchaus als eine in sich geschlossene

²²¹ Vgl. Kapitel 3.1 Eugenio Barba. Über den Weg zur Schauspielkunst.

²²² Barba, *Ein Kanu aus Papier*, S.11.

²²³ Barba, „Wiederkehrende Prinzipien“, In: Pfaff: *Der Sprechende Körper*, S. 80.

²²⁴ Barba, *Jenseits der schwimmenden Inseln*, S. 165.

Wirklichkeit, da reale Handlungen geschehen. Somit ist es dem Körper möglich, in diesem künstlichen Rahmen ›mehr zu bedeuten‹.²²⁵

Barba versteht die Arbeit von Schauspielerinnen und Schauspieler an der eigenen Körperlichkeit, als eine Erfahrung im Fluss von Spannungsenergien. Barba betont des Öfteren, dass es die bewusste Auseinandersetzung mit körperlichen Funktionen und Vorgängen ist, die die Leitung der körpereigenen Energie ermöglicht (im physischen sowie auch im mentalen Sinne), auf die es in der Arbeit ankommt. In seiner Analyse über das Zustandekommen eines gelenkten Energieflusses schreibt er über den physikalischen Vorgang zwischen Schwerkraft und Muskelkraft:

„[...] die Opposition zwischen Gewicht, das uns nach unten zieht und Wirbelsäule, die uns in die Höhe drängt und uns aufrecht hält. [...] die verschiedenen Oppositionen zwischen Teilen des Körpers verwandeln seine Masse in Energie und geben seinem Körper Leben. [...] eine physische Dialektik, die der Zuschauer auch dann wahrnimmt, wenn er nicht imstande ist, hinter den Spannungen, die die Energie des Schauspielers formen, eine Intention zu entdecken.“²²⁶

Barba zitiert in diesem Zusammenhang auch Meyerhold und bezieht sich in seinen Überlegungen auf Annahmen aus der Biomechanik. Er schreibt: „‘Diese Energie strömt durch das Netz des Muskelsystems, sie regt die inneren Bewegungszentren an und löst die äußere Aktion aus‘“.²²⁷

Zusammenfassend beruht Barbas grundsätzliches Verständnis auf der Annahme, dass es im Körper so etwas wie einen ›Energiefluss‹ gibt, durch den Darstellerinnen und Darsteller an ihrer Bühnenpräsenz arbeiten können und dies die Qualität der Körperpraxis – des Schauspiels – bestimmt und folglich die Wirkung auf das Publikum beeinflusst. Hinsichtlich dieser Wirkung bezieht sich Barba in seinen Schriften immer wieder auf Seami bei dem es heißt „‘Das Herz zu zehn Teilen, den Körper zu sieben Teilen bewegen‘“.²²⁷ Das Potential liegt im Unsichtbaren, in der Bewegungslosigkeit. Die

²²⁵ Vgl. Kapitel 3.1.2.1 Kunst.

²²⁶ Barba, *Bemerkungen zum Schweigen der Schrift*, S. 32.

²²⁷ Barba, *Wiederkehrende Prinzipien*, S. 24.

einzig Handlung findet im ›Herzen‹ statt. So schreibt Barba weiter: „Der Körper ist die Substanz, das Herz ist die Funktion. Eben dies empfinde der Zuschauer als besonders reizvoll.“²²⁸ Barba spricht von einer Potentialdifferenz zwischen körperlichen und geistigen Verhalten, die das Bühnenleben – „Bios“ – einer Darstellerin oder eines Darstellers maßgeblich beeinflusst und in Form von Aufführungen für Zusehende erfahrbar wird. Barba bezeichnet sie für sich als Geister, die für kurze Zeit auftauchen und dann wieder für immer verschwinden. Dennoch sieht er das Theater als eine Kunst der Zuschauerinnen und des Zuschauers, empfindet es wie einen Tanz mit deren Aufmerksamkeit im Sehen, Hören, sowie mit dem gesamten Bewusstsein und den Assoziationen, die sich beim Beobachten in den Köpfen in unterschiedliche Richtungen verstricken.²²⁹

²²⁸ Barba, *Ein Kanu aus Papier*, S. 24.

²²⁹ Ebd., S. 57, ebd. S. 144.

5.2 Gegenüberstellung.

In den bisher geschriebenen Seiten der Forschungsarbeit näherte sich die laienhafte Schauspielpraxis des Skating Amadeus Chor immer mehr den Überlegungen aus der professionellen Theaterarbeit Eugenio Barbas. An dieser Stelle wird sie ihr gegenübertreten.

Bei den Darstellerinnen und Darstellern des Skating Amadeus Chor handelt es sich größtenteils um Kinder und Jugendliche, für die das Schauspiel in erster Linie eine Freizeitbeschäftigung, Spaß und Vergnügen darstellt. Im Skating Amadeus Chor wird nicht leistungsorientiert gearbeitet. Die Devise lautet: Jede und jeder, wie sie oder er kann und mag. Der Sinn steckt mehr in einer spielerischen, als in einer ernsthaften Arbeitshaltung, die ein positives Erleben schöpferischer Momente durch das Theaterspiel ermöglicht und so auf das natürliche Nachahmungsbedürfnis von Kindern eingehen kann. Die Theaterarbeit Barbas ist im Gegensatz dazu eine professionelle Beschäftigung. Durch tägliches intensives Training wird die Schauspielpraxis zum Lebensinhalt der Performer. Für die Mitglieder des Skating Amadeus kann sie als mögliche Vorstufe eines professionellen Weges dienen.

Hand in Hand mit dem Anspruch an die Theaterpraxis geht auch der zeitliche Aufwand. Während Eugenio Barba mit dessen Gefährten über Jahre praktisch, wie auch theoretisch arbeitet, sind die wenigen gemeinsamen Stunden des Skating Amadeus Chor nicht ausreichend für umfassendere Auseinandersetzungen. Durch die zeitliche Begrenzung ist für die Darstellerinnen und Darsteller des Skating Amadeus Chor die Möglichkeit mit verschiedenen Techniken zu experimentieren oder einen speziellen Umgang mit der eigenen Körperlichkeit zu finden, nicht gegeben. In Punkto Technik meint Marguerite Dunitz-Scheer, dass es im Rahmen der Proben des Skating Amadeus Chor sehr wohl um verschiedene Haltungen und den Wirkungen von Körpersprache geht, jedoch nicht auf „intellektueller Ebene“ oder durch „kognitive Kontrolle“²³⁰. Sie meint, dass das Dabeisein und Erleben an sich für jede und jeden zu einem persönlichen Erfahrungsschatz an schauspielerischen Fähigkeiten führt, auch ohne Vorgabe durch ein spezielles Modell.

²³⁰ Vgl. Interview mit Marguerite Dunitz-Scheer am 04. 02. 2013, [Digitale Aufzeichnung liegt bei der Autorin, Transkription d. A. ist dem Anhang beigelegt].

Auch Barba liegt der autodidaktische und intuitive Zugang zur Theaterarbeit, allerdings taucht er tiefer in die Psyche und in die Vorgänge des Bewusstseins ein und konfrontiert die Darstellerinnen und Darsteller mit ihren eigenen Identitäten und lässt sie durch Abstreifen von alltäglichen Verhaltensweisen individuelle Körpertechniken entwickeln. So schreibt er über die Schauspielpraxis:

„Es ist, als ob die verschiedenen persönlichen Bedürfnisse – Ideale, Ängste, verschiedene Impulse, die andernfalls mehr oder weniger im dunklen blieben – in Arbeit verwandelt werden wollten. Und das geschieht entsprechend einer Haltung, die [...] nicht nur auf den Beruf beschränkt ist, sondern sich über das ganze tägliche Leben ausdehnt.“²³¹

Diese Feststellung, dass durch theatrales Handeln persönliche Anliegen in Bewegungen gebracht werden, war auch in der Praxis des Skating Amadeus Chor zu beobachten, mit dem Unterschied, dass sie den Personen in der gemeinsamen Arbeit nicht durch offene Konfrontation bewusst gemacht wurden. In beiden Fällen wirkt die Schauspielpraxis jedoch ›Wirklichkeits-konstituierend‹ und ›Realitäts-verändernd‹ auf das gesamte Leben der Individuen, welche ebenfalls in beiden Praktiken im Vordergrund der Arbeit stehen. Zwar geht es im Skating Amadeus Chor nicht um die Wiedergabe individueller Geschichten und um die bewusste Auseinandersetzung der Darstellerinnen und Darsteller mit sich selbst, trotzdem sind es aber – wie auch bei Barba – immer die individuellen Persönlichkeiten, die den schöpferischen Prozess gestalten und ihn einzigartig machen.

Beziehungen spielen – bei Barba, sowie im Skating Amadeus Chor – eine tragende Rolle, denn Vertrauen und Sicherheit in der Gruppe sind die Basis in den kreativen Prozessen beider Praktiken. Laut Eugenio Barba ist Theater ein Ort, an dem gesellschaftliche Hemmungen und Konventionen aufgebrochen werden, um einer offenherzigen Kommunikation Platz zu machen.²³² Diese Überzeugung wurde ebenso im Skating Amadeus Chor gelebt.

²³¹ Barba, *Jenseits der schwimmenden Inseln*, S. 216.

²³² Vgl. Barba, *Das Lernen zu lernen*, S. 22.

Die Prozesshaftigkeit der Arbeit ist weitere Gemeinsamkeit. Dennoch unterscheiden sich die Arbeitsweisen grundlegend. Während im Chor die Priorität in der Schauspielpraxis auf expressiver Ebene liegt, beschäftigt sich Eugenio Barba vorrangig mit der – wie er sie nennt – Organisationsebene der Prä-Expressivität. In den Probensituationen des Skating Amadeus Chor gab es weder ›rein technische Demonstrationen‹, noch spezielle körperliche Übungen auf prä-expressiver Ebene. Eine ›Zeit des Trainings‹ – wie die des Odin Teatret – war nicht gegeben, denn während sie dort Handlungen entwickeln konnten, indem Bewegungen des alltäglichen Lebens wie mit einem Mikroskop untersucht und in kleinste Teile geteilt wurden, geschah die Auseinandersetzung mit Bewegungen im Skating Amadeus Chor stark an die Musik und den Text des Stückes des *Tausendblütenarr* gebunden, und war folglich untrennbar von konkreter Bedeutung und Ausdruck der Erzählung. Generell konnte hier jedoch zwischen Organisationsebenen unterschieden werden, in der sich die Darstellerinnen und Darsteller einerseits in ihrer Rolle befanden und agierten und andererseits aus ihr heraustraten und von außen ihre Bühnenhandlungen besprechen wollten, um dann wieder einzusteigen.²³³

Es wird somit festgestellt, dass es sich im Falle der Praxis des Skating Amadeus Chor um keine bewusste Entwicklung einer (Ausnahme-)Technik handelte, die, wie in der Praxis Barbas durch das Abstreifen von alltäglichen Konditionierungen zu einer neuen Körperlichkeit führt. Vielmehr wurden Verhaltensweisen aus dem Alltag übernommen und der szenischen Situation angepasst. Hierin ist festzumachen, dass der Umgang mit Körperlichkeit beider Praktiken verschiedene Bewusstseinsebenen betrifft.

Eugenio Barba ist davon überzeugt, dass die Sprache des Körpers und der Ausdruck der Stimme den Geist spiegeln. Der Körper dient als Werkzeug zum Ausdruck von Identität. Die Stimme ist Verlängerung des Körpers. In diesem Sinne ist für ihn mimetischer Ausdruck, Arbeit an der eigenen (Körper-)Energie und das wiederum Arbeit an der Seele. In der Praxis des Skating Amadeus Chor sind ähnliche Auffassungen – wenn auch anders kommuniziert – beobachtet worden. Das Zustandekommen von Spannungsenergien

²³³ Diese Beobachtung konnte ebenfalls während einer Aufführung gemacht werden, in einer Szene, in die eine Darstellerin ihre Aufgabe des „Subchefs“ wahrnahm und begann die Positionierungen der anderen, in diesem Fall tanzenden, Darstellerinnen auf der Bühne zu korrigieren. War wieder alles in richtiger Ordnung, ging sie wieder zurück in ihre Bühnenrolle. Vgl. „Videos_Proben 29.1.2013. M2U00820“, [Videoaufzeichnungen liegen bei der Autorin.].

durch bewegte Bewegungslosigkeit, das Entdecken von individuellen Neigungen und der Schutz ihrer Einzigartigkeit waren wichtige Anliegen und Methoden der Arbeit. Allerdings wurden Begriffe wie ›Energie und Präsenz‹ selten verwendet oder – wie es bei Eugenio Barba sehr wohl der Fall ist – auf ihre Bedeutung hin verhandelt.

Das generelle Ausmaß an Beschäftigung mit der ›Wirkung und dem Einsatz von Bewegung‹ ist in den zwei Beispielen, Eugenio Barba und dem Skating Amadeuschor, deutlich verschieden. Das Bühnenleben – verstanden als spürbares Resultat von Energien und Spannungen – stellt sich bei den jungen, darstellenden Menschen des Skating Amadeus Chor keiner geistigen Auseinandersetzung mit den stattfindenden, unbewussten Vorgängen während einer performativen Situation. Es wurden keine tiefergehenden Fragen zu dem Entstehen von Bühnenpräsenz gestellt. Entweder etwas funktionierte, oder es hatte eben nicht die erwünschte Wirkung. Oft steckte die Ausstrahlungskraft der Kinder und Jugendlichen in ihrer natürlichen Vitalität (Seami bezeichnet sie als vergängliche „›zeitweilige Blüte‹ oder ›Blüte der Zeit‹“²³⁴), die durch einen spielerischen Zugang und durch intuitives Handeln gespeist wurde.

Auch Psychodramatiker Moreno geht davon aus, dass „das Kind unbelastet ist und instinktiv richtige Handlungen setzt.“²³⁵ Die Aktionen von Kindern „geschehen spontan“ und werden durch ihre unmittelbare, unreflektierte „Beziehung zu den Dingen und Erscheinungen dieser Welt“²³⁶ getragen. Genau dieser Vorteil wird für den Rahmen der Praxis des Skating Amadeus Chor genutzt.

Hinsichtlich der Untersuchung der „Wiederkehrenden Prinzipien“ Barbas wurde klar, dass diese, als dem Ausdruck vorgelagerte Grundlagen, auch im Skating Amadeus Chor wiedergefunden werden konnten. Zum Beispiel führte die Änderung der Haltung in der Wirbelsäule durch das Aufrichten des Kinns um die Macht einer Person zu demonstrieren, zu einer kleinen Änderung des Gleichgewichts. Die Verlagerung des Körperschwerpunkts und dessen physische Auswirkung wurden auch hier nicht bewusst

²³⁴ Seami, Motokiyo: Die Blüte, in: ebd. (Aus dem Japan. übertr. und erl. von Oscar Benl): Die Geheime Überlieferung des Nō. Aufgezeichnet von Meister Seami, Frankfurt am Main: Insel 1961, S. 18.

²³⁵ Marschall, Brigitte: „Vom Spiel der Kinder über das Stehgreiftheater zum therapeutischen Theater“, in: ebd.: *Ich bin der Mythe. Von der Stehgreifbühne zum Psychodrama Jakob Levy Morenos*, Wien/Köln/Graz: Böhlau 1988, S.53.

