



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Das Nonverbale im Serapions Theater, Aufführungsanalyse von Paradiso“

verfasst von

Mag. Elisa Schneider

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 582

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medientheorie

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

INHALTSVERZEICHNIS

1 EINLEITUNG, FORSCHUNGSINTERESSE,	7
WISSENSCHAFTLICHES ERKENNTNISINTERESSE	7
1.2 FORSCHUNGSINTERESSE	9
1.3 WISSENSCHAFTLICHES ERKENNTNISINTERESSE	10
2 FORSCHUNGSLEITENDE FRAGESTELLUNG	13
2.1 FORSCHUNGSSTAND	13
2.2 ZIELSETZUNG	14
3 METHODEN DER AUFFÜHRUNGSANALYSE	15
3.1 VERHALTEN UND HANDLUNG	15
3.2 THEATERSEMIOTIK	19
3.3 NONVERBALES THEATER	23
3.4 INTERKULTURELLE UNTERSCHIEDE	25
3.5 AUFFÜHRUNG	28
3.6 AUFFÜHRUNGSANALYSE	29
4 DAS WIENER SERAPIONS THEATER	35
4.1.1 DIE ANFÄNGE DES WIENER SERAPIONS THEATERS	35
4.1.2 DAS SERAPIONS ENSEMBLE	41
4.1.3 PRODUKTIONEN DES SERAPIONS ENSEMBLE	49
4.1.4 DIE ENTWICKLUNGSPERIODEN DES SERAPIONS ENSEMBLE	52
4.2.1 EINFLÜSSE UND ARBEITSWEISE DES SERAPIONSTHEATERS	54
4.2.2 AUFFÜHRUNGSANALYSE VON PARADISO	62
4.2.3 BÜHNENBILD	68
4.2.4 KOSTÜME UND REQUISITEN	75
4.2.5 MUSIK	78
5 CONCLUSIO	81
5.1 RESÜMÈE	83

LITERATUR.....	85
INTERNETQUELLEN	89
INTERVIEWTE PERSONEN.....	89
BILDERVERZEICHNIS	89

VORWORT

In der vorliegenden Masterarbeit wurde der Versuch unternommen, sich mit den Besonderheiten und der Einmaligkeit des nonverbalen Theaters, am Beispiel des Serapions Theaters „Paradiso“ von Erwin Piplits und Ulrike Kaufmann auseinanderzusetzen. Es wurde in der vorliegenden Masterarbeit durchgehend, aufgrund des Leseflusses die männliche Schreibweise verwendet. Der Verzicht auf eine geschlechtsneutrale Sprache stellt keine Form der Diskriminierung dar. Der Grund für die Wahl und die Entstehung des Themas „Das Nonverbale im Serapions Theater“ lassen sich mehrere Faktoren als ausschlaggebend aufzählen:

Das Thema der nonverbalen Theaterformen hat wiederholt meine Aufmerksamkeit und mein Interesse geweckt. So lag der Schwerpunkt in meinem Zweitstudium der „Publizistik und Kommunikationswissenschaften“ auch in der Untersuchung der bewussten und unbewussten Kommunikation.

In der Inszenierung „Paradiso“ haben die Intentionen der Dramaturgie, der Figuren, sowie die bewusste Rückbesinnung auf wenige Worte mir nicht nur immer wieder Denkanstöße gegeben, sondern es wurden auch meine eigenen Überlegungen stimuliert.

Mein Ziel war es, ein nonverbales Theaterstück zu analysieren, das keiner verbalsprachlichen Kommunikation bedarf und sich auf Bewegungsabläufe wie Mimik, Gestik, der Musik oder dem Tanz konzentriert. Die Sprache rückt dabei in den Hintergrund, der Fokus liegt somit auf dem Nonverbalen.

„Wie seltsam, wenn sich die Logik mit einer „idealen“ Sprache befaßte, und nicht mit *unserer*. Denn was sollte diese ideale Sprache ausdrücken? Doch wohl das, was wir jetzt in unserer gewöhnlichen Sprache ausdrücken; dann muß die Logik also diese untersuchen. Oder etwas anderes: aber wie soll ich dann überhaupt wissen, was das ist? – Die logische Analyse ist die Analyse von etwas, was wir haben, nicht von

etwas, was wir nicht haben. Sie ist also die Analyse der Sätze *wie sie sind*.¹

Das Stück „Paradiso“ hat mit seiner Intensität einen tiefen Eindruck bei mir hinterlassen. Tanz, Bewegung und das Bühnenbild sind ineinander verschmolzen und haben das Erlebnis wie einen Traum erscheinen lassen.

¹ WTTGENSTEIN, L.: Philosophische Bemerkungen, 1984, S. 53

1 EINLEITUNG, FORSCHUNGSINTERESSE, WISSENSCHAFTLICHES ERKENNTNISINTERESSE

Erwin Piplits und Ulrike Kaufmann prägen die Wiener Theaterlandschaft mit dem Serapions Theater. Die folgende Masterarbeit gliedert sich in einen theoretischen Teil und beinhaltet eine empirische Untersuchung, die in Form von leitfadengestützten Interviews in die Arbeit eingebaut ist. Dabei konnte ich fehlende Informationen aus den persönlichen Gesprächen mit dem Regisseur Erwin Piplits, dem Bühnenbildner Max Kaufmann, sowie mit der Tänzerin Mercedes Miriam Vargas Iribar ergänzen.

Der Gegenstand dieser Arbeit ist die Inszenierung von Erwin Piplits und Ulrike Kaufmann „Paradiso“. Es erfolgt eine Segmentierung und Zerlegung dieser Aufführung auf ihre Einzelteile hin. Die daraus resultierende Analyse versucht, eine Verbindung der verschiedenen ästhetischen Ausdrucksformen zueinander aufzubauen. Aufgrund der subjektiven Auswahl spezieller Bedeutungseinheiten kann die Inszenierung jedoch nicht in ihrer Gesamtheit erfasst werden, aber es erfolgt durch die bewusste Rezeption eine Vermittlung der Inszenierung.

Beginnend mit den Anfängen des „Pupodrom“ und des Wallensteinplatzes wird auf die Entstehungsgeschichte des Serapions Theaters eingegangen.

Des Weiteren wird auf den Charakter dieser Theaterform eingegangen, auf das Nonverbale, auf die Kostüme und die Bühnenelemente.

Es werden im Laufe der Recherche künstlerische Elemente, wie Handlungen, Atmosphären und die Körpersprache analysiert.

In meiner Masterarbeit sollen die Geschichte und die Hintergründe des Serapions Theaters näher beleuchtet werden und der Arbeitsprozess, am Beispiel von „Paradiso“ beschrieben werden. Zudem wird eine empirische Analyse zu den theoretischen und praktischen Überlegungen integriert. Im leitfadengestützten Interview wurden zentrale, ergänzende Fragen zur Aufführungsanalyse gestellt, um die Grundstruktur des nonverbalen Theaters am Beispiel von Erwin Piplits und Ulrike Kaufmanns „Paradiso“ näher zu untersuchen.

Mit welchen theatralen Ausdruckselementen kommunizieren die Schauspieler?
Welche dramaturgische Bedeutung haben die Requisiten?
Welche Bedeutung hat das Bühnenbild und das Licht?

Es steht eine Beschäftigung mit der Besonderheit und der Einmaligkeit des nonverbalen Theaters im Zentrum der Analyse. Es geht um Aktionen, Bewegungen, Gestik, Mimik, Körpersprache, Geräusche, Geschmack, Gerüche und Berührungen. Es werden dem Zuschauer Emotionen präsentiert.

Die Tänzerin Mercedes Miriam Vargas Iribar beschreibt, dass in der Produktion von „Paradiso“ Gefühle und Emotionen ausgestellt werden. Es wird vorsichtig mit Ängsten umgegangen. Wir versuchen eine Ausstellung von Gefühlen für den Zuschauer darzustellen. Der Zuschauer soll sich zum Beispiel mit der Traurigkeit identifizieren können. Es ist wie ein innerer Dialog, der nach außen dargestellt wird.²

Die geführten Interviews mit dem Regisseur Erwin Piplits, mit dem Bühnenbildner Max Kaufmann sowie mit der Tänzerin Mercedes Miriam Vargas Iribar gewähren eine zusätzliche Perspektive in diese Materie.

Die für die Aufführungsanalyse verwendeten Materialien setzen sich aus den beiden Publikationen des Regisseurs „Serapions Theater, Verwandlung und Wirklichkeit“³ und „Serapions Fabel, Universelle Theaterarbeit seit 1973“⁴, den geführten Interviews, Videoaufzeichnungen, dem Programmheft von „Paradiso“ sowie aus der teilnehmenden Beobachtung der Autorin zusammen.

Das Grundwerk dieser Arbeit bietet die „Serapions Fabel, Universelle Theaterarbeit seit 1973“⁵ vom Regisseur Erwin Piplits.

² Auszug aus dem Interview mit Mercedes Miriam Vargas Iribar, 04.04.2014
geführt von Verfasserin, Unterlagen bei Verfasserin

³ PIPLITS, Erwin: Serapions Theater, Verwandlung und Wirklichkeit, Wien, Köln, Weimar, Böhlau Verlag GesmbH und Co KG, 1998

⁴ PIPLITS, Erwin: Serapions Fabel, Universelle Theaterarbeit seit 1973, Wien: Theaterverein Odeon, 2013

⁵ Ebenda.

Zudem stützt sich die Arbeit auf das methodische Verfahren von Erika Fischer-Lichte, die in „Die Zeichensprache des Theaters“⁶ wichtige Erkenntnisse über die Aufführungsanalyse leistet.

1.2 FORSCHUNGSINTERESSE

Das Forschungsinteresse unterliegt dem Interesse des nonverbalen Theaters. Denn nonverbales Theater kommuniziert über die Verbalsprache hinaus.

Die Idee über nonverbales Theater zu schreiben resultierte daraus, dass Worten, auch wenn sie Botschaften vermitteln, nicht immer die Bedeutungen zugesprochen werden können, die der Sender intendiert hat.

Ziel ist es, nach Strategien und ästhetischen Verfahrensweisen zu forschen. Im Gegensatz zur direkten Kommunikation oder dem verbalen Theater schärft nonverbales Theater die Wahrnehmung und spricht andere Bewusstseinsbereiche an.

„Das Theater, das nicht in etwas Bestimmten ist, sondern sich aller Sprachen bedient: Gesten, Tönen, Worte, Leidenschaften, Schreie, findet sich genau an dem Punkte wieder, wo der Geist einer Sprache bedarf, um seine Äußerungen kundzutun. Und die Festlegung des Theaters auf eine Sprache: geschriebenes Wort, Musik, Lichter, Geräusche, zeigt binnen kurzem seinen Untergang an, da die Wahl einer Sprache die eigene Neigung für die Leichtigkeit ebendieser Sprache verrät; und Austrocknung der Sprache begleitet ihre Begrenztheit. Für das Theater wie für die Kultur besteht die Frage weiterhin, Schatten zu benennen und zu lenken: und das Theater, das sich nicht auf die Sprache und die Formen festlegt, zerstört durch die Tat die falschen Schatten und macht die Bahn frei für die Geburt anderer Schatten, um die sich das wahre

⁶ FISCHER-LICHTE, Erika: Die Zeichensprache des Theaters, Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung, Dietrich Reimer Verlag Berlin, 1990

Schauspiel des Lebens gruppiert. Die Sprache durchbrechen, um das Leben zu ergreifen, das heißt Theater machen oder neu machen.“⁷

1.3 WISSENSCHAFTLICHES ERKENNTNISINTERESSE

In den theaterwissenschaftlichen Untersuchungen wird seit den 1970er Jahren die Aufführungsanalyse in den Untersuchungen als eigenständiger Forschungsgegenstand betrachtet. Der Begriff der Aufführung birgt in seiner Definition ein breites Spektrum an Deutungsmöglichkeiten. Dabei kann man sich auf das Konzept des Regisseurs, aber auch auf die im Moment umgesetzte Vorstellung beziehen. Die subjektive Wahrnehmung und Rezeptionsästhetik der Zuschauer ist dabei noch außer Acht gelassen. Somit ist es nicht einfach, eine Aufführung zu fassen, da „das materielle Artefakt der Aufführung nur im Prozeß ihrer Produktion und Präsentation existiert“.⁸

Ihre Zeitspanne ist eine begrenzte, unterschiedliche Bedingungen stehen aufgrund der Komplexität der Materie in einer Wechselwirkung zueinander. Auf der Bühne wirken mehrere künstlerische Elemente zusammen, die in die Forschungsansätze einfließen.⁹