²³⁶ Ebd.

gemacht. Die Nutzung von Spannungsenergien, erzeugt durch „bewegte Bewegungslosigkeit“, war hingegen in vielen Momenten ausgesprochenes Arbeitsmittel. Es erfolgte ein Gebrauch von gedanklichen Impulsen, ohne eine unmittelbare körperliche Reaktion zu zeigen. Die Verwendung von ›Kraftgedanken‹, die sich durch eine ähnliche Potentialdifferenz zwischen Denken und Handeln – wie sie von Eugenio Barba beschrieben wurde –, auszeichnen, bedingte ein Zustandekommen gesteigerter Konzentration und intensiverer Bühnenpräsenz. Auch durch den methodischen Einsatz der ›Auslassung‹ hatte eine Steigerung der Qualität in der Präsenz zur Folge und lässt sich mit den „sats“ der Schauspielpraxis Barbas vergleichen, die als entgegengesetzte Bewegungen zum Tragen kommen und ebenfalls zu den „Wiederkehrenden Prinzipien“ gehören. Das Prinzip der „Äquivalenz“, wie Barba den Austausch von Alltags- durch Ausnahmetechniken nennt, war als unbewusst eingesetztes Mittel der Probenarbeit nicht zu beobachten. Da, wie bereits festgestellt, keine Unterscheidung zwischen Alltags- und Ausnahmetechnik stattfand, kam es auch nicht zu einem bewussten Austausch oder einer Änderung hinsichtlich des eingesetzten Energieaufwands der Bewegungen. Punkto „folgerichtiger Folgewidrigkeit“ gab es in der Schauspielpraxis des Skating Amadeus Chor kein Training von unnatürlichen körperlichen Abläufen, im Sinne einer neuen Körperlichkeit wie bei Barba. In Bezug auf seine Überlegungen ist noch zu ergänzen, dass der Skating Amadeus Chor in die Kategorie „Südpoldarsteller“ eingeteilt werden könnte. Der von Barba definierte Begriff impliziert die Arbeit mit eigenen Talenten und eine Entwicklung von einem individuellen Repertoire, das nicht durch ein bestimmtes Regelsystem gekennzeichnet ist. Das Entdecken von individuellen Neigungen und der Schutz ihrer Einzigartigkeit sind – wie auch für die Performer Barbas – wichtige Anliegen und Methoden der Arbeit.²³⁷

²³⁷ Vgl. Barba, „Wiederkehrende Prinzipien“, In: Pfaff: *Der sprechende Körper*, S. 36.

5.3 Wirkungen theatraler Handlungen.

Um abschließend eine Antwort auf die eingangs formulierte Forschungsfrage („Welche Auswirkungen hat theatrales Handeln auf den schauspielenden Menschen?“) geben zu können, ist es notwendig zu betonen, dass die Bühnenpraxis der Mitglieder des konkreten Beispiels des Skating Amadeus Chor einen Wirkungsbereich betrifft, der im Zuge dieser Diplomarbeit nur ausschnittsweise analysiert werden konnte.

Da der Forschungsaufwand auf die Proben- und Aufführungszeit der Inszenierung des *Tausendblütenarr* beschränkt war, sind private Bereiche, die das alltägliche Leben der Darstellerinnen und Darsteller einschließen, nur durch gezielte Fragen an ausgewählte Personen behandelt worden. Außerdem ist anzunehmen, dass die ›Wirkungen theatraler Handlungen‹ nicht immer unmittelbar und offensichtlich ins Bewusstsein der Praktizierenden traten, reflektiert und erkannt wurden oder gar durch eine außenstehende Beobachtung – wie sie durch die Autorin als kurzfristige Teilnehmerin des Prozesses stattfand –, in ihrer Gesamtheit hätten erfasst werden können.

Ferner ist zu betonen, dass im Rahmen der Schauspielpraxis jeder ›ästhetische Moment‹ einzigartig und von dem Zusammenkommen einzelner Individuen und zum Beispiel ihrer Tagesverfassung, wie auch vielen weiteren Faktoren, abhängig ist. Somit sind die formulierten Ergebnisse dieser Diplomarbeit, einzig und allein auf dieses konkrete Beispiel zu beziehen und gelten nicht als allgemein, im Sinne einer für alle performativen Situationen gültigen, theoretischen Schlussfolgerungen. Verallgemeinerungen sind hier nicht auszuschließen und es sei auf diesem Wege darauf hingewiesen, dass solch ein Versuch, Individualität in ein allgemeines System bringen zu wollen, immer mit Kompromissen umzugehen hat und sich für generalisierende Mittelwege entscheiden muss. Anders müsste für jede Person und deren momentaner Lebensabschnitt eine tiefergehende und individuell angepasste Analyse über einen längeren Zeitraum erfolgen. Dennoch wird im Folgenden versucht, immer wiederkehrende und für die teilnehmende Beobachtung offensichtliche Ergebnisse zur ›Wirkung theatraler Handlungen‹ in eine anschauliche Form zu bringen.

Um nochmals mit Eugenio Barbas Worten zu sprechen, welcher meint, dass es vor allem die Menschen selbst sind, die das Theater machen²³⁸, wird das Individuum durch diese Behauptung in den Mittelpunkt der Untersuchung gestellt. Bei jeder Ausformung von performativer Darstellung wird man auf die Erkenntnis zurückgeworfen, dass die Möglichkeiten der Umsetzung unzählig sind. Letzten Endes ist das Ergebnis immer abhängig von der Motivation aller Beteiligten. Dies ergibt, dass auch die Auswirkungen von theatralem Handeln so gesehen, immer ein unterschiedlich großes Ausmaß für den einzelnen Menschen hat.

Der zeitlich und örtlich fixierte Rahmen der Probensituation des Theaterstückes *Tausendblütenarr* bot die Möglichkeit des gemeinsamen Erlebens von individuellen Erfahrungen. Die Schauspielpraxis des Skating Amadeus Chor war für alle Beteiligten eine dem Alltag enthobene Situation – eine Auszeit, wenn man so will – die durch ihre zeitliche und örtliche Begrenzung in sich geschlossen war, jedoch trotzdem als – mehr oder weniger wichtiger – Teil des Lebens angesehen wurde. Es fanden Handlungen statt, die nicht in Verbindung mit dem Alltag standen, aber trotzdem Bedeutung für die Darstellerinnen und Darsteller hatten. Eugenio Barba meint: „Man sagt, eine Aufführung sei Bild und Metapher. Diesbezüglich bin ich mir ganz sicher. Ich weiß, dass es nicht stimmt. Eine Aufführung ist eine wirkliche Handlung.“²³⁹ Dieser Aussage ist zuzustimmen: Alles was sich während den Proben des *Tausendblütenarr*, sowie auch bei den Aufführungen ereignete, wurde von den Chormitgliedern als wirkliche Handlung und somit realer Teil ihres Lebens empfunden. Die jungen Menschen des Skating Amadeus Chor kamen mit ihren Geschichten zusammen, um etwas entstehen zu lassen, was sie schlussendlich verband. Dieses ›Etwas‹ war ein Produkt eines schöpferischen Prozesses, das in Form einer Theateraufführung auch für außenstehende Personen zugänglich gemacht wurde.

In jedem Fall sind die Aufführungen selbst als konkretes Ergebnis der theatralen Handlungen anzusehen und als erste ›Auswirkung‹ zu nennen. Auch durch die konkrete

²³⁸ Vgl. Kapitel 3.1.2.4 Theater.

²³⁹ Barba, *Ein Kanu aus Papier*, S. 178.

Geschichte des Stückes wurden inhaltlich Themen angesprochen, aus denen Erkenntnisse mitgenommen werden konnten.

An zweiter Stelle steht die Tatsache, dass die aktive Teilnahme als Akteurin oder Akteur an diesem Bühnenerlebnis in einem dem Alltag enthobenen Rahmen – den Proben und den Aufführungen des Skating Amadeus Chor –, weit greifende Auswirkungen hatten, die im Weiteren ausgeführt werden.

Wie es auch als Ziel der Regisseurin Marguerite Dunitz-Scheer definiert wurde, sollen die Kinder und Jugendlichen durch die Schauspielpraxis ›für ihr Leben lernen‹. Dabei ist nicht nur die Erweiterung der eigenen Schauspielfähigkeit gemeint, sondern einfach jede Erfahrung, die durch das Zusammenkommen im Rahmen der Schauspielpraxis gemacht wird und folglich zur Entwicklung der Persönlichkeit beiträgt. Auf die Frage, ob man die Theaterpraxis als ›Persönlichkeitstraining‹ sehen kann, antwortet Marguerite Dunitz-Scheer, dass es sich im Falle des Chors mehr um einen ›Persönlichkeitsentwicklungsweg‹ handelt, den sie für verschiedene Bereiche als ein „Trittbrett“²⁴⁰ – im Sinne einer ›Vorstufe zur professionellen Arbeit‹ – sieht. Die individuelle Beteiligung unterscheidet hierbei die Bedeutungen der verschiedenen Erfahrungen. Wie ist man zum Projekt gekommen? Welche Aufgaben wurden übernommen? Welche Rolle im Stück wurde verkörpert? Welchen Stellenwert nahm die Schauspielpraxis als Freizeitbeschäftigung ein?²⁴¹

Grundsätzlich wurden durch das Gruppenerlebnis allgemeine Kompetenzen geschult. In erster Linie ist hierbei die Wichtigkeit der zwischenmenschlichen Beziehungen hervorzuheben. Der meiste Austausch geschah zwischen den Darstellerinnen und Darstellern, die während den Proben in der Gruppe gemeinsam spielten und sich ausprobierten.²⁴² Sie beobachteten sich untereinander, versuchten sich zu verstehen und gaben sich so individuellen Input zur Weiterentwicklung. Das Theaterspiel und die Auseinandersetzungen auf der Bühne bewirkten Effekte, die sich nach den speziellen

²⁴⁰ Vgl. Interview mit Marguerite Dunitz-Scheer am 04. 02. 2013, [Digitale Aufzeichnung liegt bei der Autorin, Transkription d. A. ist dem Anhang beigelegt].

²⁴¹ Informationen dazu wurden von der Autorin in offenen Gesprächen während verschiedenen Proben gesammelt, sowie durch schriftlich formulierte Frage (siehe Anhang) dokumentiert.

²⁴² Vgl. „Videos_Probenwoche 2.-5.1.2013. MVI_0960“, [Videoaufzeichnungen liegen bei der Autorin.].

Lebensläufen richteten. Aus diesem Grund hatten die Beziehungen je nach Persönlichkeit andere Stellenwerte. Jede und jeder nahm im Theatergefüge einen bestimmten Platz ein, der nicht unmittelbar etwas mit dem Leben außerhalb der Theaterpraxis zu tun haben musste. Die Probensituation war wie ein Spielplatz, auf dem die Schauspielerinnen und Schauspieler sich in verschiedenen (Beziehungs-)Rollen ausprobierten, die sie in ihrem Alltag nicht ausleben würden.²⁴³

Diese Möglichkeit führte als Folge der Schauspielpraxis des Skating Amadeus Chor zum Kennenlernen der eigenen Wünsche und Bedürfnisse, sowie auch zur Auseinandersetzung mit eigenen Grenzen und Ängsten. Die Kinder und Jugendlichen stellten sich in Situationen szenischer Darstellung ihrer Scham und Nervosität, sowie den eigenen Hemmungen und dem Gefühl von Unsicherheit. Neben der Folge von Befreiung von »zwanghaftem Verhalten« führte das theatrale Handeln zu positiverem Selbstwertgefühl. In einem Artikel nennt Marguerite Dunitz-Scheer in diesem Zusammenhang ebenfalls die Stärkung des Selbstbewusstseins, die sich durch die auf der Bühne erprobten rhetorischen Fähigkeiten ergibt.²⁴⁴ Der Zusammenhalt und das Gefühl der Sicherheit in der Gruppe ermöglichte Empfinden von Stolz über den eigenen Fortschritt.

Mit der Zeit war weiteres zu beobachten, dass je sicherer die Kinder und Jugendlichen sich in ihrer Rolle – sowie auch als Person in der Gruppe – fühlten, desto freier konnten sie sich dem natürlichen Darstellungsbedürfnis in sich hingeben und mit Begeisterung, Spaß und Freude am (Schau-)spiel die Zeit genießen. Dies erleichterte den Darstellerinnen und Darstellern sich besser auf den Moment und die gegebenen Aufgaben einzulassen und auch in Situationen der szenischen Darstellung intuitiv und mit Natürlichkeit zu reagieren. Diese Haltung der Aufmerksamkeit wurde ebenfalls auf andere zu übertragen. Dadurch kam es in der gesamten Gruppe oft zu einer gesteigerten Konzentration. Im Endeffekt hatte das Schauspiel bei manchen Darstellerinnen und

²⁴³ Vgl. Interview mit Theresa Vasold am 27. 02. 2013, [Zusammenfassung d. A. ist dem Anhang beigelegt].

²⁴⁴ O.A.: „Eine Therapiestunde wie im Märchen“, *Kleine Zeitung*, 08. 02. 2013, S. 24–25.

Darstellern belebende und vitalisierende Auswirkungen auf Körper und Geist, die meisten machte die Theaterpraxis jedoch eher müde.²⁴⁵

Generell waren gegen Ende der Probenarbeiten und vor allem auch nach den Aufführungen mit Publikum positive Veränderungen in Bezug auf die gesamte Gruppendynamik feststellbar. Der Zusammenhalt und das Vertrauen in der Gemeinschaft wurden immer stärker, Freundschaften entstanden. Mögliche anfängliche Distanzen wurden durch die geteilten Erfahrungen durch gegenseitiges Interesse, Hilfsbereitschaft und Integration – u. a. auch von beeinträchtigten Mitmenschen – überwunden.

Wenn es um die Besonderheit der Theaterpraxis des Skating Amadeus Chor geht, ist die therapeutische Kraft des Theaters, zur Heilung und Unterstützung der Gesundheit von Menschen beizutragen, als letzte transformative Wirkung von theatralem Handeln zu nennen. Das was im Rahmen der Proben des Skating Amadeus Chor ›trainiert‹ wird, bezieht sich zwar primär immer auf eine Aufführung und dient jedoch für einige Mitglieder nebenbei automatisch zu Therapiezwecken. Erinnerungen, über zum Beispiel positive Erlebnisse, werden als körperliche Erfahrungen im Individuum gespeichert.²⁴⁶ Dies ermöglicht ein Zugreifen auf den Erfahrungsschatz – auch unbewusst –, selbst wenn die spezielle theatrale Situation längst vergangen ist. Somit hilft die theatrale Auseinandersetzung sich zu einem anderen Zeitpunkt, auch außerhalb der Bühnenpraxis im alltäglichen Leben, besser zu Recht zu finden.

Durch all diese Aspekte wird deutlich, dass die theatralen Handlungen in der Schauspielpraxis des Skating Amadeus Chor die Formung der sozialen Kompetenzen unterstützen und den Umgang auf zwischenmenschlicher Ebene fördern.

Die Herausforderungen der Theaterpraxis können nach der teilnehmenden Beobachtung im Rahmen dieser Diplomarbeit definitiv auch als Arbeit an der eigenen Persönlichkeit bewertet werden. Die Wirkungen der theatralen Handlungen werden als Folgen bzw. Folgewirkungen gesehen und demnach erstrecken sie sich möglicherweise über die

²⁴⁵ Informationen dazu wurden von der Autorin in offenen Gesprächen während verschiedenen Proben gesammelt.

²⁴⁶ Vgl. Possemeyer, Ines: „Das Gedächtnis des Körpers. Warum wir uns an mehr erinnern, als wir denken“, *GEO*, 02/2013, S. 80–91.

gesamte Lebenszeit der darstellenden Personen. Die gesammelten Erfahrungen auf der Bühne prägen sie in ihrer Entwicklung und somit haben die Erlebnisse viele Auswirkungen auf ihr Leben außerhalb des Theaters.

5.4 Schlussfolgerung.

Ginge man bei dem Vergleich der Bühnenpraktiken von Eugenio Barba und dem Skating Amadeus Chor mit den Überlegungen ganz an den Anfang, wo sich die Autorin die Fragen stellte: „Was ist es, was da passiert? Was beobachte ich?“, so könnte man sich der schon bekannten Feststellung anschließen, dass es sich zunächst in beiden Fällen der Theaterpraxis, um eine dem Alltag enthobene Situation handelt, in der Menschen in verschiedenen Formen »etwas darstellen«. Durch die anschließende Frage „Wodurch wird die Darstellung ermöglicht?“, wird der menschliche Körper als wichtiges Mittel zum Ausdruck, nicht außer Acht gelassen werden können. Denn was auch immer in einer performativen Situation geschieht, die materielle Körperlichkeit eines darstellenden Menschen, kann nicht abgelegt werden. Daraus ist zu schließen, dass Schauspielerarbeit in jedem Fall, eine Beschäftigung mit und durch den Körper ist. Der Körper ist Kommunikationsmittel. Durch die Körperlichkeit eines Menschen wird die Möglichkeit des Austauschs von Information gegeben und dies gilt auch außerhalb des Theaters.²⁴⁷

Diese Tatsache ist uns Menschen kulturunabhängig gemein. Wir haben einen Körper und wir haben unsere Persönlichkeit – die Seele, den Geist, das Bewusstsein. Metaphysisch gesehen sind wir Menschen und alles was wir als Realität wahrnehmen, im Grunde eine Form von Energie, die sich entweder als Materie sichtbar macht, oder auch in unsichtbarer Form, wie zum Beispiel als Gedanken, Auswirkungen hat. Wir kreieren unsere Welt selbst, bestimmen die Perspektive, mit der wir auf Dinge blicken. Was uns kulturübergreifend jedoch nicht gemein ist, sind die Bedingungen unter welchen wir uns im Laufe der Zeit zu den Personen entwickeln, die wir scheinbar sind. Scheinbar deshalb, weil dieser Prozess nie wirklich abgeschlossen ist. Wir sind zwar ständig dieselbe Person im selben Körper, doch jeden Moment verändern wir uns in gewisser Weise.

Die Phase, in der dies am deutlichsten zu beobachten ist, ist die Kindheit. Es ist eine Zeit der intensivsten Prägung unserer Identität. Erlebnisse wirken grundlegend auf uns, so empfinden wir Erfahrungen als positiv stärkend oder auch negativ schwächend. Unsere

²⁴⁷ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: „Körperlichkeit“, in: ebd.: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 129–175; vgl. Gebauer, Wulf: „Das gesellschaftliche Sein des Körpers und das körperliche Sein der Gesellschaft“, in: ebd.: *Spiel, Ritual, Geste*, S. 54–61.

Persönlichkeit ist wie ein Puzzle aus vielen Teilen, das immer komplexer wird. In diesem Spiel des Lebens übernehmen wir verschiedene Rollen und wie auch im Theater ist der Körper stets ein wichtiges Mittel der Präsentation, mit dem man sich im Entwicklungsprozess an anderen Menschen orientiert, diese in ihrem Verhalten nachahmt oder Gegenpositionen einnimmt. Das tägliche Rollenspiel im Alltag dient zur Selbstdarstellung, aber auch hier bedarf es einer ‚Ko-Präsenz‘ von Aufführenden und Zusehenden, die gemeinsam einen Moment erleben.²⁴⁸ Die bewusste Auseinandersetzung mit theatralen Erscheinungen kann für uns Menschen eine Möglichkeit schaffen das ›Funktionieren der Welt‹ und die eigene Position in derselben zu fassen und zu verstehen.²⁴⁹

In dem Arbeitsfeld des Theaters wird das Augenmerk verstärkt auf die Qualität der körperlichen Präsenz einer Darstellerin oder eines Darstellers gelegt, denn das Zustandekommen von Wirkung durch Bühnenpräsenz ist Ziel der Schauspielpraxis. Die Rollenidentifikation funktioniert meist durch den Einsatz von Techniken – verstanden als spezieller, nicht-alltäglicher Umgang mit dem Körper –, die im professionellen Sinne durch geistige Bewusstwerdung körperlich verinnerlicht werden.

Im Gegensatz zu Handlungen inszenierter Selbstdarstellung im Alltag sind theatrale Darstellungen im Rahmen einer performativen Aufführungssituation dazu gedacht, vor einem Publikum wiederholt zu werden. Aus diesem Grund ist im Alltag meist keine bewusste und reflexive Auseinandersetzung gegeben, das Verhalten ist nicht geprobt. Dennoch spielen Glaubhaftigkeit und Wirkung in beiden Fällen eine kontrollierende Rolle. Im Alltag wird das eigene Verhalten auf Grund von Schlussfolgerungen gesteuert.²⁵⁰ Im Theater werden Handlungsabfolgen – Partituren – ausgearbeitet, um gewisse Eindrücke entstehen zu lassen.

In der Praxis des Skating Amadeus Chor wurden einerseits Abbilder einer (chinesischen) Welt gezeigt, die – wie Helmut Plessner es über theatrale imaginäre Bildentwürfe behauptet – grundsätzlich „teils der Wirklichkeit gleich[en], aber sie selbst nicht

²⁴⁸ Vgl. Goffman, *Wir alle spielen Theater*, S. 19–23.

²⁴⁹ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 47.

²⁵⁰ Vgl. Goffman, *Wir alle spielen Theater*, S. 12.

[sind]“²⁵¹. Andererseits kam es durch die laienhafte Aufführungspraxis auch zu Momenten, in denen die Darstellerinnen und Darsteller nicht nur in ihren Bühnenrollen, sondern in ihrer gesamten Identität zu sehen waren. Diese Tatsache erweitert die oben zitierte Aussage Helmut Plessners und führt zu seinem Anliegen, das Theater als anthropologische Anstalt für Forschungszwecke zu nutzen, denn er ist ebenso davon überzeugt, in den Handlungen der Darstellerinnen und Darsteller „eine zutiefst menschliche Dimension“ zu entdecken. Weiter ist er „von Schauspielern fasziniert, weil sie auf der Bühne nicht lediglich etwas oder jemanden zeigen, sondern weil sie das Gezeigte zugleich sind: nämlich Menschen“²⁵². Dieser ›menschliche Aspekt‹ konnte durch die teilnehmende Beobachtung in der Praxis des Skating Amadeus Chor wiedergefunden werden: ›reale Persönlichkeiten‹ wurden sichtbar und erfahrbare. Somit war es möglich, vor allem durch die theatralen Probensituationen auf den ›Menschen als sozial handelndes Wesen‹ zu schließen.²⁵³

An dieser Stelle kommt die Autorin nun zum Schluss, dass Helmut Plessner Recht hat, wenn er sagt, dass der darstellende Mensch auf der Bühne „von sich, von anderen und von der Welt spricht“²⁵⁴ und die mimetisch-imitatorischen Darbietungen der Theaterwelt außerhalb im alltäglichen Leben, wiedergefunden werden können. Theaterarbeit ist die Erforschung menschlicher Essenz und hat Auswirkungen auf die Realität aller beteiligten Individuen. Das Theater zeigt das, was uns Menschen zu Menschen macht. Damit bestätigt sich abschließend, die zu Beginn formulierte These.

²⁵¹ Plessner, *Gesammelte Schriften*, S. 403.

²⁵² Roselt, *Seelen mit Methode*, S. 310.

²⁵³ Plessner, *Gesammelte Schriften*, S. 409.

²⁵⁴ Ebd., S.404.

„Wenn die Zeit kommt, in der andere - Zuschauer - anwesend sind, dann sind sie Zeugen einer menschlichen Situation, die wir immer noch Theater nennen.“²⁵⁵



Abb. 1

134: «Wer bist du?» – «Ein Schauspieler.» – «Ja, aber wer bist du?»

²⁵⁵ Barba, *Jenseits der schwimmenden Inseln*, S. 63.

6 Anhang.

6.1 Bildmaterial. Der Skating Amadeus Chor - von der Probe bis zur Aufführung des Stückes *Tausendblütennarr*.



Abb. 2: Prohebühne des Next Liberty



Abb. 3: Individuelle Probengespräche



Abb. 4: Korrepetitor Andrey Skorobogatko



Abb. 5: Chorcoach Maureen



Abb. 6: Chor mit Choreograf Andras Kurta



Abb.7: Szenische Proben



Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10



Abb. 11



Abb. 12



Abb. 13



Abb. 14



Abb. 15



Abb. 23



Abb. 24



Abb. 16



Abb. 17



Abb. 18



Abb. 19



Abb. 20



Abb. 21



Abb. 22



Abb. 25



Abb. 26



Abb. 27: Regisseurin Marguerite Dunitz-Scheer

6.1 Quellenverzeichnis.

Literatur:

Aristoteles: *Poetik*, Fuhrmann, Manfred (Hg.), Stuttgart: Reclam 1993.

Barba, Eugenio: *Ein Kanu aus Papier. Abhandlungen über Theateranthropologie*, STUDIO 7 - International Theatre Ensemble (Hg.): Flamboyant. Schriften zum Theater (Heft 7/8), Köln 1998.

Barba, Eugenio: *Das Land von Asche und Diamant. Meine Lehrjahre in Polen*, STUDIO 7 - International Theatre Ensemble (Hg.): Flamboyant. Schriften zum Theater (Heft 10/11), Köln 2000.

Barba, Eugenio: *Das Lernen zu lernen. ISTA. Internationale Schule für Theateranthropologie*, STUDIO 7 - International Theatre Ensemble (Hg.): Flamboyant. Schriften zum Theater (Heft 3), Köln 1996.

Barba, Eugenio: *Jenseits der schwimmenden Inseln. Reflexionen mit dem Odin-Teatret. Theorie und Praxis des Freien Theaters*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1985.

Barba, Eugenio: *Bemerkungen zum Schweigen der Schrift*, Schwerte: Verlag der Theaterassoziation 1883.

Baumbach, Gerda (Hg.): *Theaterkunst und Heilkunst. Studien zu Theater und Anthropologie*, Köln/Wien: Böhlau 2002.

Engelhardt, Barbara [u. a.] (Hg.): *TheaterFrauenTheater. Fremde Arbeitswelten, Frauen Perspektiven*, Berlin: Theater der Zeit 2001.

Féral, Josette: *Ariane Mouchine und das Théâtre du Soleil*, Berlin: Alexander 2003.

Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

Gebauer, Gunter; Wulf, Christoph: *Spiel, Ritual, Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1998.

Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München: Piper⁷ 2009.

Huizinga, Johan: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Hamburg: Rowohlt 1956.

Hüttler, Michael [u. a.] (Hg.): *Aufbruch zu neuen Welten. Theatralität an der Jahrtausendwende*, Frankfurt am Main: IKO 2000.

Kämpf, Heike: *Helmuth Plessner. Eine Einführung*, Düsseldorf: Parerga 2001.

Klosterkötter-Prisor, Birgit (Hg.): *Grenzüberschreitungen. Theater, Theaterpädagogik, Therapie* (Dokumentation des Symposiums, "Theater, Theaterpädagogik, Therapie, eine Standortbestimmung", vom 1. bis 3. November 1991 in der Akademie Remscheid), Remscheid: Alexander 1994.

Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Böhlau Verlag. Köln 2005.

Marschall, Brigitte: *Ich bin der Mythe. Von der Stehgreifbühne zum Psychodrama Jakob Levy Morenos*, Wien/Köln/Graz: Böhlau 1988.

Pfaff, Walter [u. a.] (Hg.): *Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie*, Museum für Gestaltung Zürich, Berlin: Alexander 1996.

Plessner, Helmut: *Gesammelte Schriften VII. Ausdruck und menschliche Natur*, Günter Dux [u. a.] (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.

Rapp, Uri: *Rolle Interaktion Spiel. Eine Einführung in die Theatersoziologie*, Wien: Böhlau 1996.

Roselt, Jens (Hg.): *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater*, Berlin: Alexander 2005.

Seami, Motokiyo: *Die Geheime Überlieferung des Nō. Aufgezeichnet von Meister Seami*, Frankfurt am Main: Insel 1961.

Shakespeare, William: *As You Like It. Wie es euch gefällt*, Ahrens, Rüdinger [u. a.] (Hg.), Tübingen: Stauffenburg 2000, S. 143.

Siegler, Robert [u. a.]: *Entwicklungspsychologie im Kindes- und Jugendalter*, Pauen, Sabina (Hg.), Heidelberg: Spektrum 2005.

Turner, Victor: *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt am Main: Campus 1996.

Wulf, Christoph [u. a.] (Hg.), *Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in die Zusammenführung von Sprache, Macht und Handeln*, Weinheim/München: Juventa 2001.

Print, Zeitung, Zeitschrift:

Next Liberty (Hg.): „*Next Liberty. Theater für junges Publikums*“, [Spielplanbroschüre], Spielzeit 2010/2011, Dezember.

Next Liberty (Hg.): „Tausendblütennarr. Ein musikalisches Märchen nach chinesischen Motiven von A. Staudinger & V. Fortin“, [Programmfolder], 02/2013.

O.A.: „Eine Therapiestunde wie im Märchen“, *Kleine Zeitung*, 08. 02. 2013, S. 24–25.

O. A.: „Wenn die virtuelle Welt zusammenbricht“, *Kleine Zeitung* [Sonderheft Bühnen Graz], 27. 10. 2010, S. 2.

O. A.: „Ein Kinder Spiel“, *Kleine Zeitung* [Sonderheft Stadtleben], 24. 10. 2010, S. 19.

O. A.: „Nicht nur Opa liebt diese Oper vom Flohzirkus“, *Kleine Zeitung*, 19. 01. 2009, S. 42.

O. A.: „Benefizkonzert in der Synagoge“, *Kleine Zeitung*, 13. 12. 2006, S.24.

O. A.: „Wenn Kinder Flöte zaubern“, *Kleine Zeitung*, 24. 12. 2005, o. A.

O. A.: „Exodus. Eine Identitätssuche“, *Kleine Zeitung*, 18. 04. 2003, o. A.

O. A.: o. A., *Kleine Zeitung*, 07. 10. 2001, o. A.

O. A.: „Die Schöpfung. Ein Projekt der Volksschule Mariatrost“, *Mariatroster Bote*, o. A., [2010], o. A.

Possemeyer, Ines: „Das Gedächtnis des Körpers. Warum wir uns an mehr erinnern, als wir denken“, *GEO*, 02/2013, S. 80–91.

Internet:

Delitz, Heike: „Philosophische Anthropologie“, Heike-derlitz.de, <http://www.heike-delitz.de/phila/Index.html>, Stand: 10. 11. 12.

Der Skating Amadeus Chor als Gruppe auf der Onlineplattform ‚Facebook‘: <https://www.facebook.com/groups/252064748691/>, Stand: 02. 06. 13.

Dunitz-Scheer, Marguerite, *Meschugge.net*, <http://www.meschugge.net/>, Stand: 23. 11. 12.

Kinder- und Jugendtheater Metzenthin, *Metzenthin.ch*, <http://www.metzenthin.ch/>, Stand: 20. 02. 13.

Masgrau, Lluís: „A Systematic Bibliography of Eugenio Barba’s Writings“, *odinteatret.dk*, <http://www.odinteatret.dk/media/217066/A-CRONOS%20-%20Sept%2010.pdf>, 2010, Stand: 16. 11. 12.

Meißner, Stefan: „Zum Denken Helmut Plessners“, *Helmut-plessner.de*, <http://www.helmuth-plessner.de/seiten/seite.php?layout=bild1&inhalt=denken>, Stand: 10. 11. 12.

Next Liberty, http://www.nextliberty.com/stueck_detail.php?id=16060; Stand: 14. 06. 2013.

O.A., <http://de.wikipedia.org/wiki/Meschugge>, Stand: 02. 06. 13.

O.A., <http://de.wiktionary.org/wiki/meschugge>, Stand: 02. 06. 13.

Odinteatret.dk, <http://www.odinteatret.dk/about-us/eugenio-barba.aspx>, Stand: 16. 11. 12.

Video:

Die Kraft der Musik. Bühne als Therapie für Kinder, Regie: Günter Schilhan, DVD, AUT 2010.

Physical Training at Odin Teatret. Work demonstration by Odin Teatret, Regie: Torgeir Wethal, VHS, DK 1972.

Tausendblütenarr [bearbeiteter Aufführungsmitschnitt], Next Liberty , DVD, AUT 2013.

Abbildungsverzeichnis

Abb.1: Barba, Eugenio: *Jenseits der schwimmenden Inseln. Reflexionen mit dem Odin-Teatret. Theorie und Praxis des Freien Theaters*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1985, S.317.

Abb.2 - Abb. 23: Pia Derler, persönliche Dokumentation liegt bei der Autorin, 2013.

Abb. 25 – Abb. 27: Lupi Spuma, Pressefotos Next Liberty, 2013.

6.2 Interviews.

6.2.1 Marguerite Dunitz-Scheer.

Pia Derler unterhält sich am 4. Februar 2013 mit Marguerite Dunitz-Scheer. (Die Aufzeichnung liegt bei der Autorin und wurde transkribiert.)