„Körpersprache, nonverbale Kommunikation spielt im menschlichen Sozialverhalten eine zentrale Rolle. Neuere Forschungen von Sozialpsychologen und anderen haben gezeigt, dass diese Signale wichtiger sind und komplizierter funktionieren, als bisher angenommen wurde. Wenn wir menschliches Sozialverhalten verstehen wollen, müssen wir dieses nonverbale System aufschlüsseln. Zumindest wissen wir, was diese Signale sind: Gesten, Kopfbewegungen und andere Körperbewegungen, Körperhaltung, Gesichtsausdruck, Blickrichtung,

⁷ KNOEDGEN, W.: Das unmögliche Theater, 1990, S. 14f

⁸ FISCHER-LICHTE, E: Die Zeichensprache des Theaters, 1990, S. 246

⁹ KLEINDIEK, J: Zur Methodik der Aufführungsanalyse, 1973

räumliche Nähe und Einstellung, Körperkontakt, Orientierung, Tonfall und andere nonverbale Aspekte in Sprache, Kleidung und Schmuck.“¹⁰

So hat die Theaterwissenschaft begonnen, theatralische Vorgänge als einen Prozess der Kommunikation zu analysieren. Man begann die Wirkung auf die Zuschauer, im Rahmen der empirischen Rezeptionsforschung zu untersuchen. Die Theatersemiotik bedient sich dabei einer Fragestellung, die ein Wechselverhältnis und eine interdisziplinäre Forschung aus den Bereichen der Theaterwissenschaft, der Kommunikationswissenschaft, der Kunstwissenschaft und der Kulturwissenschaft in sich vereint. So greift die Theatersemiotik für die weitere Analyse „auf die von der Theaterwissenschaft andernorts erarbeiteten Ergebnisse zurück und stellt umgekehrt die Resultate ihrer Forschung für die Lösung spezifisch historischer, ästhetischer, kommunikations- und kulturwissenschaftlicher Probleme zur Verfügung.“¹¹

Die Theatersemiotik bedient sich dabei der Grundlagenforschung der Theaterwissenschaft.¹²

Das Ziel meiner Arbeit liegt darin, die Ästhetik und die dramaturgischen Ausdruckselemente des nonverbalen Theaters zu untersuchen.

Alle künstlerischen Elemente im nonverbalen Theater, ob direkt oder indirekt vermittelt, sind kommunikative Prozesse. So hat die Körpersprache eine relevante Bedeutung inne, denn die Wirkungen dieser Handlungen müssen die Sinneswahrnehmungen sensibilisieren und über eine wahrnehmungszentrierte Fixierung hinausgehen. Nonverbale Signale wie Gesten und Mimik werden genauso integriert und sind der sprachlichen Ausdruckskraft auf keinen Fall untergeordnet.

¹⁰ ARGYLE, M.: Körpersprache & Kommunikation, 2005, S. 13

¹¹ FISCHER-LICHTE, E: Die Zeichensprache des Theaters, 1990, S. 236

¹² VGL. FISCHER-LICHTE, E: Die Zeichensprache des Theaters, 1990, S. 236

„ [...] Sprache in höchstem Maße von nonverbaler Kommunikation abhängig und mit ihr verflochten ist und daß es vieles gibt, das sich in Worten nicht angemessen ausdrücken lässt.“¹³

Daraus ist zu erkennen, dass die Sprache nicht Priorität besitzen muss und dem körpersprachlichen Ausdruck oft mehr Aussagekraft zugeschrieben werden kann als der Sprache.

Susan Sontag macht in ihrer Publikation „Against Interpretation“ aufmerksam, dass dieser Form der Wahrnehmung zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt wird. Es steht die Wahrnehmung auf die Sinne im Zentrum der Betrachtung.

„Unsere Kultur ist auf dem Exzeß der Überproduktion basiert. Das Resultat ist ein ständiger Verlust an Schärfe in unserer sinnlichen Erfahrung. Die Bedingungen modernen Lebens, seine materielle Fülle, seine schiere Überladenheit wirken so zusammen, daß sie unsere sinnlichen Fähigkeiten abstumpfen [...] Wir müssen lernen, mehr zu sehen, mehr zu hören, mehr zu fühlen.“¹⁴

¹³ ARGYLE, M.: Körpersprache & Kommunikation, 2005, S. 14

¹⁴ SONTAG, S.: Against Interpretation
, New York, 1966, S. 7

2 FORSCHUNGSLEITENDE FRAGESTELLUNG

2.1 FORSCHUNGSSTAND

Die vorliegende Arbeit gibt am Beispiel des Serapions Theaters eine Analyse der Bedeutung von nichtsprachlichen Theaterformen. So rückte die nonverbale Kommunikation in der Forschung der letzten Jahre speziell in den Fokus. Was einst in der wissenschaftlichen Untersuchung eher am Rande untersucht worden ist, erweist sich nun für Psychologen, Soziologen, Linguisten und Theaterwissenschaftlern von großer theoretischer Relevanz.

Für die Theaterwissenschaft sind seit Jahrhunderten die Körpersignale ein Untersuchungsbereich, bei dem interessante Entdeckungen gemacht werden können. Die Theatersemiotik entwickelte sich bereits im 18. Jhd.

„Theatersemiotik begreift und untersucht das Theater als ein System der Bedeutungsproduktion.“¹⁵

Man untersuchte, in welcher Verbindung sprachliche und gestische Zeichen zueinander stehen. Dabei erkannte man, dass sich Erregungszustände am ehesten mithilfe von Gesten adäquat darstellen lassen.

„Es ist nicht unbedingt erwiesen, daß die Sprache der Wörter die bestmögliche sei. Und es hat den Anschein, als ob auf der Bühne, die vor allem ein Raum ist, den es auszufüllen gilt, und ein Ort, an dem sich etwas abspielt, die Sprache der Wörter der Zeichensprache weichen müsse, deren objektiver Aspekt uns am unmittelbarsten eingeht.“¹⁶

Aus diesem Interesse heraus möchte ich in meiner Masterarbeit auf die beiden Künstler Erwin Piplits und Ulrike Kaufmann eingehen. Die Beiden zählen zu namhaften Künstlern im europäischen Raum und gehören zu wichtigen

¹⁵ FISCHER-LICHTE, E: Die Zeichensprache des Theaters, 1990, S. 234

¹⁶ KNOEDGEN, W.: Das unmögliche Theater, 1990, S. 114

Wegbereichern des Objekttheaters und des nonverbalen Theaters in Wien. Somit versuchen die Beiden, auf Grundlage der nonverbalen Kommunikation, die Wichtigkeit der Kunst für die Menschen und die Möglichkeiten im bewussten Umgang darin aufzuzeigen.

2.2 ZIELSETZUNG

Es werden in meiner Masterarbeit die ästhetischen Ausdruckselemente des nonverbalen Theaters anhand des Wiener Serapions Theaters „Paradiso“ untersucht. Die forschungsleitenden Fragestellungen, die es im Laufe der Arbeit zu beantworten gilt, gliedern sich wie folgt:

Welche Verfahrensweisen verwendet nonverbales Theater, um Handlungen voranzutreiben, Konflikte aufzuzeigen und mögliche Lösungen herbeizuführen?
Stellt nonverbales Theater, trotz fehlender Kommunikation einen Kommunikationsprozess dar? Kann nonverbales Theater als ein interkulturelles Kommunikationsmittel gesehen werden?

Nonverbales Theater versucht, die verschiedenen Kunstrichtungen wie Malerei, Tanz und Musik zu vereinen.

So wird der Rezipient mit Situationen und Szenen konfrontiert, die das Verstehen und die Interpretation nicht mit der Bedeutung der logozentrierten Sprache zu schaffen vermögen.

„Gelingt es dem Akteur, die Grenzen der sogenannten Freiheit zu überschreiten, kann er Unbewußtes, Unsichtbares, unbekannte Kräfte und Fähigkeiten in unmittelbarer Kommunikation mit der Gruppe lebendig werden lassen. Die Schauspieler werden zu „Instrumenten“, die eine Wahrheit vermitteln, die ohne sie unentdeckt bliebe.“¹⁷

¹⁷ WEIHS, A.: Freies Theater, 1981, S. 238

3 METHODEN DER AUFFÜHRUNGSANALYSE

Dieses Kapitel erklärt essenzielle Definitionen, aus denen erkennbar wird, dass nonverbales Theater, Figuren in Aktionen treten lässt und eine Handlung aufbaut. Es erfolgt eine Annäherung von Theorien der Theaterwissenschaft. Dabei liegt die „Zeichentheorie der Theatersemiotik“ von Erika Fischer-Lichte im Zentrum der Betrachtung. Die Segmentierung bietet einen Überblick über die Ansätze der Methoden.

3.1 VERHALTEN UND HANDLUNG

Unter Handlungen werden die Vorgänge der sozialen Beziehung und die Verhaltensweisen unter Menschen, wie auch bei den Tieren beschrieben. Somit sind Aktionen untereinander das Ergebnis einer laufenden Wandlung der Geschichte. Die Verhaltensforschung analysiert die Vorgänge und Beziehungen zwischen den Lebewesen. Wenn man einem Reflex folgt, wie zum Beispiel Niesen, verhält man sich. Zum Verhalten zählen auch Erregungszustände, die im Kontrast zum absichtsvollen, geplanten Handeln stehen. Dabei entsteht eine Verknüpfung, indem sich das Verhalten nach subjektiven Zielen richtet. Werden diese Vorhaben umgesetzt, spricht man von Handlungen.

„Handeln ist somit als psychisch reguliertes Verhalten zu verstehen.“¹⁸

Es stellt einen Einklang zu den Anforderungen der Umwelt dar, in denen es Individuen möglich ist, bewusste Aktionen zu setzen und alltägliche Entscheidungen treffen zu können. Erfolgt dies in der Anwesenheit dritter, werden diese Aktionen untereinander in Beziehung gesetzt und es entsteht ein „Beziehungsgeflecht, die Situation. [...]Die Situation ist die kleinste und kompakteste verstehbare Einheit menschlicher Handlungszusammenhänge, eine

¹⁸ KOTTE, A.: Theaterwissenschaft, 2005, S. 16

Beziehung zwischen Menschen zur gleichen Zeit am gleichen Ort. Gleichgültig ob sie eine Brücke errichten oder Theater spielen- [...].¹⁹

Somit erzeugen angebotene Situationen unterschiedliche Handlungsweisen und Reaktionen. Der Zusammenhang innerer Motivation und äußerer Konditionen kreiert szenische Vorgänge.

Wir verhalten uns regelmäßig und gehen von einer Situation in die nächste über.

„Handlung ist Geschehen, Vorgang bezeichnet Geschehen.“²⁰

Verhalten passiert in einem definierten Raum, zu einem genauen Zeitpunkt, dasselbe gilt für Handlungen und Situationen. Beim Theater stehen dabei gezielte Interaktionen im Zentrum der Betrachtung. Das Publikum entscheidet, welche Wechselbeziehungen als Theater bezeichnet werden.

„Für Theater beinhaltet diese Verschiebung die Herausbildung von Zuschauenden, die in dieser Funktion nicht mehr zwingend ihre fünf Sinne brauchen, sondern lediglich Ohren und -vor allem- die Augen.“²¹

Der Zuschauer bewertet die Situation aufgrund von geschichtlichen, kulturbezogenen und örtlichen Gegebenheiten. Da der Mensch ein komplexes, individuelles Wesen mit diversen Anschauungen ist, können dabei mehrere Gewohnheiten, was Theater ist, als gültig anerkannt werden. Somit kann nach Kotte behauptet werden, dass:

„Theater ist ein Name oder ein Titel, den Agierende und/oder Zuschauende einem Geschehen zueignen.“²²

¹⁹ Ebenda.

²⁰ Ebenda, S. 19

²¹ HULFELD, S.: Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter, S. 390, Hg. KOTTE, A.: Theaterwissenschaft, 2005

²² KOTTE, A.: Theaterwissenschaft, 2005, S. 64

Kommen in der „Hervorhebung“ körperlicher Aktionen noch örtliche Hervorhebungen hinzu, bei dem sich eine Abgrenzung abzeichnen lässt, leisten die dinglichen, die akustischen und die gestischen Attribute eine semiotische Einheit.

Dieses Präsentieren beschreibt eine Hervorhebung innerhalb eines konkreten Raumes mit klar definierten Abgrenzungen. Dabei ist ein spielerischer Anteil zu erkennen, der sich auch außerhalb der Hervorhebung ereignen kann. Das Spiel ist von Beginn an, an die Schauspieler und an das Publikum gebunden.

Mithilfe des Spielens schafft man es leichter, die Komplexität der Wirklichkeit fassen zu können. Der niederländische Kulturhistoriker Huizinga geht von einer anthropologischen Komponente aus und erklärt in seinem Werk *Homo ludens*, die Merkmale des Spiels und des Spielens folgendermaßen²³:

„Spiel ist eine freiwillige Handlung oder Beschäftigung, die innerhalb gewisser festgesetzter Grenzen von Zeit und Raum nach freiwillig angenommen, aber unbedingt bindenden Regeln verrichtet wird, ihr Ziel in sich selber hat und begleitet wird von einem Gefühl der Spannung und Freude und einem Bewusstsein des „Anderssein“ als das „gewöhnliche Leben.““²⁴

Ad 1.:

Es ist problematisch, jemanden zum Spielen zu zwingen. Als Voraussetzung gilt, dass man ein Bedürfnis von sich aus verspürt. Es erleichtert dem Menschen, einen für sich selbst erschaffenen Spiel- und Gestaltungsraum im Alltag zu kreieren.

Somit stellt es eine befriedigende Handlung dar, mit der eine Tätigkeit einhergeht.

²³ Vgl. MOOR, P.: Die Bedeutung des Spiels in der Erziehung, 1968, S. 14

²⁴ HUIZINGA, J.: *Homo ludens*, 1987, S. 37

Ad 2.:

Zu Beginn ist es ungewiss, wie das Spiel ausgehen wird, die Spieler kommunizieren auf einer Metakommunikationsebene. Die Akteure werden mit der Wichtigkeit des Lernens konfrontiert. Verlieren sie, ermöglicht ihnen diese Situation eventuell eine bewusstere Umgangsweise mit dem Gefühl des Scheiterns. So wird eine Spannung zwischen der wirklichen Welt und der Umwelt erzeugt.

Dem aktiven Teilnehmer wird es ermöglicht, durch das Spiel selbstbewusst zu handeln und innerhalb der Rahmenbedingungen (der Spielregeln) einen Weg für sich selbst zu finden. Durch diese offene Situation können Momente auf den Spieler zukommen, mit denen er zuvor nicht gerechnet hat und die ihn zu einem weiteren Handeln motivieren. Diese Reflexionsebene ermöglicht eine Verständigung auf der Metakommunikationsebene.

Ad 3.:

Spiele finden in der eigenen Realität statt und können deshalb ihre eigene Zeit, sowie ihren eigenen Ort bestimmen. Sie können in diesem Fall von der empirischen Alltagsrealität Abstand nehmen.

Ad 4.:

Man spielt für sich und lernt dabei, mit unvorhersehbaren Konfrontationen umzugehen.

Ad 5.:

Im Spiel sind die Regeln fixiert, da es eine geregelte Aktivität darstellt. Das heißt aber nicht, dass sich diese Spielregeln mit dem realen Leben verbinden lassen. Im Spiel sind die Grenzen und Verhaltensmuster erweitert.

Ad 6.:

Huizinga ist in seinem Werk „homo ludens“ auf der Suche nach dem inneren Wesenskern des Menschen und versucht, das Individuum in Konfrontation mit dem Spiel näher zu verstehen. Es stellt sich heraus, dass im Theater ähnliche Merkmale mit dem Spiel zu finden sind. Huizinga geht davon aus, dass das Spiel

konsequenzmindernd ist. In beiden steht das Ausmaß der Wirkung im Mittelpunkt des Gegenstandes.

Das Schöne am Spiel ist die Unwichtigkeit. Der Austritt aus der realen Welt, zum Beispiel bei einem Theaterbesuch, bringt ein eskapistisches Motiv mit sich.

3.2 THEATERSEMIOTIK

Das Theater ist ein Ort, in dem es im Beispiel von „Paradiso“, trotz nonverbaler Kommunikation zu einem Austausch von Botschaften kommt, die beim Publikum, gesellschaftlich und kulturell abhängig interpretiert und decodiert werden. Die Theatersemiotik analysiert, wie im Theater sprachliche und gestische Zeichen zueinander in Verbindung stehen. Man untersuchte, „welche Art von Gegenständen am angemessensten durch welche Art von Zeichen ausgedrückt werden können, und kam übereinstimmend zu dem Schluss, dass die Geste in besonderer Weise zum Ausdruck von Gemütszuständen, Empfindungen und Leidenschaften geeignet sei.“²⁵

Lichtenberg differenzierte in „Über Physiognomik; wider die Physiognomen. Zu Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntnis“²⁶ drei Bereiche „mimisch-gestische Zeichen als theatralische Zeichen“²⁷:

Zum einen gibt es Zeichen, mit denen der Mensch seine Empfindungen ausdrückt. Zweitens differenziert Lichtenberg zwischen Zeichen, die auf die gesellschaftliche Position eines Individuums aufmerksam machen.

Drittens, kann mithilfe von Zeichen die Persönlichkeit eines Menschen dargestellt werden. Damit ein Zeichen ein Bedeutungsträger sein kann, muss es sich nach Erkenntnissen der Sprachwissenschaft materiell entfernen.

²⁵ FISCHER-LICHTE, E: Die Zeichensprache des Theaters, 1990, S. 233

²⁶ LICHTENBERG, Georg, Christoph; LAVATER, Johann, Caspar: Über Physiognomik wider die Physiognomen zur Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntnis, 1996, S.232

²⁷ Ebenda, S. 233f

Erst dann unterscheidet es sich von einem reinen Material. Somit ist ein Code „ein Signifikationssystem, das eine Korrelation zwischen gegenwärtigen und abwesenden Entitäten herstellt.“²⁸

Peirce beschreibt das Zeichen als eine „triadische Relation“²⁹.

Der Zeichenträger „S“ wird von einer Person, dem Zeichenbenutzer „I“ für ein Objekt „O“ verwendet und fungiert somit als Zeichen für dieses Objekt.

Somit besteht „S“ weder für sich alleine, noch existiert „S“ als ein Zeichen. Erst ab dem Moment seiner Anwendung, in welchem ein Subjekt ein Wechselverhältnis zu diesem Objekt herstellt, wird es zum Zeichen. Somit wird der Begriff der Zeichen als ein „Relationsbegriff“³⁰ beschrieben.

Das Theater basiert auf semiotischem Gedankengut, „denn Theater ereignet sich, wenn eine Person (A) etwas bzw. Handlungen (X) vorführt, während eine andere (S) zuschaut.“³¹

Dieser theatrale Vorgang wird als Kommunikationsprozess und der theatralische Vorgang als ein Zeichenprozeß (Semiose) beschrieben.

Erika Fischer- Lichte hat ein Zeichenrepertoire herausgearbeitet, das den Möglichkeiten der Darstellung auf der Bühne angelehnt ist. Es werden resultierend aus diesen Überlegungen diverse Zeichen verwendet, die sich „mit Hilfe der Oppositionspaare „akustisch/visuell“, „transitorisch/länger andauernd“ und „schauspielerbezogen/raumbezogen“ folgendermaßen klassifizieren.“³²

²⁸ GUMBRECHT, H.; PFEIFFER, K. L.: Materialität der Kommunikation, 1988, S. 238

²⁹ Ebenda.

³⁰ Ebenda.

³¹ Ebenda, S. 237

³² FISCHER-LICHTE, E: Die Zeichensprache des Theaters, 1990, S. 236

Geräusche	akustische	transitorische	raum- bezogene
Musik			schauspiel- bezogene
linguistische Zeichen		länger andauernde	
paralinguist. Zeichen			
mimische Zeichen			
gestische Zeichen			
proxemische Zeichen			
Maske			
Frisur			
Kostüm			
Raumkonzeption	visuelle		
Dekoration			
Requisiten			
Beleuchtung			raumbezogene

Abbildung: Erika Fischer-Lichte, Die Zeichensprache des Theaters, S. 237

Basierend auf dieser Zeichenzusammenfassung arbeitet die Theatersemiotik, um daraus weitere Bedeutungszusammenhänge ableiten zu können, wobei die „theatralischen Zeichen insofern ausnahmslos als Zeichen von Zeichen zu definieren sind.“³³

Die Kategorisierung, die in der Tabelle vorgenommen wird, dient der weiteren Analyse. Die Zeichen, die aus den Grundelementen der theatralischen Vorgänge resultieren, bedienen sich verschiedener kulturellen Systemen und werden anhand der ihnen zugeschriebenen Bedeutungen dargestellt:

³³ Ebenda.

„Sprache, Mimik, Gestik, Bewegung, Kleidung, Make-up, Frisur, Architektur, Design, Malerei, Licht, Musik und Geräuschen.“³⁴

Dabei kann ein Zeichen einer beliebigen kulturellen Ordnung durch ein anderes Zeichen einer beliebigen kulturellen Ordnung ersetzt werden. Damit ihre Funktionen bestimmt werden können, müssen sie auf ihre Aufgaben hin untersucht werden. Wittgenstein äußert sich über Zeichen und ihrer Bedeutungsvermittlung von Objekten wie folgt:

„Nannten die Erwachsenen irgend einen Gegenstand und wandten sie sich dabei ihm zu, so nahm ich das wahr und begriff, daß der Gegenstand durch die Laute, die sie aussprachen, bezeichnet wurde, da sie auf ihn hinweisen wollten. Dies aber entnahm ich aus ihren Gebärden, der natürlichen Sprache aller Völker, der Sprache, die durch Mienen- und Augenspiel, durch die Bewegung der Glieder und den Klang der Stimme die Empfindungen der Seele anzeigt, wenn diese irgendetwas begehrt, oder festhält, oder zurückweist, oder flieht.“³⁵

Die Zeichen sind durch „Mobilität“³⁶ und „Polyfunktionalität“³⁷ charakterisiert, sie können somit auch fern ihres kulturellen Systems als Bedeutungsträger fungieren. Die Eigenschaft der Mobilität beschreibt ein wesentliches Erkennungszeichen in der Sprache einer Theateraufführung. Somit erfüllt ein theatralisches Zeichen unterschiedliche Aufgaben.

³⁴ Ebenda, S. 238

³⁵ WITTGENSTEIN, L.: Philosophische Untersuchungen, zit. n. AUGUSTINUS: Confessiones 1/ 8, 1977, S. 15

³⁶ FISCHER-LICHTE, E: Die Zeichensprache des Theaters, 1990, S. 238

³⁷ Ebenda.

3.3 NONVERBALES THEATER

Sprache wächst und ist etwas dynamisches, auch Symbolen unterliegt der Charakter des nicht statischen. So steht die Interpretation der Zeichen der individuellen Benutzung des Individuums im symbolischen Interaktionismus gegenüber. Dieser Vorgang vertritt seine Position auch im Umgang mit dem nonverbalen Theater.

„Darauf beruht auch die Idee, daß man logische Formen mit der Sprache beschreiben kann. In so einer Beschreibung werden die Strukturen und etwa zu-ordnende Relationen etc. in verpacktem Zustand präsentiert, und so sieht es allerdings aus, als könne man von einer Struktur reden, ohne sie in dem Satz selber wiederzugeben. Derart verpackte, also ihrer Struktur nach unkenntliche Begriffe dürfen wir allerdings verwenden, aber sie haben ihre Bedeutungen immer über Definitionen die eben die Begriffe solchermaßen einpacken; und gehen wir nun rückwärts durch diese Definitionen, so werden die Begriffe wieder ausgepackt und sind so in ihrer Struktur vorhanden. So macht es Russell mit R^* , er wickelt den Begriff ein, so daß seine Form verschwindet. Der Sinn dieser Methode ist, alles amorph zu machen und so zu behandeln.“³⁸

Das Theater an sich ist soziales und ästhetisches Handeln. So ist die Sprache eine Kommunikation, jedoch ist die Kommunikation wiederum keine Verbalsprache. Das bedeutet, dass sich Kommunikation auch nonverbal äußern kann.

„Unser Denken hat außerordentlich wenig zu tun mit unserem Sprechen [...] Wenn der Mensch ein Wort ausspricht, so steht es zum Gedanken, man möchte sagen, so, daß es nicht viel mehr ist als ein Zeichen. Zum Fühlen steht es schon in einem viel intimeren Verhältnisse, es hängt schon viel mehr mit dem Fühlen zusammen; und ganz besonders hängt

³⁸ WTTGENSTEIN, L.: Philosophische Bemerkungen, 1984, S.206

es mit dem Wollen zusammen. Würden die Menschen heute so weit sein, daß sie hauptsächlich das Verhältnis des Denkens zum Sprechen entwickelten, dann würden sie als Angehörige verschiedener Sprachen nicht in jene Kollisionen kommen können, in die sie heute kommen; weil das Verhältnis der Sprache zum Denken eben nicht den intimen Charakter hat wie beim Fühlen und Wollen, weil das Fühlen und Wollen das erst in der Zukunft in derselben Weise entwickeln wird beim Menschen, was das Denken heute schon entwickelt hat.“³⁹

Es kann behauptet werden, dass die Sprache und das Nonverbale in einem funktionalen Verhältnis zueinander stehen.