Während der wöchentlichen Proben zu dem Stück Tausendblüthenarr war kein Platz für Fragen in aller Ruhe. Die Aufregung war zu groß und so lud Marguerite Dunitz-Scheer zu einem Gespräch unter vier Augen auf die Grazer Universitäts-Kinderklinik ein, wo sie als Stellvertretende Leitung der Psychosomatisch-Psychotherapeutischen Station tätig ist. Trotz ihres engen Zeitplans dieser Woche und hinsichtlich der bevorstehenden Premiere von Tausendblüthenarr war Marguerite Dunitz-Scheer äußert kooperativ und offen für alle Fragen.

Der Beginn des Interviews konnte aus technischen Gründen nicht aufgezeichnet und deshalb nicht transkribiert werden. Teilweise wurden Gesprächsteile aus der Aufzeichnung entnommen, da diese für die Forschung im Rahmen der Diplomarbeit nicht relevant erschienen.

Anfänglich erzählte Marguerite Dunitz-Scheer von ihrer Kindheit und den ersten Begegnungen mit dem Theater, das für sie ab dem Alter von fünf Jahren ein wichtiger Bestandteil ihres Lebens wurde. Die Menschen des Kinder- und Jugendtheater Metzenthin, dem bis heute wichtigsten Kindertheater der Schweiz, wurden zu einer zweiten Familie, in der sie bis zum Alter von 20 Jahren all ihre Fähigkeiten und Erfahrungen rund um die Theaterarbeit sammelte. Rosmarie Metzenthin nennt sie als ihre Lehrerin und die Zeit in Zürich als eine sehr prägende.²⁵⁶

²⁵⁶ Vgl. <http://www.metzenthin.ch/de/portrait/geschichte/rosmarie-metzenthin.html>, Stand: 11.2.2013; Marguerite Dunitz-Scheer sucht während des Gesprächs im Internet nach genaueren Informationen und wird auf Wikipedia fündig. Sie liest den gesamten Text laut vor: „Rosmarie Metzenthin (* 8. Juli 1927 in Lindau (Bodensee)) ist eine Schweizer Theaterpädagogin. Sie ist seit über 50 Jahren in Zürich als Gründerin und Leiterin des Kinder- und Jugendtheater Metzenthin bekannt. Nach einem Rhythmikstudium am Konservatorium Zürich und Weiterbildungen zur Theaterpädagogin in München und Salzburg begann sie 1951 als Pionierin mit dem ersten Kindertheater der Schweiz. Zahlreiche ihrer Aufführungen wurden für Film und Fernsehen aufgezeichnet. Gastspiele führten ihr Kindertheater in verschiedene Länder Europas und in die USA. 1978 verwirklichte sie ihre Idee, Musik, Bewegung und Theater in einer ganzheitlichen Ausbildung zu vereinen, und gründete das Musisch-Pädagogische Seminar. Als Anerkennung für ihr Lebenswerk und die Bereicherung des Zürcher Kulturlebens erhielt sie 1976 den Literaturpreis des Kantons und 1997 die Hans-Georg-Nägeli-Medaille der Stadt Zürich.“, http://de.wikipedia.org/wiki/Rosmarie_Metzenthin, Stand: 24. 02. 2013.

Marguerite Dunitz-Scheer *erinnert sich*: „[...] man muss schon sagen, sie [Rosmarie Metzenthin] hat ein unglaubliches Gefühl. Ästhetik des Ausdrucks ... sie hatte schon als Kind – so auf die Frage der Wirkung auf der Bühne ... sie hat ein offensichtliches, ein sehr natürliches Gefühl gehabt für: „Wie kommen wir rüber?“. Sie hat schon gespielt zum Selbstzweck, aber unglaublich früh schon „für den anderen“ – zum Selbstzweck entwickelt aber: „Wo kriegen wir ein Publikum her?“. Und mitten im Krieg haben die Bühnen gefunden – also das ist schon erstaunlich. Sie hat ... das Theater in Zürich wurde 1955 [1951 lt. Homepage] gegründet ... dann ist sie nach Zürich gegangen und hat diesen Musiker geheiratet und zwei Töchter und einen Sohn bekommen. Eine Tochter ist Pädagogin geworden, die andere eine Orchestermusikerin, der Sohn ist Psychiater geworden – er leitet die Kinderpsychiatrie in Wintherthur und Camp in Zürich. Nach ihrer Ausbildung zur Rhythmik Lehrerin am Konservatorium in Zürich bildete sie sich in München und Salzburg als Regieassistentin weiter und eignete sich das nötige praktische Handwerk an.“

Pia Derler: Also sie hat eine professionelle Ausbildung durchlaufen?

Marguerite Dunitz-Scheer: Ja, Rhythmikstudium und Theaterpädagogin – das war dann als junge Erwachsene.

Pia Derler: Hat sie einmal irgendwelche Namen genannt auf die sie sich bezogen hat?

Marguerite Dunitz-Scheer: [lacht] Nein, überhaupt nicht! Ich weiß nicht was... Hier ist nichts Psychisches drin – Rhythmikstudium ist Rhythmik und Theaterpädagogik ist auch wieder was anderes. Ich hab keine Ahnung, sie hat es genannt: „Das musisch-pädagogische Seminar“. Dort ist die Ausbildung jetzt und dann hat sie natürlich auch Lehrer gefunden, die dort Theorie reinbringen. [...] Also wie ich dann erwachsen wurde ist dieses Seminar erst gegründet worden. Kinder- und Jugendtheater Metzenthin Seminar. [Das Motto auf der Website www.metzenthin.ch lautet „Darstellende Kunst kann uns helfen, unsere Zukunft zu gestalten anstatt auf sie zu warten.“²⁵⁷] 1978 hat es begonnen und ich bin 1977 aus Zürich weg.

Pia Derler: Sie sind weg um Medizin zu studieren?

Marguerite Dunitz-Scheer: Ich hab 1974 maturiert und bin dann 1977 nach Amerika. Ich muss sagen, ich hab das Ganze aktiv gemacht bis 20, dann war ich weg. Ich wollte Musiktherapeutin werden – was mir mein Vater verboten hat, weil er gefunden hat, mit dem kann man kein Leben machen, kann man sich kein Leben erhalten. Dann hab ich Medizin studiert und hab das alles schlummern lassen, bis meine Tochter (Anna) mit 10 Jahren gesagt hat sie will Opernsängerin werden – da war ich 35 Jahre. Dann hab ich begonnen, mich zu erkundigen – ich hab mich nicht ausgekannt bei Sängern – wann startet man, was braucht man alles usw. und sie hat dann Stunden bekommen. Dann bin ich wieder mit ihr wieder in dieses Thema Theater eingetaucht. Wir sind in die Oper

²⁵⁷ <http://www.metzenthin.ch/de/portrait/geschichte/rosmarie-metzenthin.html>, Stand: 11.2.2013

gegangen, hab mit der Lehrerin gesprochen usw. ... und der zweitjüngste Bruder, der Aron, ist ab dem 5. Lebensjahr auf der Grazer Opernbühne gestanden. Ist als Statistenkind in riesigen Opern dran gewesen und eines Tages war ich mit ihm bei Rigoletto (im Jahr 2000) – saß ich im Vorhang, in diesem riesigen, staubigen Vorhang im Opernhaus – das war wirklich wie ein Déjà-vu. Ich gedacht ich bin wieder ein Kind ... das war so ein ... Ich saß dort und ich musste ihm sagen: „Jetzt gehst du raus!“ ... und auf einmal habe ich das Gefühl gehabt ich muss jetzt wieder rein und bin ich zur damaligen Opern Intendantin Karen Stone²⁵⁸ gegangen und hab gesagt: „Ich bin zwar Kinderärztin und hab keine künstlerische Ausbildung, außer, dass ich Cello und Klavier gelernt habe und ewig lange im Chor war – und ich möchte aber etwas für Kinder machen, in Graz, das nicht leistungsorientiert ist. Dann hat sie gesagt: „Sehr nett, gehen Sie zum Schilhan²⁵⁹!“ – und so entstand das. Und die Maureen²⁶⁰ – die jetzt mit mir arbeitet, das Chor Coaching macht – [...] die hat gefunden: „Coole Sache!“. Also Maureen ist von Stunde eins dabei und der Andrey²⁶¹ den hab ich kennengelernt ... - durch einen Russen, der war der Korrepetitor meiner Anna. Zu ihm hab ich gesagt: „Wir brauchen einen Pianisten, der dieses kleine Kinderdingsda macht ...“. Und er hat mir dann den Andrey empfohlen. Andrey ist auch seit Anfang an dabei. Er hat ein irrsinniges „soft-spot“ für Kinder. Ich hab den überhaupt noch nie wütend oder ungeduldig erlebt.

Pia Derler: Und wie das mit dem Struwwelpeter? Das war doch noch keine Zusammenarbeit mit dem Andrey oder der Maureen, oder?

Marguerite Dunitz-Scheer: Nein, Struwwelpeter war das allererste. Da hatte ich die Partituren damals von der Metzenthin, den hatte ich als Kind gesungen und hab gefunden es passt irgendwie [...] – also wir hatten „20 Jahre Psychosomatik“ [Jubiläumsfeier der Universitätskinderklinik Graz]. Ich wollte einen Event machen, das kein normaler Kongress war. Wir wollten keine langweiligen Reden [...], sondern wir wollten was anderes machen. Es ist ein Stück von Cäsar Presken [?] ... ist glaube ich 1951 komponiert worden ... und das nennt sich „Szenische Candate“ und es passt für die Psychosomatik so herrlich, weil man hat fünf Kinder-psychatrische Bilder und fünf Kinder-psychosomatische. Wenn sie den Struwwelpeter kennen, geht der von Bauchweh bis Anorexie, über attention defizit ... Wir haben die ganze Psychosomatik anhand dieser zehn oder elf Bilder gemacht. [...] Jedenfalls wurde das groß eröffnet im Next Liberty. Ich hatte Null Budget, null, und dann im Sommer hat mir irgendjemand vom Fundus gesagt: „Ihr könnt ruhig die Requisiten haben!“. Dann gab es eine Rundbühne. Das war eine tolle Bühne, wo auf der einen Seite ein Wohnzimmer war und auf der anderen Seite ein Wald – die haben wir einfach gekriegt, mit dem haben wir gearbeitet. Dann hab ich die Gruppe aus dem Kindergarten meines jüngsten Sohnes Noah – die waren so drei bis vier Jahre alt – genommen, die Schulklasse meines Aron – die waren so sieben Jahre alt – so haben wir das einstudiert. Und plötzlich war da so eine Gruppe 12-jähriger Mädchen, die sind uns

²⁵⁸ Karen Stone: War von 2001–2003 Intendantin des Grazer Opernhaus

²⁵⁹ Michael Schilhan: Next Liberty Geschäftsführender, Intendant und Regisseur.

²⁶⁰ Maureen Browne: ehemalige Opernsängerin, Chor-Coaching des Skating Amadeus Chor

²⁶¹ Andrey Skorobogatko: Musiker, Korrepetitor des Skating Amadeus Chor

zugelaufen. Das waren die größeren Schwestern, die Freundinnen ... Der Struwwelpeter selber, waren so drei Altersstufen, die dieses Stück – wie viel waren wir? ... 30-35 Kinder. Das Fest war am 5. Oktober 2001 – und der Schilhan schaut sich das an und sagt: „Das ist ja schade, wenn man das nur einmal aufführt! Ich gebe dir noch ein paar Termine bis Weihnachten ...“.

Pia Derler: Der Schilhan ist zu diesem Kongress gekommen?

Marguerite Dunitz-Scheer: Nein, wir haben es bei ihm gespielt. Ich hab ja eine Bühne gesucht um das Stück aufzuführen – wo diese Rundbühne Platz hat – und er hatte damals noch nicht so viel am Spielplan und hat gesagt: „Ich gebe euch ein paar Nachmittage.“ Und hat uns zwölf Nachmittage gegeben und die haben sich gefüllt – das war das tolle! Und so begann es [...] Es war von Anfang an im Next Liberty. Und er hat irgendwie verstanden, dass ich A: mir zutraue, so eine Produktion auf die Füße zu stellen. Da wirst ja durchaus auch geprüft. Das schwerste in den ersten Jahren war die Toleranz des Next Liberty Teams nicht zu überstrapazieren, weil da natürlich 30 Kinder herumsausen und rufen „Ich will zuerst geschminkt werden!“ usw. ... Das war die viel größere Integrationsaufgabe, dass man diesen Profis, die dort schminken und ankleiden, dass man ihnen sagt: „Das sind Kinder, bitte geht ein bisschen anders damit um...“. Aber mit dem Next Liberty war die Sache von Anfang an [...] Und haben sie das Video gesehen „Die Kraft der Musik“? Und haben sie das in Erinnerung was der Konwitschny²⁶² sagt? Der erklärt das so: Die Krankheit des Theaters ist die Perfektion oder die Sucht nach Perfektion. Also ein Erwachsenentheater kann nur mehr punkten mit Perfektion – das du jede Szene, jede Beleuchtung, jedes Kostüm, jede Stimme steigerst, muss noch toller sein wie die Konkurrenz – so ein Art Leistungssport geworden. Und als Regisseur selbst, findet er das sehr krank ... Das war nicht die ursprüngliche Idee eines Max Reinhard oder eines Bert Brecht, das ist viel mehr kein Leistungssport, Theater ist kein Leistungssport ...

Pia Derler: Aber spricht jetzt schon vom Musiktheatergenre?

Marguerite Dunitz-Scheer: Ja, er spricht von der Opernwelt. Er ist selbst das Kind von einem sehr berühmten Dirigenten, seine Mutter war Opernsängerin und er ist von kleinster Kindheit an in der Oper groß geworden und hat überall in der Welt inszeniert: Japan, Russland, Spanien ... und er findet in dieser Wiege des europäischen Theaters, in dem wir durchaus sitzen ... ist das Theater zu ... – so wie du heute den modernen Skisport nicht mehr vergleichen kannst mit dem was vor 100 Jahren die Erfindung des Skis vorangetrieben hat: nämlich die Freude am Schnee, an der der Natur, am Speed und so – da sind wir heute in einer neuen Liga und er kritisiert diese neue Liga, weil das hat eigentlich mit dem ursprünglichen Zauber und der Faszination, mit dessen was Menschen in diese Welt getrieben hat, nichts mehr zu tun. Und mir ist ehrlich gesagt immer – natürlich denke ich ans Publikum – aber irgendwie ... ich versuche mit diesen Kindern ... das hat mich heut so wieder gerührt: Wenn diese Kinder reinkommen und

²⁶² Peter Konwitschny, Opernregisseur

einfach ... es ist wie ein Glücksgefühl! Die kommen da rein und tanzen – wo hast du das heutzutage? Gehst du zum Kastner und Öhler [Grazer Kaufhaus]: sie tanzen nicht und dann gehst du mit ihnen ins Museum: sie tanzen nicht! Sie kommen auf diese Bühne und irgendwas ist ... also Bühnenluft ist ... und natürlich auch die Art, wie wir mit ihnen umgehen ... Wenn ich dort rumbrüllen würd „Die Kleine dort darf da nicht alleine tanzen!“, dann würd das nicht so funktionieren. [...]

Pia Derler: Es ist gerade um die Wirkung gegangen, die die Kinder alleine durch ihre Anwesenheit mitbringen, durch ihre Freude ...

Marguerite Dunitz-Scheer: Die Wirkung aufs Publikum?

Pia Derler: Nein nicht unbedingt Zuseher verstanden als fremdes Publikum. Wir als Zuseher, was wir spüren und erleben, was uns auch Freude macht wenn wir sie beobachten, das was überschwappt, ohne das es um das Stück an sich geht ...