Eine weitere theoretische Grundlage liefert die Stuttgarter Schule und Max Bense. Bense sieht die Ästhetik immer als eine Form der Anordnung von Zeichen. Deshalb gibt es nach Bense keinen Wahrheitsgehalt aus richtig oder falsch, denn auch die Zeichen sind aufgeladen. Sie resultieren aus einer imaginären und aus keiner realen Welt, erläutern Bense und Döhl im Manifest „Zur Lage“ aus dem Jahre 1976:

„Zur Realisation ästhetischer Gebilde bedarf es des Autors und des Druckers und des Malers und des Musikers und des Übersetzers und des Technikers und Programmierers. Wir sprechen von einer materialen Poesie oder Kunst. An die Stelle des Dichter-Sehers, des Inhalts- und Stimmungsjongleurs ist wieder der Handwerker getreten, der die Materialien handhabt, der die materialen Prozesse in gang setzt und in Gang hält. Der Künstler heute realisiert Zustände auf der Basis von bewußter Theorie und bewußtem Experiment. Wir sprechen von einer experimentellen Poesie, insofern ihre jeweiligen singulären Realisationen ästhetische Verifikationen oder Falsifikationen bedeuten.“⁴⁰

³⁹ STEINER, R.: Sprechen und Sprache, 1999, S. 121f

⁴⁰ http://www.stuttgarter-schule.de/zur_lage.htm

Das komplexe Thema des nonverbalen Theaters beinhaltet als Voraussetzung ein kommunikatives Geschehen, das dieser Auslegung entgegenkommt und entspricht. Ein direkter Zugang zu diesem Phänomen ist nicht gegeben, aber verschiedene Ansätze kommen dem Ursprung dieses Vorganges näher. Diese Herangehensweise kann als Bereicherung des Zusammenhanges von nonverbaler Kommunikation, die mit Kommunikation einhergeht, gesehen werden.

3.4 INTERKULTURELLE UNTERSCHIEDE

So hat man aus Studien unterschiedlichster Kulturen erkannt, dass bestimmte Einstellungen und Verhaltensweisen der nonverbalen Kommunikation Gemeinsamkeiten aufweisen.

Brook berichtet über seine Erfahrungen am „Centre International de Créations Théâtrales“⁴¹, in welchem Schauspieler aus verschiedenen Kulturen zusammenkamen, um Aufführungen zu planen.

Dabei erkannte man, dass Klischees von verschiedenen Kulturen häufig untereinander geteilt wurden und auf Gemeinsamkeiten basierten. Zudem zeigte es sich, dass Eigenschaften, die manchmal voreilig einer Kultur zugeschrieben worden sind, „lediglich deren oberflächliche Manieriertheiten waren und daß etwas ganz anderes seine ureigenste Kultur und Individualität ausdrückte.“⁴²

Brook betont die Wichtigkeit, diese Eigenschaften abzulegen, da eine neue Realität erst dann kreiert werden kann, wenn diese Stereotype aufgelöst werden.

„Wenn man von der „Energie“ des Darstellers spricht, heißt das, einen Begriff zu verwenden, der tausend Missverständnisse hervorrufen kann. Wir müssen dem Wort Energie praktikablen Sinn verleihen. Etymologisch hat es die Bedeutung „bei der Arbeit sein“.“⁴³

⁴¹ BROOK, P.: Wanderjahre, 1989, S.249

⁴² BROOK, P.: Wanderjahre, 1989, S.250

⁴³ BARBA, E.: Wiederkehrende Prinzipien, zit. n. PFAFF, KEIL, SCHLÄPFER: Der sprechende Körper, 1996, S. 82

Es stellt sich die Frage, inwieweit festgesetzte Kulturmuster existieren.

Bezogen auf das Theater erkennt man darin die Relevanz einer klar geregelten Arbeitsweise. Das bringt ein Hinterfragen des Theaters in allen Ländern mit sich und ein Reflektieren der Norm des Phänomens Theaters und seines starren Musters, bei dem es darum geht, „es in eine Sprache, in einen Stil, in eine gesellschaftliche Klasse und in ein Gebäude mit einem bestimmten Publikum einzusperren.“⁴⁴

Ekman hat sich 1983 mit der Frage beschäftigt, ob es eine „Universale Sprache“⁴⁵ gibt. Er hat diese Untersuchung in Form von Experimenten durchgeführt. Ekman hat menschliche Gesichtsausdrücke untersucht und die Wesensverwandtschaft zwischen der Auswirkung auf das vegetative Nervensystem (VNS) sowie in Bezug auf die Schauspielerei beobachtet. Die Studie ergab, „daß sechs Grundemotionen- Überraschung, Abneigung, Traurigkeit, Angst, Furcht und Glücklich sein- zu emotionsspezifischen Verhalten im VNS führen.“⁴⁶

Ekman arbeitete mit Schauspielern des „San Francisco American Conservatory Theatre“⁴⁷. Seine Ergebnisse erhielt er mithilfe von 2 Methoden: In der ersten Methode hat man den Teilnehmern der Studie exakt mitgeteilt, „welche Muskeln sie anspannen sollten, und so erzeugten sie im Gesicht Prototypen von Emotionen muskelweise.“⁴⁸

Bei der zweiten Methode mussten sich die Versuchspersonen eine in der Vergangenheit erlebte emotionale Erfahrung 30 Sekunden lang vorstellen.

⁴⁴ BROOK, P.: Wanderjahre, 1989, S.250

⁴⁵ SCHECHNER, R.: Die Vielfalt der Performance, zit. n. PFAFF, KEIL, SCHLÄPFER: Der sprechende Körper, 1996, S. 49

⁴⁶ SCHECHNER, R.: Die Vielfalt der Performance, zit. n. PFAFF, KEIL, SCHLÄPFER: Der sprechende Körper, 1996, S. 49

⁴⁷ SCHECHNER, R.: Die Vielfalt der Performance, zit. n. PFAFF, KEIL, SCHLÄPFER: Der sprechende Körper, 1996, S. 49

⁴⁸ Ebenda, S. 49

Manche Teilnehmer verzerrten ihr Gesicht, es war ihnen jedoch nicht bewusst, welche Gefühle in ihnen hervorgerufen wurden. Sie wurden dazu aufgefordert, jeden einzelnen Muskel bewusst nach und nach in Bewegung zu setzen.

Ekman's Untersuchung ergab, dass es bei der ersten Methode, bei der Regung der Gesichtsmuskeln zu einer viel auffälligeren Wandlung kam, als bei der zweiten Methode, bei der die Schauspieler an vergangene Erlebnisse dachten.

Die Schauspieler vernehmen die Angaben und setzen sie um, daraus resultiert, dass aus den Bewegungen der Gesichtsmuskulatur ein Wandel der VNS einhergeht oder damit übereinstimmt.

Ekman's Untersuchungen lassen sich wie folgt zusammenfassen:

„1.) Es gibt universale Signale, die nicht nur die Zeichen, sondern auch ihre Bedeutungen wiederholen: eine universale Sprache, wenn man will, „von Grundemotionen“.

2.) Diese „Sprache der Emotionen“ ist nonverbal und kommt meistens in Gebärden, vokalen Ausrufen, Körperhaltungen (die starr sind) und Bewegungen (wie Stampfen, Herumrennen, Sich ducken) zum Ausdruck.

3.) Es gibt ein universales System von Nerven- und Gehirnvorgängen, und dieses System unterliegt wahrscheinlich etwas, was Anthropologen „Ritual“ nennen.“⁴⁹

Gesten existieren global, über die Sprache hinweg. Menschen sind in der Lage, ein Verhalten so zu verinnerlichen, dass es sich unbemerkt über kulturelle Grenzen hinaus in Handlungsabläufe integriert. In jeder Gesellschaft existieren bestimmte Gewohnheiten und Körperbewegungen.

„Der Gebrauch des Körpers im alltäglichen Leben unterscheidet sich wesentlich vom Gebrauch des Körpers auf der Bühne. Im Alltag ist die Körpertechnik durch die Kultur, den gesellschaftlichen Status, den Beruf

⁴⁹ Ebenda, S. 49

bedingt. Auf der Bühne existiert eine hiervon verschiedene Körpertechnik.“⁵⁰

So setzen die unterschiedlichen Kulturen verschiedene Verhaltensmuster voraus, alltägliche Körpertechniken werden eingesetzt, um miteinander in Kommunikation zu treten.

3.5 AUFFÜHRUNG

Der Begriff der „Aufführung“ beschreibt eine einmalige Darstellung, wie etwa zum Beispiel die Aufführung am 23. Juni 2014, der künstlerischen Darbietung.

Die Dauer der Aufführung ist somit zeitlich begrenzt, nach der Aufführung gehört das Kunstwerk bereits der Vergangenheit an.

Im Vergleich dazu steht die „Inszenierung“. Die Definition der „Inszenierung“ umschreibt „eine Struktur ästhetisch organisierter Zeichen“⁵¹, somit steht dieser Begriff für ein theatrales Kunstwerk, für sämtliche Konzepte und ist nicht an eine spezielle Aufführung am Tag „xy“ gebunden.

Eine Aufführung besteht aus verschiedenen Einzelteilen und kann auf mehreren Untersuchungsebenen, wie zum Beispiel auf den Theorien der Ästhetik, der Soziologie oder der Psychologie untersucht werden.

Lotman beschreibt die Aufführung als einen Text, der aus theatralischen Zeichen besteht und über drei Besonderheiten verfügt: „Explizität, Begrenztheit und Strukturiertheit.“ Diese Elemente stehen in einer Wechselwirkung zueinander.

Die Explizität gliedert sich in drei Teilbereiche: Als erstes stellt sich die Frage, welche Zeichenanordnungen integriert sind. Zweitens gilt es, sich die Anordnung innerhalb des Systems zu überlegen. Dabei wird eine bestimmte Richtung eingeschlagen, in dem realistische Gesten den stilisierten Gesten

⁵⁰ BARBA, E.: Wiederkehrende Prinzipien, zit. n. PFAFF, KEIL, SCHLÄPFER: Der sprechende Körper, 1996, S. 80

⁵¹ BALME, C. (Hrsg.): Einführung in die Theaterwissenschaft, 2003, S. 82

gegenüberstehen, so erfolgt eine adäquate Einteilung der Dekorationen und der Kostüme.

Drittens versteht man unter Explizität auch die bewusste Selektion eines bestimmten Zeichens. Dabei werden detailhaften Fragen, wie z.B. ob gelacht oder geschmunzelt wird, ins Zentrum der Untersuchung gerückt.

Die Begrenztheit rückt die zeitliche und räumliche Abschirmung sowie den bewussten Ausschluss von Gegenständen in der Aufführung ins Zentrum der Betrachtung. Die Strukturiertheit thematisiert die Zusammenstellung der Zeichen zueinander.

3.6 AUFFÜHRUNGSANALYSE

Der Begriff der „Aufführung“ birgt mehrere Möglichkeiten der Interpretation in sich. Man unterscheidet dabei zwischen dem eigentlichen Konzept des Regisseurs sowie der tatsächlich umgesetzten Abendvorstellung.

Für Wissenschaftler ist ihre Analyse aufgrund der Komplexität problematisch. Denn auf der Bühne treten mehrere Bedeutungsebenen parallel nebeneinander auf. Der Fokus liegt auf den körperlichen Ausdrucksmöglichkeiten, wie der Bewegung, der Sprache, dem Gesichtsausdruck, den gewählten Kostümen und der Maske.

Zu diesen Ausdrucksarten kommen die Gestaltung auf der Bühne, das Bühnenbild und das Licht hinzu.

Die Theatersemiotik bedient sich dabei der interdisziplinären Forschung, um sich der Komplexität dieses Untersuchungsgegenstandes anzunähern.

In der Kommunikationswissenschaft bedient man sich der Zerlegung der Bühnendarstellung in bedeutungstragende Zeichen und ihre Zeichensysteme.

Die Frage nach einer Methodik der Aufführungsanalyse lässt sich nur schwer beantworten. Dazu existieren zwar Modelle, jedoch erheben diese weder den Anspruch auf die Erfassung der Gesamtheit des Phänomens Theaters, noch den Anspruch auf Objektivität.

Wie der Einzelne eine Aufführung interpretiert, hängt davon ab, was er persönlich als Theater begreift.

Guido Hiß betont, dass die Theatersemiotik vom Bild, Theater als „multimedialen Text“⁵² zu verstehen, geprägt ist. Dabei werden Bedeutungsebenen der Darstellungen auf der Bühne in Zeichensysteme unterteilt und Bedeutungseinheiten festgelegt.