Marguerite Dunitz-Scheer: Genau. Wobei es für mich dabei zwei Arten der Message gibt: Die eine ist einfach „Kind“. Da rennen sie kreuz und quer durch die Gänge durch und hupfen auf alles Mögliche rauf. Das ist sozusagen das „freigelassene Kind“ in einem neuen Environment ist einfach so, wie ein aus dem Käfig entlassener Vogel – das ist das eine. Und das zweite ist aber das, das mich mehr rührt, wenn sie in der Rolle sind. Also wenn sie sich beschäftigen mit dem „Was sind wir hier?“ – ob sie jetzt Kaffeetassen halten oder sich erschrecken [...] die Kleinen sind vollkommen in der Rolle. Denen sagst du „Du bist eine Blume!“ und die denken nicht etwas anderes als „Ich bin eine Blume.“. Und dann, die Kinder, ich glaube so ab 10, da kommt dann schon die Außenwahrnehmung dazu: „Schau ich gut aus? Ist das peinlich was ich mach? Was denkt die Freundin?“. Die 12-jährigen sind ständig an ihrem Handy und mit der halben Welt in Verbindung und dann kommt wieder ein Alter, wo sozusagen wieder – und das siehst du auch bei den Erwachsenen – wo das Schauspiel wieder primär wird. Ich glaub das schwerste Alter ist das Jugendalter, – wo Pubertät, Peinlichkeit – wo das alles so massiv dazu kommt, das z.B. die Aufgabe: „Haltet diesen Besen“ ... das machen die Erwachsenen easy, die haben sich dazu entschieden „Da mach ich mit!“. Aber die Jugendlichen 12 bis 14 Jährigen – denken „Schaut da meine Hüfte gut aus? Geht das?“. Das ist dann schwierig. Die Kleinen sind einfach im Rausch dieser Jagd oder was immer auch passiert. Und ich finde, dass dieses ... vielleicht ist es auch meine Begeisterung für das Nonverbale, ich werde, wenn ich einem Kind zuschaue, wie mit einer Puppe spielt, find ich das spannender, als wenn es spricht. Also sozusagen Einblick zu haben, in die symbolische Sprache finde ich spannender.

Pia Derler: Können Sie mit dem Begriff »Energie« etwas anfangen in Verbindung mit Kinder-Theaterarbeit?

Marguerite Dunitz-Scheer: Ja, sehr viel. Einerseits hat es für mich einen Touch, mit dem ich mich nicht sehr gut anfreunde ... »Energie« ist ein grundsätzlich positives Wort für mich ... meine Energie, mein: „die Sache ernst nehmen“ und als Erwachsene den Kindern

Aufmerksamkeit zeigen und Zeit schenken – Lebenszeit – ist eine Beziehungsenergie, die unbezahlbar ist. Dass du einem Kind wie diesem Vildan, der faktisch vom off kommst ... wenn du zusammenzählst, wie viele Menschen sich dem in den letzten zwei Monaten, sich wie viele Stunden auf eins/eins Ebene aufeinander setzten, ersetzt das jede Psychotherapie. Die ihm gesagt haben: „Du wirst es können, probier's noch einmal, schau!“. All das ist ein Geschenk an die Kinder, das wir ihnen offensichtlich schenken, weil es uns auch energetisch stimuliert. Ich sag immer: der Dienstag Nachmittag ist für mich der kräfteraubenste aber der energiespendenste Nachmittag meiner Woche. Und da kann ich hier [in der Klinik] den ärgsten Dienst haben, hier schlaucht es, schlaucht es, schlaucht es und du kriegst nichts zurück. [...] und die Probe ist auch energetisch sehr fordernd – unglaublich ich bin oft nicht genug – gestern war ich irrsinnig relaxed, weil ich vom Bad Radkersburg kam, heute war ich nicht so schlecht, weil ich noch immer vom Wochenende ... aber ich muss komplett diese Woche auf mich schauen, dass ich sozusagen nicht in diesen „übernachtigen, energetisch nicht guten Zustand“ komme, weil dann spüren das alle. [...] Man muss also verfügbar, schwingungsfähig, nicht sich über Pannen ärgern, – natürlich du kannst 15-mal sagen „Ruhe!“ usw. ... Natürlich, es geht viel um Energie, was ich nicht mag ist dieses Wort Energie „öko-alternativ“ sehen, also was die Psychologen z.B. mit Energiearbeit bezeichnen und Aura nennen und so...

Pia Derler: Also »Energie« verstanden als ein Potenzial an Kraft und Aufmerksamkeit?

Marguerite Dunitz-Scheer: Ja, auch als ein kollektives Erlebnis.

Pia Derler: Auf körperlicher Ebene verstanden, dass man »Energie« spürt, dadurch dass man sich belebter fühlt? Das merkt man ja an den Kindern offensichtlich: dass sie lebendiger wirken und das ist ja auch das Ziel, dass sie auf dem Weg etwas was mitnehmen, oder?

Marguerite Dunitz-Scheer: Ja.

Pia Derler: Ist das dann auch dieselbe Wirkung, die man dann auf ein Publikum haben möchte?

Marguerite Dunitz-Scheer: Bin ich mir nicht sicher. Es ist jedenfalls nicht Teil meines bewussten Programms „energetisch“ rüberzukommen. Eigentlich nicht. Das wär herrlich, aber das ist sozusagen auf „Stufe 5“ in der Liste. Zuerst möchte ich das Publikum bannen, kriegen, fokussieren ... ihre Aufmerksamkeit kriegen, was ich fast das Schwerste in dieser Welt find[...] du willst das sie ...

Pia Derler: ... „im Moment sind " ...

Marguerite Dunitz-Scheer: Ja! Dass sie dir ihre Aufmerksamkeit zu 100 % für die Dauer einer Stunde geben, und dass ist eine Form der Energie, die du sehr wohl spürst! Also es ist unglaublich schwer. Wir haben schon Jugendliche Vorstellungen gehabt, wo die Jugendlichen einfach nur da gesessen sind und mit ihren Schlüsseln geklappert haben –

unerträglich, du konntest mit Kindern kaum spielen, weil sie einfach nicht rüber kommen ... aber so ein Premierenpublikum, wo Familien, Oma und Opa kommen [...] da spielt sich wahnsinnig viel ab! Aber mein Anspruch ist eigentlich, dass ... schon, dass es eine energetische Verbindung ist, weil „attention focussen“ ist ja eine Form Energiebündelung. Wenn du sagst, dass 300 Leute, die alle gebannt zusehen und das siehst bei den Kindern, die sitzen ja gebannt mit offenem Mund da, hypnotisiert vor Gefühlen ...

Als ich fünf war – das ist das woran ich mich so erinnere – war mein Vater mit mir im Dornröschen. Das war mein erstes Stück. Und wie das Dornröschen zur Spindel kommt und gestochen werden soll, um 100 Jahre zu schlafen, war das für mich so unerträglich spannend, dass ich zu meinem Papa gesagt habe „Ich kann da nicht hinschauen! schupf mich wieder wenn es vorbei ist!“. Und dieser Moment der unerträglichen Spannung, wo das Dornröschen sich pickst, diesen Moment werde ich nie in meinem Leben vergessen. Das war der Grund für mich, dass ich unbedingt in diese Theatergruppe wollt. Also ich hab dieses Märchen gesehen und ich war 5 Jahre alt und da hab ich gewusst: Da will ich hin, zu diesen Menschen.

Aber es ist natürlich mehr. Ich glaube, wenn du dich viel mit Theater beschäftigst und wenn ich meine ersten 5 bis 20 Lebensjahre her nehme und dann die letzten 5-15 Jahre anschau sind das ja fast ein Berufsleben eine Beschäftigung mit dem Thema Theater da ist auch schon ganz viel Technik bewusst dabei - oder sowie in der Medizin auch Erfahrung - was machst du, wie machst du die Abgänge - da ist mir heute aufgefallen wie viel der Florian²⁶³ gelernt hat. Der Florian ist ja auch schon fast 10 Jahre dabei [...] er hat ein ganz gutes Gefühl entwickelt, wie macht man Abgänge, Abläufe, Übergänge? Das macht er unheimlich gut! Diese ganze Produktion - ich war ja krank und weg in Obergurgel - hat er allein geschupft! Er ist zwar Musiktherapiestudent, – sein Vater ist Tanzschulleiter, also er ist auch in dieser Welt aufgewachsen – aber letztlich hat er selber erfahren. Er hat einfach durch die vielen Stücke in denen er mitgewirkt hat.

Pia Derler: Das Dabeisein und Erleben an sich macht also einen wesentlichen Teil der Arbeit aus?

Marguerite Dunitz-Scheer: Alles was du da lernst - so wie einen Medizinstudent, den ich 4 Jahre bei der Visite dabei habe, lernt man durchs Dabeisein wahnsinnig viel [...] Eines der wichtigsten Dinge für mich ist das ich eine Zuversicht in meine Gruppe hab, dass die da bis Freitag bringen. Also am Sonntag früh hab ich wirklich gedacht „Es ist unmöglich es zu schaffen!“. Und am Nachmittag hab ich mir gedacht „Eigentlich ist es jedes Jahr das gleiche: du kannst dir 5 Tage vorher nicht vorstellen, dass es funktioniert und es geht aber, es wird schon werden. Egal wie es wird - als erstes muss es den Kindern Spaß machen, das ist mir wichtiger als dass das Publikum das Stück zerreißt und wir werden es so gut machen wie wir es zusammenbringen. Aber wirklich gut ist so ein Stück mit dieser Gruppe nach der sechsten bis siebten Vorstellung und aufwärts. Die Schöpfung haben wir 21-mal gemacht und ab dem 10-mal war es einfach energetisch nur mehr schön, ein Erlebnis wo du selber Teil geworden bist. So toll war das. aber es hat wirklich 10

263 Florian Nicoletti: Regieassistent bei Tausendblütenarr

Vorstellungen gedauert. Härteste Arbeit, Stress, nervös, bis jeder im Schlaf gewusst hat [...]

Pia Derler: Kann man Schauspielerarbeit als mit und am Körper sehen kann? Wenn ich diese Texte von Eugenio Barba lese, dann ist Schauspielerarbeit für ihn Bewusstseinsarbeit. Das hat man mit den Kindern nicht in dieser Ebene, dass man sich über organische Vorgänge Gedanken macht oder wie man tausendmal eine einzige Bewegung genau übt dass man sich seinem eigenen Körper auf diesem direkten Weg so bewusst wird ... das passiert im Chor nicht in dieser Form, aber trotzdem erfährt man sich selbst in seinem Körper oder mit seinem Körper. Welche Rolle spielt diese Körperlichkeit bei den Kindern? Kann man an den Kindern beobachten, ob sie zu einem Bewusstsein ihrer eigenen Körperlichkeit kommen?

Marguerite Dunitz-Scheer: Das ist nicht meine Absicht - überhaupt nicht - ich find es ganz im Gegenteil manchmal sehr problematisch, wenn dieser Prozess passiert, weil dann eine reflektive Ebene über die intuitive Ebene drüber kommt, die sehr störend werden kann. Das „Wie schau ich aus? Wie schaut es aus?“ usw. – das versuche ich wenn möglich weder anzusprechen noch die Absicht ... natürlich gibt es Situationen, wo du die Choreographie einstudierst - wenn Andras²⁶⁴ so kleine Dinge, wie das Ballett oder die Duett Szene, ... da sind so kleine Arbeiten, wo man sagt „Ich will Tanzschritte!“, aber eigentlich wollen wir nicht, dass die Kinder ... dazu ist einfach auch der Zeit Horizont falsch. Wir wollen nicht auf die intellektuelle Ebene und auf die kognitive Kontrolle, weil dann müssest du jetzt noch drei Monate proben, dann müssest du von diesem Moment an mit Video Analyse mit „Kinder schaut einmal an dieser Stelle!“ – wenn so beginnen würde uns das Ganze davonrennen!

Pia Derler: Das ist also nicht das Ziel des Chors?

Marguerite Dunitz-Scheer: Nein, das ist ein Anspruch der nicht erfüllt werden kann, weil es einfach zu kurzfristig ist. Wir versuchen das viel mehr in den Proben. In der Vorarbeit versuchen wir Bühnenpräsenz, Haltung, Ausdruck und all diese Dinge ... sozusagen all diese Dinge, die in das reinmünden: „Wie einer sich auf der Bühne bewegt“. Wir versuchen in der Vorarbeit Enthemmung zu schaffen ... für diese Rolle, in dieser Bewegung.

Pia Derler: »Präsenz« ist ein Wort, das in der Theaterwissenschaft sehr oft vorkommt. Ein einziges Mal während den Proben haben Sie es gesagt ...

Marguerite Dunitz-Scheer: Das ist das, was mir oft abgeht, worunter ich vielleicht leide [...] Da merkst du, dass ein Bühnenkind wie die Dina Bühnenpräsenz hat – warum hat sie das? Weil sie sich seit zehn Jahren auf der Bühne bewegt und sie ist sich dessen bewusst! Sie weiß was rechts ist, sie weiß was links ist, sie ist für sich bühnenpräsent, sie macht ihre Bewegungen bewusst. Sie ist eine der wenigen die das tun, die anderen ... und

²⁶⁴ Andras Kurta ist der Choreograph des Stückes Tausendblüthenarr.

natürlich, wenn ich einen Chor will, der von hier bis hier steht, aus 23 Menschen besteht, brauche ich ein paar Leute, die sich dessen bewusst sind. Sonst kleben alle da drüben und das schaut furchtbar aus! Und da leide ich manchmal drunter, dass dieses ... und das lernst du irgendwie. Schauspieler lernen ja mit Übungen über Jahre hindurch, Vertrauen in der Gruppe und Bühnenpräsenz im Sinne von „Augen zu und wo ist der andere?“ und „Wie viel Raum hab ich jetzt und wo spüre ich ihn“ usw. ... Wir haben auch zu wenig vielleicht Fachunterricht den Kindern vermittelt, einfach aus unserer Zusammensetzung – also der Andras ist im Jänner eingestiegen. Wenn der Andras ein Jahr lang jeden Dienstag zur Probe kommt und mit den Kindern üben würde – „Hallo wir kommen jetzt, wir walzern über die Diagonale der Probephühne, schauen wir uns das an!“ – Jedes Kind würde lernen, so wie die Dina die Haltung „Wie komme ich rein? Wo ist mein Publikum?“. Die Kinder wissen gar nicht „Ist das Publikum da oder dort - ja, das ist das einzige wo ich ... - ich habe keine Wertung zu dem Wort - aber ich leide drunter, dass leider die Bühnenpräsenz verdammt wenig da ist. Also z.B. so ein David sollte von seinem Alter und seiner Geschichte her – was er bisher gemacht hat – eigentlich mehr Bühnenpräsenz spüren, haben, geben – ist noch nicht da! Ich habe durchaus Vertrauen, dass das noch in den nächsten 3 Tagen kommt, aber im Prinzip hat er es nicht. Er hat auch nicht die Spannung. Mir geht es letztlich auch um die Konzentration. Du kannst auch nur die Aufmerksamkeit kriegen, wenn das nicht alles unbewusst abläuft. Das ist ja ein unbewusster Prozess der Identifikation, der dann in bewusste Darstellung kommt.

Pia Derler: Wie ist das mit der Rollenvergabe? Können die Kinder sich einfach melden, wenn sie Lust haben, oder brauchen sie einen Anstoß?