Die Aufführung wird auf ihre „Ausdrucksebene“⁵³ horizontal zerlegt. Zudem wird sie vertikal in ihren Elementen untersucht und es wird „versucht, in Anlehnung an linguistische Operationen, kleinste bedeutende Einheiten der Theatersprache zu finden.“⁵⁴

Dabei ist es von Relevanz, wie die Ebenen und Bestandteile aufeinander wirken und wie sie in Bezug zueinander Bedeutungen herstellen.

Das bedeutet zum Beispiel beim Einsatz der Gestik, dass diese nicht das Gesagte wieder erzählen, sondern das der Sinngehalt vergrößert oder auch verkleinert wird. Eine Aneinanderreihung oder Kombination verstärkt also den Effekt eines Zeichens. Ist dieser funktionelle Aspekt bestimmt, ist das „Konstitutionsmodell“⁵⁵ vollständig. Ab diesem Moment können aufführungsanalytische Bedingungen hergestellt werden.

Hieß selektiert aus einzelnen Modellen und bietet der Aufführungsanalyse somit keine fertige Methode an.

Arno Paul ist der Ansicht, dass „theatralisch- fiktionale Bedeutung nicht durch die Bühnendarstellung allein hervorgebracht wird, sondern zustande kommt als Resultat eines kommunikativen Zusammenhangs zwischen Bühne und Zuschauerraum, als Resultat von „Interaktionen“.⁵⁶

Theatralische Kommunikation ist für Arno Paul geprägt von einer Wechselwirkung aus Sehen und Spielen, der Zuschauer nimmt dabei eine wesentliche Rolle ein.

⁵² Hiß, G.: Zur Aufführungsanalyse. In: Theaterwissenschaft heute: eine Einführung. Hrsg. von MÖHRMANN, R., 1970, S. 68

⁵³ Ebenda, S. 68

⁵⁴ Ebenda.

⁵⁵ Ebenda.

⁵⁶ Ebenda. S. 69

„Denn die Bedeutung szenischer Zeichen läßt sich nicht als Summe der je bestimmten sprachlichen, körpersprachlichen, bildlichen, musikalischen Ebenen und Elemente analysieren, sondern als deren gemeinsamer Nenner.“⁵⁷

Erika Fischer- Lichte hat in ihrem dreibändigen Werk „Semiotik des Theaters“⁵⁸ für internationale Diskurse gesorgt.

Erika Fischer- Lichte erläutert für die Aufführungsanalyse, „das komplexe Zeichen „Aufführung“ in Einheiten geringerer semantischer Kohärenz zu zerlegen und die beteiligten komplexen Zeichen unterschiedlicher Komplexität zu systematisieren.“⁵⁹

Somit beginnt man bei der Aufführungsanalyse mit der Auswahl der Segmentierungsebene. Diese Selektion vereint zum einen die Kombination aus dem Forschungsschwerpunkt des Interpreten sowie ist sie von der Art der Aufführung abhängig. So wird je nach dem Schwerpunkt der Inszenierung entschieden, ob entweder eine Segmentierung nach Figuren oder eher eine Analyse der auditiven und visuellen Zeichen vorzunehmen ist

„Eine Aufführungsanalyse wird stets als ein hermeneutischer Prozeß durchgeführt: d.h. sie hängt von bestimmten historischen, gesellschaftlichen und subjektiven Bedingungen ab und stellt zum anderen einen im Prinzip nicht abschließbaren Prozeß dar.“⁶⁰

⁵⁷ HILß, G.: Zur Aufführungsanalyse. In: Theaterwissenschaft heute: eine Einführung. Hrsg. von MÖHRMANN, R., 1970, S. 68

⁵⁸ FISCHER-LICHTE, E: Semiotik des Theaters: Das System der theatralischen Zeichen, 1983

⁵⁹ FISCHER-LICHTE, E: Die Zeichensprache des Theaters, 1990, S. 244

⁶⁰ Ebenda.

Spezialisiert man sich auf die ästhetische Komponente der Inszenierung ist es angemessen, „einerseits den Typus der verwendeten Zeichen (realistisch, symbolisch, stilisiert etc.) zu untersuchen und andererseits die Art ihrer Beziehung zueinander (Affirmation, Kompletierung, Neutralisierung, Widerspruch, Beziehungslosigkeit).“⁶¹ Man beginnt die Aufführung wie einen Text aus theatralischen Zeichenanordnungen zu zerlegen.

„Schauspieler und Bühnenraum dagegen stellen Medien dar, die in den Übermittlungsprozeß immer schon bestimmte Bedeutungsqualitäten mitbringen. [...] Der Schauspieler kann daher nicht als ein bedeutungsindifferentes Medium auftreten, sondern als Subjekt eines Prozesses, in dem auf dem Wege über die Ausarbeitung und Realisierung von paralinguistischen, mimischen, gestischen, proxemischen Zeichen sowie der Zeichen von Maske, Frisur, Kostüm die Rollenfigur als ein komplexes Zeichen konstituiert wird.“⁶²

So sind die Bühne, die Dekoration, die Requisiten und die Darsteller bedeutungstragende Elemente. Die nonverbalen, theatralischen, gestischen und mimischen Zeichen werden transformiert, indem sie zueinander in ein Verhältnis der Bedeutungsgenerierung, basierend auf bestimmten Eigenschaften, gesetzt werden. Es erfolgt bei der Gestik, dem Gesichtsausdruck und der Bewegung eine „Zuordnung eines Signifikats zu einem Signifikanten auf die primären kulturellen Systeme“⁶³.

Die Zeichen können auch weitere Zuschreibungen annehmen, doch die primäre kulturelle Ordnung bleibt dabei die Basis für die weitere theatralische Verständigung.

Das dritte Zeichensystem vereint die Kombination der ersten beiden Zeichensysteme in sich. Die daraus anerkannten Vorstellungen der

⁶¹ FISCHER-LICHTE, E: Die Zeichensprache des Theaters, 1990, S. 247

⁶² Ebenda, S. 250

⁶³ Ebenda, S. 254

Bedeutungsproduktionen werden darin in Beziehung gesetzt. Es erfolgt eine Zuordnung eines „Signifikats zu einem Signifikanten unter Rekurs auf unterschiedliche sekundäre kulturelle Systeme wie Dichtung, Malerei, Musik, Film, Mythos, Religion, gesellschaftliche Institutionen u.ä.“⁶⁴

Wenn dieser Vorgang auf Verständigung beruhen soll ist es relevant, auf die sekundären Ordnungen in einer Inszenierung zu achten.

Für das Publikum gelingt Verständigung, wenn sich die „einzelnen und komplexen theatralischen Zeichen auf „passende“ Muster der primären und sekundären kulturellen Systeme beziehen“⁶⁵.

Der Zusammenhang der „primären kulturellen Systeme“⁶⁶ in Bezug auf die theatralischen Gesten wird in Relation zu den Ausdrücken des Alltags gesetzt.

Die Aufführungsanalyse ist nur in dem Moment der Realisierung greifbar und ist somit kein abgeschlossenes Kunstwerk, das eine „abgehobene, fixierbare autonome Existenz“⁶⁷ besitzt.

Eine Analyse kann scheitern, wenn es nicht möglich ist, bedeutende Elemente in einer schwer übersichtlichen Zusammenstellung zu ordnen. Seitdem sich die Aufführungsanalyse als ein eigenes Forschungsfeld etabliert hat, tritt die Schwierigkeit der Aufzeichnungen der theatralischen Ergebnisse ins Blickfeld der Betrachtung. Durch die Komplexität des Gegenstandes und ihrer Kurzlebigkeit ist keine einheitliche Niederschrift des Objekts möglich.

Bei der Produktdokumentation hoffen Wissenschaftler auf einen Ausbau von Transkriptionssystemen.

„Für jede der an der Aufführung beteiligten Ausdrucksebenen sollen Notationsverfahren entwickelt werden, also etwa für Mimik, Gestik,

⁶⁴ FISCHER-LICHTE, E: Die Zeichensprache des Theaters, 1990, S. 254

⁶⁵ Ebenda, S. 255

⁶⁶ Ebenda.

⁶⁷ Ebenda, S. 253

Stimmfärbung, Bewegung im Raum, Beleuchtung etc. Einfach „alles“ soll da aufgelistet werden, untereinander, in riesigen Partituren.“⁶⁸

Bei der dokumentarischen Auswahl kommt das Problem des Faktors der Subjektivität hinzu, was eine Konkretisierung der Aufführungsanalyse nicht erleichtert.

„Insgesamt zeichnet sich für eine primär semantisch orientierte Aufführungsanalyse ein Verfahren ab, das man auf folgenden Nenner bringen kann: die Sprache der Aufführung in Teilen (re-)konstruieren, um das szenisch Gesagte verstehen zu können.“⁶⁹

⁶⁸ HIß, G.: Zur Aufführungsanalyse. In: Theaterwissenschaft heute: eine Einführung. Hrsg. von MÖHRMANN, R., 1970, S. 75

⁶⁹ HIß, G.: Zur Aufführungsanalyse. In: Theaterwissenschaft heute: eine Einführung. Hrsg. von MÖHRMANN, R., 1970, S. 78

4 DAS WIENER SERAPIONS THEATER

4.1.1 DIE ANFÄNGE DES WIENER SERAPIONS THEATERS

1973 gründeten Ulrike Kaufmann und Erwin Piplits das Serapions Ensemble.

Ulrike Kaufmann ist in der Steiermark geboren und hat in Graz eine Ausbildung als Grafikerin gemacht, danach studierte sie an der Akademie der bildenden Künste in Wien Bühnenbild. Ulrike Kaufmann ist im Serapions Ensemble als künstlerische Leiterin, als Kostümbildnerin sowie als Schauspielerin tätig. Der Regisseur Erwin Piplits und Ulrike Kaufmann arbeiten seit 1973 zusammen und kommen beide aus der bildenden Kunst.

Begonnen hat das Serapions Theater mit dem ursprünglichen Namen „Pupodrom“. Unter dem Pupodrom verstand man 7 Jahre lang ein erfolgreiches Wander- und Figurentheater, in welchem die Akteure größtenteils sichtbar für das Publikum spielten. Das Programm von E.T.A. Hoffmann, „Die Serapionsbrüder“ brachte Erwin Piplits schließlich auf die Idee des Namens „Serapions Theater“.

1978 befand sich die Spielstätte in einem nicht mehr genutzten Kino am Wallensteinplatz, wo sich relativ früh internationale Erfolge einstellten. Das Kino befand sich im Keller und war wenig einladend. Die Wände und die Decke des Kinos waren an den undichten Stellen mit Plastik bedeckt. Bei starkem Regen füllte sich diese Schutzfolie mit Wasser und erreichte einen Umfang von bis zu einem halben Meter. Danach mussten diese Wasseransammlungen mit Eimern geleert werden. Auch der Eingangsbereich war bei Unwettern öfters überschwemmt, denn es kam Wasser aus dem Kanal hoch. Des Öfteren musste die Feuerwehr kommen und den Saal auspumpen. Der Boden war auch nicht gerade, sondern abfallend.

Erwin Piplits erzählt über diese Anfangszeit:

„Wir wollten, mussten, die Räumlichkeiten zunächst einmal so nehmen, wie sie waren, und mit bestehenden Stücken bespielen, indem wir unsere Reisebühne auf dem kleinen Stück des Bodens aufstellten, das eben war.“⁷⁰

Zusätzlich brauchte man von den Behörden einen Plan des Kinos, so kam es zu unzähligen Verhandlungen, um einen Eignungsbescheid zu erhalten und um offiziell eröffnen zu können, das zog sich über Monate hin.

Dennoch etablierte sich das Theater am Wallensteinplatz bereits zum Geheimtipp, bevor es in das Odeon in die Taborstraße zog. Nach zahlreichen Gastspielreisen und der Anerkennung von „Anima“, 1968, einer Festwochenproduktion, war es nicht mehr vorstellbar, weiter im Keller am Wallensteinplatz zu proben und zu spielen. So suchte man nach einem geeigneten, neuen Spielort und entdeckte das Odeon. Dieses Gebäude war nach dem 2. Weltkrieg stark beschädigt und wurde seitdem nicht mehr benutzt.

„Das Odeon und das Serapions Ensemble sind seit 25 Jahren untrennbar miteinander verbunden. Für den ganz speziellen Spielstil des Ensembles, das mit seinem poetisch visuellen Theater mehr auf Bilder als auf gesprochene Sprache setzt, waren die großen hellen Räume der ehemaligen Produktenbörse einfach ideal. Und doch ist aus dieser Verbindung nicht nur Fruchtbare und künstlerisch Aufregendes erwachsen, sondern auch viel Bürokratisches und Zermürendes. "Die 25 Jahre waren kein Spaziergang und es war schwierig, stehen zu bleiben", sagt Erwin Piplits dazu.“⁷¹

⁷⁰ PIPLITS, E.: Serapions Fabel, 2013, S. 34

⁷¹ <http://oe1.orf.at/artikel/338405>

Davor diente das Odeon „als großer Saal der Börse für landwirtschaftliche Produkte“⁷², bevor es zu dem Theater wurde, wie es bis heute in Verwendung ist.⁷³



Abbildung 1: Odeon, Bühne⁷⁴

Am 08.Juni 1988 wurde das Odeon mit der Aufführung von „Axolotl Visionarr“, offiziell eingeweiht.⁷⁵

⁷² PIPLITS, E.: Serapions Fabel, 2013, S. 140

⁷³ Ebenda, S. 140

⁷⁴ <http://www.odeon-theater.at/283.0.html>

⁷⁵ Vgl. PIPLITS, E.; KAUFMANN, U.: Theaterverein ODEON, Programmheft „PaRaDiSo“, S. 2

Dazwischen stand das Objekt 42 Jahre lang leer. Der Hauptgrund dafür war der Umstand, dass die Adaptierung als Theaterraum einen großen finanziellen Aufwand mit sich brachte. So benötigte man rund 2.500.000 Euro.

Es waren weder sanitäre Anlagen, noch Strom oder eine Heizung vorhanden, sogar das Treppenhaus musste neu saniert werden. Der Aufwand war auch für die Tribüne notwendig, denn auch diese musste neu aufgebaut werden, sowie die Technik neu installiert werden.

„82% der Kosten wurden aus den Karteneinnahmen und den internationalen Gastspielreisen erwirtschaftet. Insgesamt 18% der Kosten trug die Stadt Wien durch gelegentliche zweckbezogene Zuwendungen im Laufe der 25 Jahre bei.“⁷⁶

Mithilfe externer Unterstützung und dem internen Zusammenhalten des Serapions Ensemble, das an ein gemeinsames Gelingen glaubte, erreichte man das Ziel, das Gebäude so nutzen zu können, wie es nun bis heute möglich ist.

„Stehenzubleiben trotz Subventionskürzungen, Kritik des Wiener Kontrollamtes, Problemen mit Gastnutzungen, Schulden und Anschuldigungen - 40 Jahre in prekären Verhältnissen, das prägt. Und weil man über 80 Prozent der Adaptierungskosten selbst erwirtschaften musste, ist das Odeon zum Lebenswerk geworden, für das Piplits und Kaufmann zwar mit dem Nestroy ausgezeichnet wurde, dass aber immer wieder neu verteidigt werden muss. "Wir haben auf einiges verzichtet, um weiterhin lebensfähig zu bleiben", so Piplits.“⁷⁷

Erwin Piplits und Ulrike Kaufmann erhielten einen brauchbaren Kreditrahmen, um ihren Vorstellungen näher kommen zu können. Unterstützung kam auch seitens der Börse, die das erste Jahr keine Miete, sondern lediglich Betriebskosten

⁷⁶ PIPLITS, E.; KAUFMANN, U.: Theaterverein ODEON, Programmheft „PaRaDiSo“, S.2

⁷⁷<http://oe1.orf.at/artikel/338405>

verrechnete. Der Wille wurde gestärkt, das Vorhaben mit viel Engagement durchzusetzen.

Auch zwischenmenschlich emotional prägende Momente zeichneten sich in dieser anfangs schwierigen Zeit ab. Die wiederum stärkten Erwin Piplits und zeigten ihm, dass er am richtigen Weg ist und er auch in Zeiten finanzieller Bedrängnis nicht aufgeben sollte: So kam eines Tages eine ältere Dame auf ihn zu, die das Theater regelmäßig besuchte und ihm einen Umschlag mit 10 000 Schilling für die Investition in den Umbau überreichte.⁷⁸

Erwin Piplits und Uli Kaufman bekamen 2010 den „Nestroy“- Theaterpreis.

Nach und nach ergaben sich immer mehr Aufträge und das Serapions Ensemble begann, sich zu etablieren.

Doch die finanziellen Bedenken lösten sich bei weitem noch nicht in Luft auf: So kam es während der Festwochen zu unerwarteten Schäden, die sich in einem derartigen Ausmaß befanden, bei denen man das Odeon noch einmal von Grund auf hätte sanieren müssen.

Unter dem politischen Vorsitz von Peter Marboe entschied sich das Kulturamt nach einem langen Überlegen doch, ein Drittel des Festwochenschadens zu übernehmen.⁷⁹ Zusätzlich mussten Schritte gesetzt werden, um diesen Verlust finanzieller Natur auszubügeln:

„Nach zwei weiteren Produktionen im Odeon mussten wir zwei Jahre auf ein Ensemble und auf Eigenproduktionen verzichten und das Odeon exzessiv vermieten, um den Rest begleichen zu können. Durch diese Rosskur waren wir das finanzielle Problem danach wieder los.“⁸⁰

⁷⁸PIPLITS, E.: Serapions Fabel, 2013, S. 144

⁷⁹ Vgl. PIPLITS, E.: Serapions Fabel, 2013, S. 258

⁸⁰ Ebenda, S. 258

Nicht nur die Wiener Festwochen erfreuten sich der Gastnutzung, sondern es kamen, wie Erwin Piplits erwähnte, auch noch das junge „Klangforum“, „Wien Modern“, das „Tanztheater Wien“ und der „ImPuLsTanz“ zu uns ins Haus.“⁸¹

Doch so passierte es, dass es zwei Jahre lang zu keinen Eigenproduktionen im Haus kam, da kein Ensemble vorhanden war. So wurde das Odeon zur Spielstätte von Gastproduktionen, was kein gutes Bild auf das Publikum machte. Denn es brachte einen „Gesichtsverlust“⁸² der eigenen Identität mit sich, denn die Zuschauer wussten nicht mehr, welche Produktionen sie erwarten konnten und verließen somit ab und an auch enttäuscht das Theater. Das entsprach nicht der Philosophie des Serapions Theaters. Man wünschte sich einen bedachten, bewussten Aufbau der Beziehungen zum Stammpublikum, der dadurch aber leider erschüttert wurde.

Diese Identitätskrise war aufgrund der Gastnutzung ein ständiges Thema und begleitete das Serapions Theater. Dazwischen kam es immer wieder zu Erfolgsmomenten, in denen sich die Situation lichtete und das Ensemble erneut mit eigenen Produktionen zu überzeugen wusste, dass motivierte ungemein.⁸³

Beim Odeon Theater ist die Möglichkeit gegeben, dass das Publikum die Stücke auf unterschiedlichste Art und Weise interpretieren kann. Es kam laut Erwin Piplits auch nach den Vorstellungen immer wieder zu Gesprächen über den Verlauf des Programms und wann das Nächste folgen wird. Es gab eine Phase, wo der Ansturm des Publikums eher gering war, doch das resultierte nicht aufgrund eines Mangels an Qualität.

Erwin Piplits erklärt, dass es natürlich immer mehr Menschen in Operetten, Musicals, Pop-Konzerte und Aufführungen von „Klassikanern“ und dergleichen gehen werden, diese aber auch massiver beworben werden. Es ist schwierig, so viele Menschen ohne Werbung anzusprechen, funktioniert aber am besten mit Mundpropaganda.

⁸¹Ebenda, S. 259

⁸² Ebenda, S. 279

⁸³ Ebenda, S. 279f.

Dass ein Theater wie das Serapions Ensemble mittlerweile nahezu ohne jede Werbung und ohne Abos von seinen Inszenierungen regelmäßig mehr als hundert Vorstellungen, durch die Bedingungen im Odeon oft über einen langen Zeitraum verteilt, geben kann, ist beispiellos. Man spricht von Stammpublikum. Es gab Zeiten, wo man bemerkt hat, dass das Publikum sehr dünn ist und nicht wirklich wach ist. Man spürt es, wenn die Zuschauer nicht mitkommen. Das Ziel liegt darin, dass Publikum mitzunehmen.⁸⁴

4.1.2 DAS SERAPIONS ENSEMBLE

Das Serapions Ensemble vereint unterschiedlichen Nationalitäten und Kulturen und setzt sich in der Aufgabenteilung wie folgt zusammen:

„Musikmontage: Erwin Piplits

Raumgestaltung: Erwin Piplits und Ulrike Kaufmann

Kostüme: Ulrike Kaufmann

Textildruck, grafische Gestaltung und Malerei: Max Kaufmann, unter Mitarbeit von Charlotte Arden, Eva Grün, Valentin Jahn und Mirjam Salzer

Licht: Michael Illich

Ton und Mastering: Urdyl Bauer

Bühnentechnik: Hamid Ahmadi, Michael Illich, Radivoje Ostojic, Gerwich Rozmyslowski

Gewandmeisterin: Kaja Leierer“⁸⁵.

Es kamen immer wieder Menschen aus den unterschiedlichsten Berufssparten zusammen, die etwas Neues beginnen wollten oder mit ihrem Beruf nicht mehr zufrieden waren. Man begann in einem Keller zu proben, bevor man nach einem Jahrzehnt in das Odeon wechselte. So kam es zu einem Austausch, indem stets neue Personen hinzukamen und sich andere wiederum von der Gruppe

⁸⁴ PIPLITS, E.: Serapions Fabel, 2013, S. 542

⁸⁵ Auszug aus dem Interview mit Erwin Piplits, 13.05.2014, geführt von Verfasserin, Unterlagen bei Verfasserin

entfernten. Der ursprüngliche Kern jedoch blieb relativ lange erhalten. Dadurch, dass das Ensemble schon viele Jahre zusammenspielt, erkennt man in der Arbeit eine Entwicklung, eine Kontinuität.

„Das Gleiche gilt für die technische Crew, die sich im Laufe der Zeit bildete. Auch ihre Mitglieder kamen, zum Teil auf abenteuerliche Weise, aus verschiedensten Ländern in diese Stadt, aus verschiedensten Berufen und mit verschiedensten Vorgeschichten. In der Verwirklichung der kunstschaftenden Arbeit verschmelzen jedoch all die Unterschiede im Arbeitsergebnis zu einem Ganzen.“⁸⁶

Genau das macht das Resultat der Arbeit und die Atmosphäre im Odeon aus. Man spürt die Freiheit im Umgang und in der Zusammenarbeit, die Losgelöstheit sprachlicher Barrieren und das Auflösen möglicher Grenzen.

„Der eigentliche Bereich des Theaters, das muß gesagt werden, ist nicht psychologisch, sondern plastisch körperlich. Und es geht nicht um die Frage, ob die körperliche Sprache des Theaters imstande ist, dieselben psychologischen Lösungen zu erreichen wie die Sprache der Wörter, ob sie Gefühle und Leidenschaften ebenso gut auszudrücken vermag wie die Wörter, sondern ob es nicht im Bereich des Denkens, des Verstandes Haltungen gibt, die einzunehmen die Wörter nicht imstande sind und die Gebärden und alles, was an der Sprache im Raum teilhat, mit größerer Treffsicherheit erreichen als sie.“⁸⁷

1996 landete eine Theatergruppe aus Kuba in Wien am Flughafen. Zu dieser Zeit suchte man gerade nach zusätzlicher Unterstützung für ein Auftragsprojekt. Zwei der Schauspieler und Tänzerinnen dieser Gruppe aus Kuba sind bis heute beim Serapions Theater geblieben.

⁸⁶ PIPLITS, E.: Serapions Fabel, 2013, S. 540

⁸⁷ KNOEDGEN, W.: Das unmögliche Theater, 1990, S. 76

Erwin Piplits meint, dass es auch wichtig ist, dass zum Kern des Ensemble Theaters eine leichte Fluktuation der Schauspieler und Schauspielerinnen hinzukommt. Denn aus Erfahrung meint er, sei es nicht von Vorteil, wenn immer die gleichen Darsteller und Darstellerinnen zusammenarbeiten. Es bringt einen neuen Aufwind in die Gruppe, wenn neue Außenstehende intervenieren und in diesen kreativen Prozess eingreifen.

Das wichtigste Kriterium, nach dem ein Schauspieler ausgewählt wird, ist nach Erwin Piplits seine Gruppenfähigkeit. Es wurden verschiedene Arten der Schauspielersuche, die für die Konstellation des nun zusammengestellten Serapions Ensemble verantwortlich sind, praktiziert:

So wurden Annoncen in Tageszeitungen aufgegeben, wo gar nicht genau dabei stand, dass neue Schauspieler gesucht werden. Der Ansturm war enorm, so kamen um die 150 Bewerber und Bewerberinnen, die in einzelne Gruppen aufgeteilt auf die Bühne geschickt worden sind.