Marguerite Dunitz-Scheer: Also das ist ein wahnsinnig heikles Thema und ein letztlich - nie für alle Beteiligten befriedigend lösbares Thema. Jeder will die Prinzessin sein. Jeder ist gekränkt wenn er die dritte Magd ist [...] In meiner Position ist jede Blume gleich wichtig wie der Hauptdarsteller. Ohne die "kleinen" Rollen kann ich zusammenpacken und ich muss versuchen jedes Kind anhand seiner Stärken und Schwächen, anhand dieses Musters das jedes Kind mitbringt, möglichst optimal zu besetzen. Und da war es so: Ich hab nicht den Luxus, das ich ein Lasting mache und mir zwölf „Tschous“ und zwölf „Djangs“ zur Verfügung hatte, sondern ich hab einen David gehabt, der nach vielen Jahren kam und sich gedacht hatte, es wäre cool wieder mal dabei zu sein und so ist er bei uns reinspaziert und hat gesagt „Wenn ihr dann was habt dann nehme ich das bitte!“ ... Und der Vildan, da weiß ich gar nicht mehr wie wir zu ihm gekommen sind ... über die Zeitung? – Keine Ahnung. Und ursprünglich haben wir geglaubt wir nehmen für die zwei Hauptrollen Profis. Also wir hätten zwei gehabt, die unbedingt wollten, die früher bei uns mitgespielt haben, wo der eine jetzt Profi-Sänger ist – der Richard ist schon 30 Jahre alt – und der Josef wollte den Bösen machen und ist 25 ... Aber ich wollte irgendwie einfach Kinder haben. Es war sängerisch nicht so – wie Nabucco, das war eine schwere Oper, das hätten Kinder nie singen können, da mussten wir junge Erwachsene Studenten nehmen – aber hier haben wir eben ... dann ist diese Theresa gekommen, mit dem Rollstuhl, ich hab mir gedacht „Wie baue ich einen Rollstuhl ein? Also die einzige Rolle, wo es am ehesten geht, ist die Rolle des Richters...“. Sie spielt – sie ist eine der besten von allen – sie und der Florian Hinterbusch sind für mich die wahren Schauspieler - also die beiden,

wenn du mit den beiden ein Interview machst ... ich find das so beeindruckend! Wie der Florian ein Jahr lang zu jeder Probe kommt um diesen Satz, den er kaum aussprechen kann – das ist live! Und er kommt dann immer am Schluss und verneigt sich extra, also er will immer einen Sonderapplaus haben, kriegt ihn auch, springt dann vor Freude! Und für die Theresa ist es auch unglaublich wichtig ...

Pia Derler: Ist die Theresa das erste Mal dabei?

Marguerite Dunitz-Scheer: Ja. Der Florian ist dritte oder vierte Mal dabei – wenn nicht öfter – mit dem Flo haben wir ja wirklich schon viel erlebt ... und das ist ja auch so was Nettes bei der Gruppe: man lässt einander leben. Es sind alle eigentlich sehr fürsorglich und irgendwie kümmern sich alle – und das finde ich auch das Tolle – und ich vertrauen kann und dann bin ich ja auch so froh, dass ich so tolle Erwachsene hinten hab, dass die wenn es drauf ankommt, schauen sie nicht nur auf sich sondern auf alle! Also so ein Harry – auch schon so fünf, sechs Jahre dabei ...

Pia Derler: Also die ganze Familie ist ein Wahnsinn!²⁶⁵

Marguerite Dunitz-Scheer: Ja wahnsinnig [...] für sie ist es eine Aktivität, die sie alle gemeinsam machen, sie machen es so gern. Ich hab das mit meinen Kindern erlebt: welche Hobbies deiner Kinder kannst du als Mutter mitmachen? Normalerweise: Fußball geht nicht; Orchester, Ballett geht nicht ... du bist immer nur Chauffeuse als Mutter. Früher haben wir keine Erwachsenen gehabt, aber es hat sich einfach schon bei Nabucco ergeben. Da haben wir so kleine Kinder gehabt, dass wir die Mütter gebraucht haben, sonst wären die Kinder nicht mitgekommen. [...] Also ich finde mit der Theresa solltest du unbedingt ein Interview machen.

Pia Derler: Ich bin mir noch nicht sicher was ich sie fragen kann, was sie auch beantworten kann ...

Marguerite Dunitz-Scheer: Alles, alles. Sie sagt dir, wenn sie etwas nicht beantworten will oder ihr es zu heiß ist, oder zu schmerzlich, sagt sie dir das – da musst du nicht Angst haben, überhaupt nicht! Hast du den Weinkrampf von ihr mitgekriegt, wo es um die Frage ging ob sie ihre OP verschiebt? Die Theresa hat eine große OP vor sich – Hüfte – und die wäre jetzt zwischen dem ersten und dem zweiten Block gewesen, das hätte geheißen, dass sie beim zweiten nicht mitmachen hätte können. Und dann hab ich gesagt „Theresa, wenn du unbedingt mitmachen willst werde ich mit Dr. Steinwender sprechen. dann kann man diese OP auf die sie seit ein Jahr wartet sicher um eine Woche verschieben. Wenn es wichtig ist, werde ich mit ihm reden ... aber dann sie: ‚Nein, aber ich muss die OP machen, ich hab solche Schmerzen‘ ... und sie ist völlig zerbröselt das letzte Mal und hat geweint und mit ihrer Mama geredet und dann ist sie gekommen und hat gesagt ‚Aber so gut wie ich das kann das niemand! ‘ [...] Ich finde mit Vildan solltest

²⁶⁵ Familie Hofmeister. Alle Familienmitglieder sind im Chor integriert.

du reden, mit der Dina wäre schön ... [...] Welche Theorie hat dieser Bursche nochmal aufgestellt?

Pia Derler: Er sieht das Theater eigentlich als Persönlichkeitsarbeit. Er sieht nicht die Kunst oder das Produkt im Vordergrund ...

Marguerite Dunitz-Scheer: Als „Persönlichkeitsentwicklungs-Weg“!?

Pia Derler: Genau, als einen Weg, für den man sich entscheidet, der einen prägt – auf einer professionellen Ebene.

Marguerite Dunitz-Scheer: Wir sind so wie der Weg dorthin. Ich weiß nicht, ob du die Seite kennst wo die Shirin aufgeschrieben hat, wer aus diesem Team Profi geworden ist? Kennst du die Leute?

Ich sag dir ein paar: Anna Charim (früher Kratky), Judith Deak, Martina Kerbel, (beide Styriarte und Kulturmanagementszene), Rivka Saltiel, Polina Manelis, Stefan Dollinger, Juana Cano (Regieassistentin), Peter Lercher (großes Jungfilmtalent), Michael Stark, Elijah (Kandidat für den Eurovisionssongcontest 2013, Jungstar in der Szene) [...] Das sind alles Profis geworden, also insofern, um auf deine Frage zu kommen, wie wir auf zu deinem Thema kommen, hat diese Schule für diese ganzen Menschen – und das sind nicht wenig – hat in die Professionalität geführt. [...] Und da kommt das Bewusste dann schon dazu! Ich will ja nicht eine Vor-Profiausbildung sein, aber erstaunlicherweise ist es aber für einen großen Teil ein Trittbrett hinüber!

Pia Derler: Eine andere Frage lautet: Die ARGE KIKU heißt jetzt nicht mehr so, oder?

Marguerite Dunitz-Scheer: Ja, wir müssen damit wir Gelder aquirieren konnten umstrukturieren. Die ARGE war anfangs im Jahr 2001 ein Verein, damit wir überhaupt um Geld ansuchen konnten. Und im Jahr 2008 wurde die ARGE unbenannt in „Profamilia zur Förderung ... Eltern Kind gemeinsam something ... “ und die Profamilia ist ein Verein der Kongresse veranstaltet. Ich musste eine Adresse haben, für die Anträge des Geldschnorrens angeben konnte - die Klinik war nicht möglich.

Pia Derler: Laufen da noch andere Projekte über Profamilia? Oder gibt es nur den Chor?

Marguerite Dunitz-Scheer: Jetzt gibt es nur eine Tagung am 15.3. 2013, aber sonst ist nur das Theaterprojekt. [...] Also vom symbolischen Spiel zur bewussten Professionalität – um das geht es irgendwie!? Menschen spielen seit tausenden von Jahren. Menschen spielen auch professionell seit tausenden von Jahren – jedenfalls spätestens seit den Griechen – und es geht irgendwie drum: „Wie schafft der Mensch den Übergang?“ oder „Wie gestaltet sich der Übergang zwischen natürlichem oder symbolischem Spiel ... und dem was die Kunstszene ist? Wie kommt das eine zum anderen?“ [...] Ich glaub das wir – der Michi Schilhan hat irgendwie den Wunsch gehabt, sein Kindertheater zu öffnen, nicht nur für Theater von Erwachsenen für Kinder, sondern auch diese „Kinder-für-Kinder-Schiene“ zu ermöglichen. Und es kostet ihn auch nicht sehr viel und ist ihm irgendwie

wichtig! Mit ihm solltest du unbedingt reden, weil er ist der Profi, ich bin wirklich eher der Autodidakt. Bzw. hab ich genug Psychodrama gemacht. Also ich würd mich bezeichnen, als Halbprofi [...]

Pia Derler: Danke, es war super interessant!

6.2.1 Michael Schilhan.

Pia Derler unterhält sich am 28. Februar 2013 mit Michael Schilhan. (Die Aufzeichnung liegt bei der Autorin und wurde transkribiert.)

Pia Derler: Mich hätte interessiert, wie es zu dem Stück *Tausendblütennarr* gekommen ist. Sie haben in einer kurzen Einführung bei der Generalprobe erwähnt, dass es eine relativ lange Vorlaufzeit gegeben hat.

Michael Schilhan: Eigentlich sind das ja Zufälle gewesen. Im Jahre 2002 bin ich auf den Text *Tausendblütennarr* gestoßen und ich hab den Andreas Staudinger gekannt, früherer Zeiten in Kärnten, wo ich gearbeitet habe und auch den Regisseur Maximilian Archer. Das Sprechstück hat mir sehr gefallen und hab es auf den Spielplan in unserem Theater [Next Liberty] gesetzt. Nur waren wir damals in einer ganz kleinen Bühne im Orpheum [Graz].

Pia Derler: Das Next Liberty war ausgesiedelt ins Orpheum?

Michael Schilhan: Genau. Bevor man ein Stück produziert macht man immer eine Bauprobe und da haben wir gesehen, dass wir das Stück nicht machen können, weil es zu groß ist. [...] Damit ist das Stück leider auf Eis gelegen und wir haben es nicht produzieren können. [...]

Pia Derler: Also hatte es damals schon konkrete Ideen zur Umsetzung gegeben?

Michael Schilhan: Ja, hat es schon gegeben... Ich habe aber dann die Kostüme vom Klagenfurter Ensemble angekauft [...] und diese Kostüme sind dann eben bei uns im Fundus gewesen. Und dann ist das Stück wie jetzt, plötzlich auf wundersame Weise in das Theater zurückgekommen. Ich weiß nicht wie die Marguerite zum Andreas Staudinger gekommen ist oder zum Herrn Fortin, ich weiß es nicht. Jedenfalls sind wir zusammen gesessen und da hat sie gesagt: „Wir machen ein Stück und das heißt *Tausendblütennarr*!“, und ich habe gesagt: „Ja, das kenne ich!“. Ich habe mich dann sehr gefreut, dass es wieder zurückgekommen ist und habe gehofft, weil ja so viele Kinder mitspielen, dass es die Kostüme noch gibt. Und tatsächlich, hat es den ganzen Satz noch gegeben! Jetzt bin ich froh, dass es wieder in einer musikalischen Form zurückgekommen ist.

Pia Derler: Wann ist das erste Mal darüber gesprochen worden?

Michael Schilhan: Vor circa einem Jahr, vor über einem Jahr.

Pia Derler: Also Anfang 2012?

Michael Schilhan: Ja, weil wir immer sehr langfristig planen. [...] Es waren parallel eigentlich zwei Linien: Meine Seite, die es wehmütig absagen musste und die, die es wiedergefunden hat. Der Andreas Staudinger ist für mich ein großartiger Schriftsteller und Autor.

Pia Derler: Den kennen Sie privat?

Michael Schilhan: Ja, schon über 20 Jahre lang. Seit Jahren ist er ein ganz ein wichtiger Schriftsteller, vorgeschlagen worden für den deutschen Kinderbuchpreis. Irrsinnig viele Projekte hat er gemacht. Regie und Theaterstücke. [...] So ist das zu uns gekommen. Marguerite hat Viktor Fortin dann den Auftrag gegeben und die drei haben sich zusammengetan und meine Aufgabe war, alles zu tun, dass es bei uns passieren kann. Was nicht wenig ist, weil dadurch, dass wir viel weniger Förderungen vom Land Steiermark kriegen, müssen wir sehr zurückschrauben ...

Pia Derler: Also hat Viktor Fortin sich auch auf gewisse Weise freiwillig engagiert?

Michael Schilhan: Ja, könnte man durchaus sagen! Ja alle haben das gemacht!

Pia Derler: Dieser PROFAMILIA Verein ist ja gegründet worden um Fördergelder für den Skating Amadeus Chor zu bekommen. Wie läuft das dann in Zusammenhang mit dem Next Liberty?

Michael Schilhan: Wir kaufen dem Verein die Vorstellungen ab, wir nehmen es quasi als Gastspiel. Was der Vorteil für den Verein ist, weil er eine fixe Einnahme hat.

Pia Derler: Es gibt ein gewisses Kontingent an Vorstellungen, in dem Fall sechs, wie funktioniert das dann, dass man zusätzliche Vorstellungen bekommt?

Michael Schilhan: Das ist insofern schwierig, weil es mit der Theaterlogistik zusammenhängt, wann wir welche einfügen können. Momentan schaut es nicht so gut aus, weil wir nur mehr Termine hätten wo kaum Leute kommen würden, so Fenstertage sind ganz schlecht für Theater, Oper oder Schauspielhaus ... und da arbeitet man halt dran. Wir probieren es, versprechen kann ich nichts. Aber das Potential an Vorstellungen sind so 6-10, dann ist es erschöpft. Der Grund ist der, dass das neue Musiktheater für Kinder nicht so einen Zulauf wie ein Musical hat. Das ist schon ganz etwas Spezielles, ein spezielles Publikum und auch spezielle Leute die es produzieren.

Zuerst ist das Projekt sehr großzügig vom Land Steiermark gefördert worden. Danach nicht mehr und ich wollte das auch nicht abdrehen, sondern wir haben alles probiert dass wir unser ›sieben Zweegtschgen‹ zusammenkriegen, dass wir das auf die Beine stellen.

Pia Derler: Seit wann ist das so?

Michael Schilhan: Das hat gewechselt mit Klasnic. Wie die SPÖ in der Regierung war, ist es nicht mehr so gefördert worden. Ich glaube es hat den Grund, dass man nicht weiß wohin mit dem Projekt: Ist es Kunst? Oder ist es Gesundheit? [...] Weil es so speziell ist, dass sich keiner richtig auskennt. Und es wär natürlich gut, dass sie gefördert werden, weil wir können das zwar noch tragen, aber haben wirklich alle Zähne zusammengebissen bei dieser Produktion. Weil das Bühnenbild hat der Alonso gemacht und der hat das wirklich zusammengestoppelt aus dem Fundus. Es ist adaptiert worden, Arbeit ist hier irrsinnig viel dahinter. Die Leihgebühren übernehmen auch wir, weil der Verein hätte das niemals bezahlen können. Somit war das Bühnenbild trotzdem „billig“, für den Verein wäre es trotzdem teuer gewesen. Ich habe halt geschaut, was wir trotzdem irgendwie schaffen können, dass die da gut raus kommen. Sonst kannst du das Projekt vergessen. Zu teuer! [...] Das Land Steiermark, die Stadt Graz, die wissen ja gar nicht was für einen Schatz sie da haben. Man darf nicht vergessen mit der *Schöpfung* sind wir damals ins Burgtheater eingeladen worden und dann nach Leipzig ins Gewandhaus. Ich promote das immer, wie toll das ist für die Stadt Graz. Es ist ein Wahnsinn wie die Amateure, oder die Assistenten, die Shirin oder der Flo, haben bei uns angefangen im Theater als 10 oder 12-jährige und schupfen jetzt die ganze Produktion, das heißt, das ist ja eigentlich schon fast eine Ausbildungsstätte auch ... Und das dauert dann zehn Jahre und die Leute kommen dann raus [...] da ist viel entstanden! Und da muss man darüber reden, um klarzumachen, dass das nicht nur eine Aufbewahrungsstätte ist für die Kinder, sondern aktiv sehr viel passiert und das sehr fordernd ist, auch für uns, für mich auch! Wahrscheinlich gehört diese zu den forderntesten Produktionen. Warum? Ja weil die Leute haben ja keinen Vertrag, müssen nicht kommen [...] aber irgendwie funktioniert das. Was gut ist, ist diese soziale Komponente. Eltern treffen sich aus verschiedenen Schichten, Religionen. Wenn sie draußen warten, lernen sie sich kennen und reden und tauschen sich aus ... Es ist toll, dass man das erfahren kann. Vor allem als Kind: Ah da gibt es noch andere Kulturen, Religionen die verwandt sind usw. – das sind so Sachen die mitgehen. Und da steh ich halt dahinter! [...] Das wär in einem „normalen“ Theater gar nicht möglich, weil der Intendant auszuckt, weil das keine normalen Strukturen sind. Da muss man halt ruhig bleiben.