Dabei hat man ziemlich schnell erkannt, wer Potenzial hat und wer sich in der Gruppe sozial verhält. Denn die Arbeit des Ensembles beinhaltet die Wichtigkeit des kollektiven Arbeitens.

Ein Trick in der Wahl der Selektion war, erzählt Erwin Piplits, dass die ganze Gruppe mit dem Rücken zum Publikum so langsam sie konnte, die Bühne überqueren musste. So waren die Gesichter nicht erkennbar und man las aus der Haltung der Menschen heraus, wer dafür infrage kommt und wer nicht. Dann musste man sich umdrehen und erst am Schluss bekam man die Gesichter zu sehen.

Das Serapions Ensemble hat sich immer wieder geändert, doch seit 1998 gibt es fixe Mitglieder. Man kennt sich untereinander und versteht sich, beinahe auch ohne dabei kommunizieren zu müssen.

Das Ziel, es gemeinsam zu schaffen, gilt es zu erreichen.

Die Schauspielerin Mercedes Miriam Vargas Iribar erklärt, dass die Arbeitsweise des Serapions Ensemble zu Beginn schwierig war, denn jeder ist mit unterschiedlichen Erwartungen und Vorstellungen herangegangen. Jetzt ist es leichter geworden, denn man kennt sich und weiß, in welche Richtung es gehen

soll. Es ist eine sehr abstrakte Arbeitsweise und wir als Darsteller brauchen eigentlich konkrete Anweisungen, aber die haben wir nur bedingt. Am Anfang gab es ein Verständigungsproblem, dass es noch schwerer gemacht hat.

Bei „Paradiso“ war es schon viel leichter und es war eine schöne Probezeit und ein schöner Rhythmus. Nun kennt man die verschiedenen Codes.⁸⁸

Im Ensemble wird immer kollektiv gearbeitet. Es gibt keine Soloproben, sondern es wird gemeinsam geprobt. Mercedes Miriam Vargas Iribar betont, dass es oft sehr spannend ist, denn eine Improvisation kann mehr als eine Stunde dauern und wenn es irgendwo einmal eine Flaute gibt, dann unterbrechen Uli Kaufmann und Erwin Piplits nicht.⁸⁹

Aufgrund der sprachlichen Differenzen und der unterschiedlichen Kultur kann es natürlich auch passieren, dass Kommunikationsschwierigkeiten auftreten.

Mercedes Miriam Vargas Iribar berichtet über die Probezeit, wie sie zum Serapions Theater gekommen ist:

„Am Anfang wurde uns gesagt „Spring! Aber komm nicht vom Boden weg! Es waren widersprüchliche Anweisungen, wo man sich nicht sicher war, was gemeint ist. Aber gemeint war, das habe ich erst Jahre später verstanden, dass man auch mit der Ausstrahlung viel bewirken kann. Ich kann springen, aber muss nicht vom Boden weg einen Sprung machen. Die Ausstrahlung zählt und die kleinen Bewegungen, bei denen man denkt, die werden nicht gesehen. Aber die sind unglaublich stark.“⁹⁰

Die Improvisationen hören auf, wenn das Ensemble erkennt, dass nichts mehr geht. Die in den ersten Improvisationen entstandenen Situationen finden bei der eigentlichen Aufführung nur ganz selten Raum.

⁸⁸ Ebenda.

⁸⁹ Auszug aus dem Interview mit Mercedes Miriam Vargas Iribar, 04.04.2014
geführt von Verfasserin, Unterlagen bei Verfasserin

⁹⁰ Ebenda.

Erwin Piplits beschreibt diesen Arbeitsprozess wie folgt:

„Es ist ein sich selbst Erzählen des vorgegebenen oder eigentlich des vorgeschlagenen Themas, nicht einmal vorgegeben weil das Thema kann sich durch die improvisatorische Arbeit noch einmal ändern. Es kann dadurch andere Aspekte bekommen.“⁹¹

Das Theater ist ein spezieller, künstlicher Ort, eine kleine Welt, die sich fern des Alltags ereignet. Das Serapions Ensemble vereint sich darin und schafft in der Zusammenarbeit einen gemeinsamen Bestimmungsort. Diese Richtung wird in der Probenzeit angesteuert.

Ulrike Kaufmann und Erwin Piplits sind zwar die Hauptmotoren des Serapions Theaters, aber der Regisseur meint „man könne mit dem Fahrzeug nichts anfangen, wenn es weder Räder noch Treibstoff hat.“⁹²

Brook beschreibt diesen Arbeitsprozess wie folgt:

„Bei der Probe müssen Form und Gestalt manchmal zusammen und manchmal getrennt untersucht werden. [...] Der Regisseur muß darauf achten, wo der Schauspieler seine richtigen Impulse durcheinanderbringt – und hier muß er dem Schauspieler helfen, die eigenen Hemmungen zu erkennen und zu überwinden. All dies sind ein Dialog und ein Tanz zwischen dem Regisseur und dem Schauspieler.“⁹³

Daher ist diese Wechselwirkung zwischen dem Regisseur und dem Serapions Ensemble von großer Wichtigkeit, denn es wird etwas Gemeinsames kreiert und

⁹¹ Ebenda.

⁹² Ebenda.

⁹³ BROOK, P.: Der leere Raum, 1985, S. 181f

gestaltet, bei dem am Schluss noch der letzte Feinschliff für eine Abrundung sorgt.⁹⁴

Mercedes Miriam Vargas Iribar erzählt, dass in den Improvisationen Stimmungen und Spannungen erschaffen werden. Ein Vorteil wie auch eine Voraussetzung dafür sind, dass man sich gut versteht, ein Team ist, somit kann man aufeinander hören. Das Nonverbale wird gefördert, man kommuniziert auf einer anderen Ebene und man beginnt auch auf der Bühne auf das Gefühl zu hören. Stimmungen werden vermittelt und es entstehen Stücke, die sich mit einer „Entdeckungsreise“ vergleichen lassen können.⁹⁵

Hinter der Arbeitsweise von Brook verbirgt sich die Überlegung, die Kommunikation, die fern von der verbalen Ausdrucksform liegt, zu aktivieren. Brook beschreibt in seiner These „Das unmittelbare Theater“⁹⁶ die Wichtigkeit des gemeinsamen Arbeitens. Die Wechselwirkung sowie der gegenseitige Energieaustausch beeinflussen den Schaffensprozess und prägen somit das Endergebnis:

„Es besteht kein Zweifel, daß das Theater ein sehr besonderer Ort sein kann. Es ist wie ein Vergrößerungsglas und ebenso wie eine Verkleinerungslinse. Es ist eine kleine Welt und kann daher auch leicht eine kleinliche sein. [...] Es ist immer schwer für den Menschen, im Leben ein einziges Ziel zu haben – im Theater ist jedoch das Ziel klar. Von der ersten Probe an ist das Ziel immer sichtbar, nicht zu weit entrückt, und bezieht jeden mit ein. Wir können viele gesellschaftliche Strukturen in Funktionen sehen: der Druck einer Premiere mit ihren unverkennbaren Anforderungen bringt jene Zusammenarbeit, jene Hingebung, jene

⁹⁴ Auszug aus dem Interview mit Erwin Piplits, 13.05.2014, geführt von Verfasserin, Unterlagen bei Verfasserin

⁹⁵ Auszug aus dem Interview mit Mercedes Miriam Vargas Iribar, 04.04.2014, geführt von Verfasserin, Unterlagen bei Verfassern

⁹⁶ BROOK, P.: Der leere Raum, 1985, S. 143f

Energie und die Rücksichtnahme auf die Bedürfnisse der anderen hervor, die eine Regierung außer in Kriegszeiten noch niemals hat aufbringen können.“⁹⁷

Dem Serapions Ensemble war es stets ein Anliegen, den eigenen Weg zu gehen. Es ist eine Besonderheit vom Serapions Theater, keine Stücke von außen anzunehmen, sondern die Arbeit selbst zu entwickeln.

„Man forderte das Recht auf individuelle Freiheit der Kunstschaffenden gegenüber dem Staat. Man nahm eine gemeinsame Haltung ein gegen Egoismus, Opportunismus, Unaufrichtigkeit, Dummheit, Brutalität, kleinbürgerliches Verhalten in allen Spielarten und unter welcher Maske auch immer.“⁹⁸

Erwin Piplits beschreibt, dass er eine Idee verfolgt, die sich im Laufe der Zeit immer wieder verändert, die nicht starr ist. Dadurch entsteht eine gewisse Fortschreibung. Es entsteht kein Stückwerk, sondern immer eine gewisse Weiterführung an dem gerade Gearbeiteten.⁹⁹

Dabei wird flüchtigen Trends oder Strömungen kein Platz für die Beeinflussung in den Schaffensprozess gewährt.

Dieser Ansatz nähert sich Hoffmann, dem es ein Anliegen war, von der Seele heraus zu spielen, dem körperlichen freien Lauf zu lassen und dieses Schaffen auf bildnerische Ebene umzusetzen.¹⁰⁰

Diese Ausgangslage der „Hoffmann’schen Vorgabe“¹⁰¹ sollte sich in der Arbeit des Serapions Theaters wiederfinden.

⁹⁷ BROOK, P.: Der leere Raum, 1985, S. 143f

⁹⁸ PIPLITS, E.: Serapions Fabel, 2013, S. 58

⁹⁹ Auszug aus dem Interview mit Erwin Piplits, 13.05.2014, geführt von Verfasserin, Unterlagen bei Verfasserin

¹⁰⁰ zit. n. PIPLITS, E.: Serapions Fabel, 2013, S. 59

„Aber wenn unsere Sprache mit unserem Zeitalter konform gehen muß, dann müssen wir auch hinnehmen, daß heutzutage das Derbe lebendiger und das Heilige tödlicher sind als zu anderen Zeiten. Einst konnte das Theater als Magie beginnen: Magie als das sakrale Fest, oder Magie, wenn das Rampenlicht anging. Heute ist es umgekehrt. Das Theater ist kaum erwünscht, und seinen Arbeiten schenkt man kaum viel Vertrauen. Daher können wir nicht erwarten, daß sich die Zuschauer fromm und aufmerksam versammeln. Es ist uns überlassen, ihre Aufmerksamkeit zu fesseln und ihren Glauben zu bezwingen. Dazu müssen wir beweisen, daß es keine Täuschung geben wird und nichts verborgen bleibt. Wir müssen unsere leeren Hände öffnen und zeigen, daß wir nichts im Ärmel versteckt halten. Erst dann können wir beginnen.“¹⁰²

Es erinnert an die Arbeit Grotowskis, der Zuschauer erhält durch die Betrachtung Assoziationen, so ist die Arbeit des Schauspielers nach Grotowskis Methode dadurch gekennzeichnet:

„Der Schauspieler muss durch Laute und Gesten zwischen Traum und Wirklichkeit flimmern. Kurz, er muß fähig sein, seine eigene psychoanalytische Sprache aus Lauten und Gesten aufzubauen, ganz wie ein großer Dichter seine eigene Wörtersprache schafft.“¹⁰³

¹⁰¹ Ebenda, S. 58

¹⁰² BROOK, P.: Der leere Raum, 1985, S. 141f

¹⁰³ GROTOWSKI, J.: Für ein armes Theater, 1968, S. 27

4.1.3 PRODUKTIONEN DES SERAPIONS ENSEMBLE

Im Folgenden die Produktionen des Wiener Serapions Theaters in chronologischer Auflistung:

Freie Produktionen von 1973-1977:

„DIE STRADAFÜßLER“ nach einer Episode aus der Pinkafelder Chronik

„DER GRASGRÜNE STEINFRESSER“ von Barbara Frischmuth

„ZIRKUS DER DINGE“

„KARIUS UND BAKTUS“

„DER HEISERE DRACHE“ von Benny Andersen

„VINETA“ von Jura Soyfer

„NONSENS, ODER DER HUT MACHT DEN MANN“ mit Gedichten von Ernst Jandl u.a.