Pia Derler: Was haben sie in ihrer Ausbildung gemacht?

Michael Schilhan: Schauspieler war ich und Regisseur und dann habe ich noch Kulturmanagement gemacht um diese Stelle hier machen zu können. [...] Theater ist ja immer ein Gemeinschaftsprojekt. Das muss man wachsen lassen.

Pia Derler: Ja, so hab ich das Kapitel zum Chor in meiner Arbeit auch aufgebaut ... sehr interessant, danke!

6.2.1 Theresa Vasold.

Pia Derler unterhält sich am 27. Februar 2013 mit Theresa Vasold – Zusammenfassung des Interviews. (Aus technischen Gründen war eine Aufzeichnung und Transkription des Gesprächs nicht möglich.)

Nach der letzten Vorstellung des *Tausendblütennarr* am 27.02.2013 erklärte sich Theresa Vasold für ein Gespräch bereit. Auch in einer Kritik der Kleinen Zeitung wurde ihre Leistung in der Rolle des Richters lobend erwähnt. Als Bewunderin und Freundin der Wiener Sängerknaben, ist Theresa fasziniert von dem Gemeinschaftsgefühl, dass in einem Team, wie auch dem des Skating Amadeus Chor, entstehen kann. „Man fühlt sich einfach frei, man gehört dazu!“, meinte die 18-jährige Solodarstellerin. Wichtiger Teil von einem gemeinsamen Projekt zu sein, dies sei für sie das Schönste an der Schauspielerarbeit. Theresa betont, dass das Eingehen auf persönliche Vorlieben hinsichtlich der Rollenvergabe, das Besondere am Skating Amadeus Chor ist. Jede und jeder kann so ihre bzw. seine Talente ausleben.

Trotz der für sie körperlichen Anstrengungen empfindet sie das Erlebnis auf der Bühne als etwas Schönes. Weil ihr das Schauspielen emotional sehr nahe geht, braucht sie besonders nach intensiven Proben und Vorstellungen Zeit, um sich zu regenerieren und neue Kräfte zu sammeln. Es ist eine Mischung aus Vorfreude und Stress, die ihre Leidenschaft zum Theater leben lässt und die man im Publikum zu spüren bekommt. Für Theresa ist der Moment, indem man als Schauspielerin bzw. als Schauspieler auf der Bühne ist, die Chance bei voller Aufmerksamkeit zu „zeigen wofür man ist“. ›Bühnenpräsenz‹ ist ihrer Meinung nach von der Persönlichkeit abhängig und kann nicht „nachgemacht“ werden. Eine Bewusste Entscheidung für die Rollenidentifikation macht die Qualität des Spiels aus. So meinte sie: „Man darf nicht die Rolle spielen, man muss sie sein. Man muss sich hineinversetzen!“. Das Aufgeben der eigenen Persönlichkeit für den Moment macht eine Darstellung glaubhaft. Die Schwierigkeit das »eigene Ich« auf der Bühne nicht zu leben, liegt besonders in Situationen, in der Nervosität Auswirkungen auf die Konzentration hat oder man durch Ablenkungen, wie z.B. extremer Hitze auf der Bühne, „aus der Rolle fällt.“, so Theresa. Mit diesem Wissen gibt sie sichtbar und selbstbewusst ihr Bestes und freut sich über die geknüpften Freundschaften, die durch die Theaterpraxis im Skating Amadeus Chor entstanden und Teil ihres Lebens geworden sind.

6.2.2 Schriftlich formulierte Fragen.

Folgende Fragen wurden persönlich, sowie über die Online Plattform ‚Facebook‘ von einigen Darstellerinnen und Darstellern schriftlich beantwortet.

Theresa Vasold, 18 J., Hauptrolle des Richters:

Pia Derler: Wie bist du zu diesem Projekt des *Tausendblütennarr* gekommen und welche Rolle spielst du?

Theresa Vasold: Über meine Ergotherapeutin, die wusste, dass ich einen Chor suchte. Der Chor begann gleich mit dem Projekt. Ich spiele einen sehr strengen und bestechlichen Richter.

Pia Derler: Was gefällt dir an deiner Rolle? Was eher weniger?

Theresa Vasold: Mir gefällt, dass ich meine Emotionen ausleben kann, die, welche sonst eher versteckt bleiben. Es gefällt mir nicht, dass ich so böse zu einem Schauspielkollegen sein muss, den ich eigentlich gerne mag.

Pia Derler: Welche Wichtigkeit hat der Skating Amadeus Chor für dich?

Theresa Vasold: Ist schwer zu sagen, aber die Mitglieder sind freundlich, fröhlich und tolerant. Das tut mir natürlich gut, keiner sagt, du kannst das nicht! Sie finden meine Leistung gut.

Pia Derler: Verändert dich die Chorprobe? Was macht das Schauspiel und das Singen mit dir? Auf körperlicher Ebene, wie fühlst du dich auch nach einer Aufführung? Gibt es Unterschiede abhängig von deiner persönlichen Tagesverfassung? Wie nimmst du deinen Körper/deine Stimme wahr?

Theresa Vasold: Ich werde danach immer sehr müde, jeden Tag proben und mehrere Aufführungen erschöpfen mich. Meistens geht es mir bei der Chorprobe gut, ich fühle mich froh, es macht mir Spaß. Körperlich merke ich keine Veränderung, außer bei Auftritten.

Pia Derler: Hast du auch andere Erfahrungen in dem Bereich Bühne? Trainierst du außerhalb der Chorproben noch bei anderen Projekten oder bekommst eine Ausbildung wie z.B. Stimmtraining, Ballett...?

Theresa Vasold: Ich hätte gerne Stimmbildung, die krieg ich beim Chor so gut wie gar nicht. Ich singe für mich zu Hause mit den Wiener Sängerknaben (CD,DVD) und auch live mit ihnen, wenn ich im Augartenpalais bin.

Pia Derler: Was ist das, was dich am Schauspielen/Singen fasziniert?

Theresa Vasold: Man lernt seinen Körper und seine Stimme als ein Instrument einzusetzen, wenn man nicht wirklich ein Instrument spielen kann, man kann eine andere Persönlichkeit sein, man kann Emotionen deutlicher ausdrücken.

Pia Derler: Was glaubst du ist wichtig, damit die Musik und das gesamte Schauspiel auf die Zuseherinnen und Zuseher wirkt? Wann glaubst du bist du präsent und wirkst auf das Publikum?

Theresa Vasold: Man muss als Team zusammenarbeiten und zeigen, was man gemeinsam kann, sonst klappt es nicht. Wenn ich die Person bin, sie in mir spüre, dann wirkt es auf das Publikum echt.

Pia Derler: Was macht es für einen Unterschied für dich, ob du Teil des Chors bist, oder als Solosängerin/Schauspielerin heraustrittst?

Theresa Vasold: Als Soloschauspielerin: die volle Aufmerksamkeit für sich allein, im Chor ist man nur ein Teil, kann auch mal Fehler machen. Allein muss man 100%ig sein.

David Jost, 17 J., Hauptrolle Tschou der „Narr der tausend Blüten“:

Pia Derler: Wie bist du zu diesem Projekt des *Tausendblütennarr* gekommen und welche Rolle spielst du?

David Jost: Ich habe schon vor 10 Jahren beim Skating Amadeus Chor gespielt. Meine erste Aufführung war „Kinder zaubern Flöte“, da hab ich den zweiten Knaben gespielt. Und zwar brauchten sie noch ein paar Jungs und haben bei den Grazer Kapellknaben angefragt. Jetzt bin ich wieder dazu gestoßen weil die Marguerite öfter nach mir gefragt hat und ich wieder auf der Bühne stehen wollte. Ich hab die „gute“ Hauptrolle – den Tausendblütennarren – gespielt.

Pia Derler: Was gefällt dir an deiner Rolle? Was eher weniger?

David Jost: Anfangs war es für mich schwer mich mit dieser Rolle zu identifizieren. Es hat lange gedauert. Aber am Ende hat es dann geklappt und es hat mir sehr gefallen. So eine eher weise und verträumte Rolle zu spielen. Und ein Mädchen hab ich am Ende auch bekommen.

Pia Derler: Welche Wichtigkeit hat der Skating Amadeus Chor für dich?

David Jost: Ich hab am Anfang mit dem Leuten vom Chor nicht so viel zu tun gehabt. Aber wenn man dann doch viele Proben gemeinsam hat wird man schon zu einer kleinen Familie und es war wirklich sehr schade wie es dann wieder vorbei war. Aber ich freu mich wirklich schon auf die nächste Produktion und auf die Leute.

Pia Derler: Verändert dich die Chorprobe? Was macht das Schauspiel und das Singen mit dir? Auf körperlicher Ebene, wie fühlst du dich auch nach einer Aufführung? Gibt es Unterschiede abhängig von deiner persönlichen Tagesverfassung? Wie nimmst du deinen Körper/deine Stimme wahr?

David Jost: Singen ist schon seit über zehn Jahren ein riesiges Hobby von mir. Ich wollte nur die Chance beim Skating Amadeus Chor nützen mich beim Schauspielen zu verbessern, da ich auch in eine Theaterorientierte Schule gehe. Vor den Auftritten war ich immer recht nervös und bin vor meiner ersten Arie immer hin und her gegangen und hab den Text durchgesprochen hinter der Bühne. Die Nervosität kam erst ca. 2 ½ Stunden vor der Aufführung war aber nach dem ersten Auftritt sofort weg und ab da war es nur mehr lustig. Nach der Aufführung war ich zwar ziemlich erschöpft, aber es war ein gutes Gefühl etwas geleistet zu haben.

Pia Derler: Hast du auch andere Erfahrungen in dem Bereich Bühne? Trainierst du außerhalb der Chorproben noch bei anderen Projekten oder bekommst eine Ausbildung wie z.B. Stimmtraining, Ballett...?

David Jost: Ja ich singe bei den Grazer Kapellknaben da haben wir schon paar Mal im Jahr Auftritte. Hätte schon ein Angebot aus Wien bekommen bei der Produktion „Ein

Sommernachtstraum“. Und bei dem Theaterstück „Besuch der alten Dame“ vor ein paar Jahren im Schauspielhaus hab ich auch schon mitgespielt.

Pia Derler: Was ist das, was dich am Schauspielen/Singen fasziniert?

David Jost: Für mich ist Singen/Schauspiel eine Hassliebe. Manchmal gehen mir die Proben total auf die Nerven, aber alles in allem macht es mir am Ende doch Spaß. Außerdem muss ich sagen dass ich den Applaus brauche und einfach kurzgesagt 'Bühnengeil' bin.

Pia Derler: Was glaubst du ist wichtig, damit die Musik und das gesamte Schauspiel auf die Zuseherinnen und Zuseher wirkt? Wann glaubst du bist du präsent und wirkst auf das Publikum?

David Jost: Also gerade bei Kindern würde ich sagen, dass es eine eher aufregende Musik sein sollte und auf der Bühne viele Farben sind damit die Kinder viel zum Schauen haben. Bei Erwachsenen sollte das Stück bzw. die Musik eher zum Nachdenken bringen. Wobei ein aufwendiges Bühnenbild oder Gewand keine so große Rolle spielt. Präsent: Ich glaube man ist präsent, wenn man eine gewisse Sicherheit und Ruhe ausstrahlt und einfach perfekt in seiner Rolle ist.

Pia Derler: Was macht es für einen Unterschied für dich, ob du Teil des Chors bist, oder als Solosängerin/Schauspielerin heraustrittst?

David Jost: Ich muss ehrlich sagen, ich würde nicht im Hintergrund im Chor stehen wollen, dafür wäre mir der Aufwand zu groß. Als Solist darf man sich alleine verbeugen. Nein, Spaß, aber intern ist es völlig egal, ob man Solist oder Chormitglied ist. Alle sind gleich wichtig und haben einen gleich wichtigen Teil in der Produktion. Aber wenn ich nicht Solist gewesen wäre, hätte ich nicht mitgespielt ... muss ich ehrlich sagen.

Vildan Catic, 17 J., Hauptrolle des Herrschers Djiang:

Pia Derler: Wie bist du zu diesem Projekt des *Tausendblütenarr* gekommen und welche Rolle spielst du?

Vildan Catic: Um die Frage detailliert zu beantworten, dies hat eine längere Geschichte. Mein Bruder ist Drehbuchautor und ich habe immer mit ihm zusammen Filme geschaut die in seiner dvd/blueray Sammlung vorhanden sind von Meisterwerken wie "Fight Club" oder Tarantinos "Pulp Fiction" so ziemlich alles was gut ist aber auch gescheiterte Filmversuche wie z.B Uwe Boll's "Far cry" was (naja nicht mal den Titel "Film" verdient hat). Des Weiteren war ich sehr begabt darin Leute zu immitieren, ich habe einfach immer Applaus bekommen wenn ich den Protagonisten "Borat" aus dem Film "Borat" imitiert habe oder Migranten auf Russisch, Türkisch, Schwiizerdütsch, British English, Kroatisch, Arabisch oder Französisch imitiert habe. Schauspielerische Vorbilder habe ich selbst wie z.B. Daniel Day Lewis oder Joseph Gordon-Levitt oder auch Leonardo DiCaprio und ich wollte schon immer selbst Schauspieler werden nur klar wurde mir dies letztes Jahr im Sommer. Schlussendlich hat mir mein Bruder vorgeschlagen dass ich mich im Theater melden soll wie z.B. im Next Liberty, dann habe ich einfach eine sowohl mutige als auch mitreißende e-mail an meine jetzige Regisseurin gesendet und habe dann auch gleich eine Art "casting" bekommen und wurde dann als Bösewicht namens "Djang" eingestellt.

Pia Derler: Was gefällt dir an deiner Rolle? Was eher weniger?

Vildan Catic: Ich war selbst noch nie ein Fan von "traditionellem" wie z.B die Gewänder der Chinesen in den früheren Jahrhunderten sahen für mich einfach für heutige Verhältnisse einfach nur lächerlich aus und das gebe ich auch zu, ohne jetzt irgendwie unser Stück zu beleidigen. Gefallen hat mir an der Rolle ganz besonders das ich arrogant bin und eigentlich tun darf was ich möchte und ja wer möchte das nicht (*grins*). Nicht so gefallen hat mir an der Rolle das ich (*SPOILER*) am Ende verliere und eigentlich wieder einen netten Junker spielen muss(aber nur beim Applaus, also ganz zum Schluss). Mir hätte das Stück besser gefallen bzw ich hätte auch mehr Motivation gefunden, wenn es zumindest ab 12 Freigegeben wäre für das Publikum oder sogar 16 was glaub ich aber nicht möglich ist, dies würde dann weitere "Brutalität" und Schimpfwörter einfügen aber man kann sich das ja nicht erwarten in einem Kinder/Jugendtheater.

Pia Derler: Welche Wichtigkeit hat der Skating Amadeus Chor für dich?

Vildan Catic: Ich habe bis jetzt alle Fragen ehrlich beantwortet dann werde ich das jetzt auch tun. Um nicht arrogant zu klingen würde ich sagen das der Skating Amadeus Chor einen wunderbaren Chor bietet der sowohl gesanglich als auch sympathisch rüber kam, aber mehr kann ich dazu auch nicht sagen da das Next Liberty im Mittelpunkt steht.

Pia Derler: Verändert dich die Chorprobe? Was macht das Schauspiel und das Singen mit dir?

Vildan Catic: Die Chorprobe lief meistens nicht gerade wunderbar aus. Sie war immer Dienstags um 15:00 Uhr wenn ich mich richtig erinnere, des öfteren musste ich darauf warten bis der Chor mit dem Proben fertig war und dann hatte ich immer eine Stunde um jeweilige Szenen durchzugehen. Die Gesangsprobe war eigentlich genial wir waren maximal zu viert, eine gewisse erwachsene Reife war vorhanden und wir konnten uns gut verstehen und unterhalten. Spaß gemacht hat es aber es war auch ziemlich anstrengend nach 7 Stunden Schule schnell etwas in der Stadt essen und auf zur Probe!

Pia Derler: Auf körperlicher Ebene, wie fühlst du dich auch nach einer Aufführung?

Vildan Catic: Nach einer Aufführung fühlte ich mich sehr sehr erleichtert da der ganze Druck einfach verschwand und man einfach den Applaus genießen konnte.

Pia Derler: Gibt es Unterschiede abhängig von deiner persönlichen Tagesverfassung?

Vildan Catic: Ich war noch nie glücklicher in meinem Leben als ich das erste Mal auf der Bühne stand, zurzeit vermisse ich die Bühne richtig sehr. Ich kann schon ohne sie nicht mehr leben! Dadurch war ich zwar gestresster aber auch viel motivierter um den Tag anzugehen.

Pia Derler: Wie nimmst du deinen Körper/deine Stimme wahr?

Vildan Catic: Ich denke jeder hatte dieses Gefühl schon, ich mag meine Stimme nicht und denke auch nicht das ich in jeglicher Art singen kann(*lach*). Körperlich war ich ziemlich müde nach einer Aufführung aber nach den Proben eher nicht so.

Pia Derler: Hast du auch andere Erfahrungen in dem Bereich Bühne?

Vildan Catic: Das wundert vielleicht viele ich hab keine Ahnung von Theater gehabt bis ich hier landete.

Pia Derler: Trainierst du außerhalb der Chorproben noch bei anderen Projekten oder bekommst eine Ausbildung wie z.B. Stimmtraining, Ballett...?

Vildan Catic: Ich liebe es wenn alles nach Plan verläuft und das tut es zurzeit. Im Oktober fingen wir mit den Proben im Next Liberty an alles lief perfekt wir hatten unsere 6 Vorstellungen. Danach war für mich kurz Pause bis ich eine Anzeige des Schauspielhauses gesehen habe wo Statisten bzw Nebenrollen gesucht waren, ich hab mich beworben und war beim Casting mit dabei und habe überzeugt. Jetzt bin ich Nebendarsteller im Stück "Thalerhof" im Schauspielhaus und darf nicht vor 300 Zuschauern auftreten sondern vor 500+ und das ist ein riesiger Fortschritt für mich. Erwartet habe ich mir aber nicht dass ich so schnell schon im Schauspielhaus lande. Mein nächstes Ziel ist nun die Grazer Oper! Außerhalb des Theaters mache ich garnichts kein Gesangsunterricht oder Ballet einfach nur weitere Filme zum inspirieren anschauen.

Pia Derler: Was ist das, was dich am Schauspielen/Singen fasziniert?

Vildan Catic: Das ist meine Lieblingsfrage (*fetter grins*) „I know very little about acting. I am just an incredible gifted faker“ (Robert Downey Jr.) Heißt so viel wie: „ich weiß nicht viel über Schauspielerei. Ich bin einfach ein begabter Nachmacher“. Und das macht einen guten Schauspieler aus, ich hasse Schauspieler die nur sich selbst spielen, wie z.B Kevin James in King of Queens oder Angus T. Jones in der berühmten Serie Two and a Half men, diese zwei Beispiele haben in Interviews zugegeben und ich zitiere "zu Hause bin ich genauso". Ich bin nicht arrogant ich kommandiere nie Leute herum, meistens lasse ich viel auf mir einfach sitzen und bin immer der der am besten gelaunt ist und im Theaterstück habe ich das Gegenteil bewiesen als arroganter Bösewicht! Faszinieren tut mich einfach alles mir ist es schei* egal ob ich 12 Stunden am Tag proben würde ich würde es einfach machen es ist einfach eine Leidenschaft ein unbeschreibliches Gefühl, dass keiner beschreiben kann der nicht die Liebe zur Bühne oder zum Filmset pflegt. Noch dazu kann ich sagen das ich ziemlich emotional werden kann bei Filmen, man muss einfach mehrere Rollen übernehmen können wie z.B Leonardo DiCaprio vom jetzigen Sklavenhändler in "Django Unchained" bis zum Romantiker in "Titanic".

Pia Derler: Was glaubst du ist wichtig, damit die Musik und das gesamte Schauspiel auf die Zuseherinnen und Zuseher wirkt?

Vildan Catic: Einfach alles! Es muss alles perfekt sein, vom Chor über die Protagonisten bis zum Orchester. Um dies zu ermöglichen ist jedoch viel Aufwand nötig den wir in Anspruch genommen haben! Wichtig ist auch, falls etwas schief geht, dass die wichtigste Regel lautet: "LASSE DIR NICHTS ANMERKEN"!

Pia Derler: Wann glaubst du bist du präsent und wirkst auf das Publikum?

Vildan Catic: Das wird jetzt noch unglaublicher klingen als alles zuvor. Wenn ich auf der Bühne stehe sehe ich mich aus dem Publikum aus, d.h. bevor ich etwas durchziehe denke ich mir wie es am besten aus Publikumssicht aussehen würde. Genau kann ich die Frage nicht beantworten da ich nie perfekt sein will, ich will immer etwas verbessern deshalb denke ich das ich nie richtig auf das Publikum gewirkt habe, natürlich war eine gewisse Präsenz vorhanden die man aber immer immer verbessern kann.

Pia Derler: Was macht es für einen Unterschied für dich, ob du Teil des Chors bist, oder als Solosängerin/Schauspielerin heraustrittst?

Vildan Catic: Um wieder nicht arrogant oder hochnäsiger zu wirken würde ich sagen dass der Applaus eine große Rolle spielt, da ich im Next Liberty ja nicht bezahlt wurde und dadurch auch nur Semi-Professionell tätig war kann ich sagen das der Applaus der größte Dank an einen Protagonisten war und der auch deutlich höher war wenn man der Hauptdarsteller war. Aber jedem gebührt der Dank durch den Applaus egal ob Hauptdarsteller oder Chor Mitglied. Für mich macht es keinen großen Unterschied ob ich

Nebendarsteller bin oder Hauptdarsteller (eine Chor Rolle würde ich allerdings niemals annehmen) da jeder mit der Handlung verknüpft ist und eine wichtige Rolle spielt. Da ich jetzt professionell tätig bin und nun auch bezahlt werde muss ich mich noch mehr darauf konzentrieren um gut rüberzukommen.

Ich habe alles ehrlich beantwortet und denke dass ich mit ein wenig Ehrgeiz das Ziel Grazer Oper in wenigen Monaten auch erreichen kann. Falls ich noch etwas hinzufügen darf, Ich habe vor spätestens 2019 an der New York Film Academy zu studieren um auch International mitzumischen (*grins*) bis dahin muss mich hier in Graz bzw. wahrscheinlich auch Wien im Theater/Oper/Schauspielhaus darauf vorbereiten.

Moritz Deimel, 11 J., Nebenrolle Büttel des Herrschers Djiang:

Pia Derler: Wie bist du zu diesem Projekt des *Tausendblütennarr* gekommen und welche Rolle spielst du?

Moritz Deimel: Eigentlich bin ich schon länger beim Skating Amadeus Chor, um genau zu sein seit dem Stück "Figaros Hochzeit", das war 2006 glaub ich.: Seit dem bin ich eigentlich immer bei den Proben gewesen, das war immer an unterschiedlichen Orten...:Bis zum Tausenblütennarr war es oft auch langweilig, bis ich die Rolle des 2. Büttel bekommen habe. Das ist ein Diener vom Djang, vom Bösen, so wie ein Polizist irgendwie.

Pia Derler: Was gefällt dir an deiner Rolle? Was eher weniger?

Moritz Deimel: Gefallen tut mir, dass ich endlich auch etwas sagen darf, also eine wichtige Rolle hab und nich immer nur im Chor stehen muss. Es ist vor allem lustig auch einmal ein Mirkophon zu tragen! Was ein bisschen langweilig war, ist das in den Szenen oft immer ähnliche Dinge passieren, dass ich das gleiche machen hab müssen...

Pia Derler: Welche Wichtigkeit hat der Skating Amadeus Chor für dich?

Moritz Deimel: Immer wenn wir ein Stück proben ist es sehr lustig. Dann ist es auch wichtig, dass man auch immer da ist, sonst verpasst man was... Aber wenn wir gerade ein Stück fertig aufgeführt haben, singen wir leider nur komische Lieder, dann ist es mir nicht so wichtig zu den Proben zu kommen.

Pia Derler: Verändert dich die Chorprobe? Was macht das Schauspiel und das Singen mit dir? Auf körperlicher Ebene, wie fühlst du dich auch nach einer Aufführung? Gibt es Unterschiede abhängig von deiner persönlichen Tagesverfassung? Wie nimmst du deinen Körper/deine Stimme wahr?

Moritz Deimel: Wenn ich von den Proben nach Hause, singe ich meistens die Lieder immer weiter, gar nicht bewusst, sondern eher als Ohrwurm. Und nach einer Aufführung bin ich meistens erleichtert, dass ich keine Fehler gemacht hab. Es ist auch lustig, wenn sich jemand verplappert und es niemand merkt! Wenn ein Tag anstrengend war, bin ich oft fast zu müde um zu den Proben zu gehen. Wenn es wichtig ist, dann geh ich aber trotzdem. Für mich ist es eigentlich ganz normal, dass ich singe. Schauspielern tu ich eigentlich nicht so oft, aber wenn man sich konzentriert dann geht das alles.

Pia Derler: Hast du auch andere Erfahrungen in dem Bereich Bühne? Trainierst du außerhalb der Chorproben noch bei anderen Projekten oder bekommst eine Ausbildung wie z.B. Stimmtraining, Ballett...?

Moritz Deimel: Ja, wir singen in der Schule bei Singkreis und haben heuer schon drei Auftritte hinter uns. Ich hab nämlich einen Musikschwerpunkt in der Schule. Da gibt es viele Veranstaltungen und dazu sozusagen Stimmtraining im Singkreis.

Pia Derler: Was ist das, was dich am Schauspielen/Singen fasziniert?

Moritz Deimel: Es ist einfach lustig und macht Spaß, dass man auf der Bühne auftreten kann und sich den anderen Leuten präsentieren kann. Ausserdem muss man dann nicht in die Schule gehen :)

Pia Derler: Was glaubst du ist wichtig, damit die Musik und das gesamte Schauspiel auf die Zuseherinnen und Zuseher wirkt? Wann glaubst du bist du präsent und wirkst auf das Publikum?

Moritz Deimel: Also es muss alles richtig beleuchtet sein, man sollte nicht einfach nur hingehen, sondern man muss zusammenarbeiten. Man darf nicht denken man ist der einzige und der beste und ich will immer im Mittelpunkt stehen... Bei der Musik muss man auch zusammenarbeiten, dass ist ganz wichtig! Präsent ist man dann wenn man den Zuschauern zuspricht, wenn man sich nicht wegdreht und deutlich spricht. Auch dass man sich Mühe gibt, dass man alles richtig macht!

Pia Derler: Was macht es für einen Unterschied für dich, ob du Teil des Chors bist, oder als Solosängerin/Schauspielerin heraustrittst?

Moritz Deimel: Es ist ein bisschen ungewohnt ein Solodarsteller zu sein, weil man dann wirklich den Text können muss und nicht irgendetwas singen oder sprechen kann. Man ist auf sich alleine gestellt und muss wirklich gut üben, sonst lacht das ganze Publikum. Aber das ist voll spannend, wenn man alleine spricht ist es nicht so langweilig irgendwie!

Abstract

Der Titel „Ästhetik des Moments – Der Skating Amadeus Chor und die Wirkung theatraler Handlungen auf den Menschen“ legt das Forschungsinteresse der Diplomarbeit offen: Es handelt sich um eine Beschäftigung mit dem Theater als eine antreibende Kraft, für die eigenen Empfindungen sensibel zu werden und sowie als eine ›Kunst der Gegenwart‹ sinnlich wahrzunehmen.

Helmut Plessners These, dass der darstellende Mensch „von sich, von anderen und von der Welt spricht“²⁶⁶, markiert den Beginn der Forschungsüberlegungen.

Anhand des Untersuchungsgegenstandes des Chorensembles des Kinder- und Jugendtheaters Next Liberty werden die Ansichten und Arbeitsweisen des Theaterpraktikers Eugenio Barba beleuchtet und in einer Zusammenführung am praktischen Beispiel angewendet.

*„Für den Schauspieler ist Energie ein Wie, kein Was. Wie sich bewegen?
Wie unbeweglich bleiben? Wie das eigene körperliche Dasein sichtbar
machen und es in Bühnenpräsenz und somit in Ausdruck verwandeln? Wie
das Unsichtbare, den Rhythmus des Denkens sichtbar machen.“²⁶⁷*

Eugenio Barba stellt sich gemeinsam mit seinen Kollegen des Odin Teatret der Herausforderung, eine eigene, lebensumfassende Pädagogik auszuarbeiten. Barba betrachtet den Körper als wichtigstes Arbeitsmaterial der Schauspielpraxis. Er macht sich automatische, körperliche Vorgänge bewusst und erkennt in ihnen den Ausgangspunkt seiner Theaterarbeit auf prä-expressiver Ebene. Daraus entwickelt er die sogenannten „Wiederkehrenden Prinzipien“, die von ihm als technische Gemeinsamkeiten verschiedener Darstellungstraditionen verstanden werden.

Im Rahmen der Diplomarbeit dienen Eugenio Barbas theateranthropologische Überlegungen als Ausgangspunkt für eine Analyse über menschliches Handeln.

Die Laiendarstellerinnen- und Darsteller des Skating Amadeus Chor wurden während der Probenzeit ihres aktuellsten Stückes *Tausendblütenarr* begleitet. Aus den Beobachtungen der Feldforschungen wurden die Ergebnisse der Diplomarbeit erarbeitet und als Wirkungen theatraler Handlungen formuliert.

Weiters wurden in einer Gegenüberstellung der professionellen Praxis Barbas Gemeinsamkeiten und Abweichungen beider Beispiele, ebenfalls als Ergebnis der Forschungsarbeit, geschildert. Abschließend wurde die zu Beginn aufgestellte These zu Helmut Plessners Überlegungen überprüft.

²⁶⁶ Plessner, Helmut: „Zur Anthropologie des Schauspielers (1948)“, in: ebd.: *Gesammelte Schriften VII. Ausdruck und menschliche Natur*, Günter Dux [u. a.] (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 404.

²⁶⁷ Barba, Eugenio: *Ein Kanu aus Papier. Abhandlungen über Theateranthropologie*, STUDIO 7 - International Theatre Ensemble (Hg.): Flamboyant. Schriften zum Theater (Heft 7/8), Köln 1998, S. 70.

Lebenslauf

Pia Derler

geboren am 23. 06. 1988 in Graz
österreichische Staatsbürgerschaft

Ausbildung

2008–2013 Universität Wien, Studium für Theater-, Film- und Medienwissenschaft

2002–2007 HLW Schrödinger für Kultur- und Kongressmanagement, Graz

1998–2002 BG/BRG Oeversee, Graz

1994–1998 Volksschule Peter-Rosegger, Graz

Praxiserfahrung

2012–2013 Outdoor-Trainerin, Mannitou, Wien

2007–2013 Snowboardlehrerin, Österreich

2012 Ausstellungsbetreuung, Theaterfestival Steirischer Herbst, Graz

2011 Regieassistent, Theaterfestival Steirischer Herbst, Graz

2010 Praktikum Bühnenbildhauerei, ART4ART, Wien

Assistenz Ausstattung/Requisiten, Wiener Staatsoper & ART4ART, Wien

2005–2008 Promotion-Tätigkeit, Zeiger culture & kommunikation, Graz

2006 Messestandbetreuung: „styrian summer arts“, Ferienmesse Graz

2005 (Pflicht-)Praktikum, Grazer Congress

Projektmitarbeit, BeSt³, Graz

2004 (Pflicht-)Praktikum, Haus der Architektur, Graz.

2004 Projektmitarbeit, Landesjugendreferat, Graz.

2003 Ferialjob bei Daimler Chrysler, Graz

2002 Projektmitarbeit, Jeunesse, Graz