Theater am Wallensteinplatz:

1978 „IN SEINEM GARTEN LIEBT PERLIMPLIM BELISA“ von Garcia Lorca

1978 „DIE VERWANDLUNGEN DES HERRN JAKOB“

1979 „DAS MARTYRIUM DES PIOTR O’HEY“ von Slawomir Mrozek

1979 „MAN AND ARTEFAKT“, mit Dieter Kaufmann

1979 „BAL MACABRE“ in Meyrink’s Manier

1980 „DER GAULSCHRECK IM ROSENNETZ“, frei nach Fritz von Herzmanovsky-Orlando

1980/81 „VERWUNSCHEN“

1981 „BAL MACABRE“, 2. Version

1981/82 „SUCCUBUS – Tolldreiste Szenen“

1982 „BAL MACABRE / VERWUNSCHEN“ (Wiederaufnahme)

1982/83 „DOUBLE & PARADISE“

1983 „HEIL'GE HOCHZEIT“, frei nach Richard Wagners „Ring des Nibelungen“

1984/85 „PATT“

1985 „BAL MACABRE“ (Wiederaufnahme)

1985 „DOUBLE & PARADISE“ (Wiederaufnahme)

1985 „SUCCUBUS“ (Wiederaufnahme v. „Tolldreiste Szenen“/Augarten)

1986 „PATT“ (Wiederaufnahme)

1986 „ANIMA“ (Auff. am Dammhaufen)

1986/87 „A BAO A QU“

1987 „ANIMA“ (Wiederaufnahme)

1988 „A BAO A QU“ (Wiederaufnahme)

Theater Odeon:

1988 „AXOLOTL VISIONARR“

1989 „PAN HOFFMANN“

1989 „HEIL'GE HOCHZEIT“ (Wiederaufnahme)

1990 „KISPOTLATSCH“

1990/91 „KARACHO“

1991 „NU“

1992 „KOMMT UND SEHT ... GUERNICA“ (Remise, Wiener Festwochen)

1992/93 „(WI MONAMI)“

1993/94 „EINEN SCHATTEN HALTE ICH UMARMT ...“ nach Tankred Dorst

1995 „17+4“

1996 „SELTSAME UNRUHE“ (Gemeinschaftsproduktion mit Wiener Festwochen)

1997 „LAZARUS“ (Auftragsarbeit Osterklang)

1997 „XANADU“

1999 „MARIE MAGDELEINE“ (Auftragsarbeit Osterklang)

1999 „MARCO POLO“ (Auftragsarbeit Neue Oper Wien)

1999/2000 „NEMO, NEMO LOQVITVR“

2000/01 „NI MÁS, NI MENOS“

2001 „NUNAKI“

2002 „CIAO MAMA“

2002 „PERSEPHONE“

2004 „SERAPION, MON AMOUR“

2005 „XENOS“

2007 „COM DI COM COM“

2008 „ALCIONE“, mit Lorenz Duftschmid und Philipp Harnoncourt

2009 „FOLLOW ME - Masque of Temperaments“, mit Lorenz Duftschmid

2009/10 „SCHOOL OF NIGHT“

2010 „ENGEL AUS FEUER“, mit Philipp Harnoncourt

2011 „VOILÀ“

2013 "P a R a D i S o"¹⁰⁴

4.1.4 DIE ENTWICKLUNGSPERIODEN DES SERAPIONS ENSEMBLE

Es lassen sich in der Arbeitsweise des Serapions Ensemble 4 Perioden verzeichnen, die sich wie folgt einteilen lassen:

Die Periode des Phantastischen, Grotesken, „1973-1983“¹⁰⁵, in dieser Zeit wurde verstärkt mit Masken, Gegenständen und Figuren gearbeitet. Die Kunstfiguren wurden nur in den ersten drei, vier Jahren verwendet, aber dann hat es immer mehr aufgehört. Mit dieser Herangehensweise wurde ein groteskes Bild in der Gesellschaft erschaffen.

Die 2. Periode zeichnete sich von „1986-1997“¹⁰⁶ ab und hatte eine realistische sowie poetische Konfrontation mit der Gesellschaft inne.

In dieser Periode wurde der Versuch unternommen, mit einer Klarheit Auseinandersetzungen, Konfrontationen und Probleme der Individuen herauszuarbeiten. Diese Individuen streben zwar eine Verbesserung ihrer Situation an, die Gesellschaft hilft ihnen auch dabei, ist aber dennoch Teil des Übels und verantwortlich dafür, weshalb sie sich in so einer Situation befinden. Es erfolgt eine Eingliederung in das System.

Gleichzeitig wird die Andersartigkeit aufgezeigt, die sich als schwer eingliederbar in unserer Gesellschaft erweist, da sie nicht gerne gesehen wird. So soll mithilfe der Poesie eine andere Perspektive gezeigt werden, die an die Vielfältigkeit

¹⁰⁴ <http://www.odeon-theater.at/201.0.html>

¹⁰⁵ PIPLITS, E.: Serapions Theater, 1998, S. 96

¹⁰⁶ Ebenda, S. 96

appellieren soll. Die Geschichten und die Erzählungen werden in dieser Phase bereits realitätsnäher.

Nach einer Weiterentwicklung dieser Perioden, beginnt ab „1999“¹⁰⁷ die 3. Periode der „ironischen Poesie“¹⁰⁸.

In dieser Periode wird auf die Probleme unserer Welt aufmerksam gemacht, moralische Handlungsanweisungen werden dargestellt, die jedoch mit einem ironischen Beigeschmack präsentiert werden. Es wird an das Kind sein erinnert, man erkennt, dass ein Beginnen des Ausdrucks des inneren Seelenlebens dargestellt wird.

„Schönheit ist uns im Serapions Ensemble ein natürliches Bedürfnis. Natürliche Schönheit, die sich aus der unmittelbaren Arbeit ergibt. Keine Dekoration, keine Täuschung, sondern Ausdruck einer inneren Gestalt des gewählten Themas und des Wesen der gemeinsamen schöpferischen Arbeit.“¹⁰⁹

Aus jeder Phase dieser Perioden lernt man etwas Neues, es wird an der stetigen Weiterentwicklung gearbeitet. So steht zwar jede Periode für sich, ist jedoch miteinander verbunden. Gemeinsame Erfahrungen werden für die weitere Arbeit genutzt, um daran anknüpfen zu können.

In der 3. Phase des Serapions Theaters wird auf die Relevanz des Einklanges mit sich selbst angespielt. Das Finden des eigenen Weges steht im Zentrum, ein gemeinsames Arbeiten, bei dem jedoch jeder seinen eigenen Weg wählt. Eine selbst erkannte Fremdartigkeit kann so durch eine ständige Konfrontation und einem Suchen nach sich selbst zu Vertrauen transformiert werden. Der Prozess der Selbstfindung wird in dieser Schaffensphase näher beleuchtet.¹¹⁰

¹⁰⁷ PIPLITS, E.: Serapions Theater, 1998, S. 97

¹⁰⁸ Ebenda, S. 97

¹⁰⁹ Ebenda, S. 178

¹¹⁰ PIPLITS, E.: Serapions Theater, 1998, S. 98

Erwin Piplits erklärt, dass sich die 4. Periode auf die szenische Poesie konzentriert. „Poesie“ heißt etwas machen, etwas das nicht von Natur aus ist sondern gewachsen ist, von Menschenhand gemacht. Es ist ein Akt der Schöpfung und stellt eine Parallelnatur dar, das ist ein Grundzug des Serapions Theaters. Es ist eine Weiterentwicklung der letzten Perioden. Die Idee für eine neue Produktion entsteht immer während der Spielperiode aus der vorhergehenden.¹¹¹

So kam es, dass in der Produktion „Paradiso“ mehr Bewegung und Tanz in den Ablauf integriert sind. Die Tänzerin Mercedes Salas Vargas Iribar erklärt sich diesen Einfluss dadurch, dass in letzter Zeit viele ausgebildete Tänzer zum Serapions Ensemble gekommen sind. Die Sprachmittel haben sich dadurch geändert. Früher war mehr der Text im Zentrum, sowie Figuren und Charaktere. Es war mehr Realismus von Relevanz. Ein Kollege, der Kung- Fu Lehrer ist hat die Tanzchoreographie gemacht und Elemente der Kampfsport in die Bewegung einfließen lassen. Alle arbeiten zusammen, die Ideen entstehen aus dem Zusammenführen der unterschiedlichsten Vorstellungen.¹¹²

4.2.1 EINFLÜSSE UND ARBEITSWEISE DES SERAPIONSTHEATERS

„Paradiso“ versteht sich als ein Theaterstück, dass bei der Entstehung in der Probezeit improvisierte, ungeplante Momente zulässt, die in den Schaffensprozess einfließen und das Resultat mit beeinflussen.

So versuchen die beiden Regisseure, in der Art der Umsetzung auf die persönlichen Vorstellungen und Wünsche der Schauspieler in der Anfangszeit einzugehen, um diese mit ihren eigenen Überlegungen zu verbinden. So geht es den Serapionten um Harmonie, das ist der Leitgedanke des freien Theaters. Es

¹¹¹Auszug aus dem Interview mit Erwin Piplits, 13.05.2014, geführt von Verfasserin, Unterlagen bei Verfasserin

¹¹² Auszug aus dem Interview mit Mercedes Miriam Vargas Iribar, 04.04.2014, geführt von Verfasserin, Unterlagen bei Verfasserin

stehen Emotionalität und der Ausdruck des Körpers im Zentrum der Performanz, dadurch wird die Relevanz des Nonverbalen zusätzlich verstärkt.

„Dem Serapions Ensemble liegt die Idee der Zusammenführung und der freien Entfaltung der Künste zugrunde- seine Arbeiten haben einen ganz besonderen, unvergesslichen Reiz, der sich aus der Verbindung von Musiktheater, Tanz, Schauspiel und bildende Kunst ergibt. Es arbeitet vor allem mit visuellen Mitteln und ist daher universell verständlich; Musik und Wort begleiten das Geschehen auf der Bühne.“¹¹³

In der Arbeit des Serapions Theater lässt sich eine Nähe zu Artaud erkennen. So lässt sich in der Art der Herangehensweise an neue Werke sowie an der Herausarbeitung von Ideen ein Widerstreben in der Arbeitsweise des konventionellen Theaters erkennen.

„Es wird von Schauspielern gemacht, die sich als Schauspieler, Regisseure, Theatermacher vorstellen, ohne den traditionellen Ausbildungsweg gegangen zu sein und die daher nicht einmal als Professional anerkannt werden. Aber es sind keine Dilettanten. Der ganze Tag ist für sie von ihrer Theaterarbeit bestimmt, sei es in der Form des „Trainings“, sei es durch die Aufführungen, die sich ihr Publikum erst erkämpfen müssen.“¹¹⁴

Dabei lässt sich ein kollektiver Gedanke herauskristallisieren. Es gibt zum Beispiel keine Nebenrollen, die wieder eine Hierarchie mit sich bringen. Die gemeinsam erlebten Erfahrungen sind im Zentrum des Schaffens. So kann der Beruf der Serapions Mitglieder als Lebensform angesehen werden.

Es wird versucht, das innere Seelenleben nach außen zu transportieren, das freie Spiel und die Spontanität zu fördern.

¹¹³ <http://www.odeon-theater.at/serapion.0.html>

¹¹⁴ BRAUNECK, M.: Theater im 20. Jahrhundert, 1977, S. 487

Mercedes Miriam Vargas Iribar äußert sich über ihre Art des Zugangs mit der Spielweise, indem sie erklärt, dass das Serapions Ensemble sehr oft mit „seelischen, Zuständen“ konfrontiert ist und die Stücke fast etwas Spirituelles haben. Die Stücke sind so wie ein Gedicht. Ein Gedicht erzählt nicht immer so direkt sondern hat viele Ebenen.¹¹⁵

Der Schauspieler darf sich frei fühlen und ist beinahe dazu aufgefordert, sich selbst einzubringen. Hinter der Idee, nonverbales Theater zu kreieren, findet sich der Gedanke von Erwin Piplits wieder, indem er sich gegen das Schauspielertheater richtet, in dem die Sprache und das Auswendiglernen der Texte ins Zentrum der Spielweise gebracht werden.

So entsteht erneut eine Nähe zum freien Theater. Den Serapionisten geht es um ein Denken in Bildern, es sollen Momente und Stimmungen entstehen, die erneut Bilder in den Rezipienten und Rezipientinnen aufkommen lassen. Das Serapions Theater richtet sich gegen den starren Theaterapparat.

Die Interpretation für die Akteure, wie auch für das Publikum wird offen gelassen. Das Serapions Theater ist offen für Kreativität, die Masken des Alltags gilt es, abzulegen.

Wegbereiter dieses Gedankenguts sind Barba, Boal, Grotowski sowie Artaud, auf den in dieser Arbeit spezieller eingegangen wird:

Grotowski betont die Wichtigkeit der Kommunikation zwischen Zuschauer und Schauspieler. So wird im Theater eine eigene Sprache der Zeichen gesprochen. In seinem Werk „Für ein armes Theater“¹¹⁶ konzentriert er sich stark auf das Nonverbale, die ursprüngliche Kommunikation gilt es wieder zuzulassen und zu spüren.

¹¹⁵ Vgl. Auszug aus dem Interview mit Mercedes Miriam Vargas Iribar, 04.04.2014, geführt von Verfasserin, Unterlagen bei Verfasserin

¹¹⁶ GROTOWSKI, J.: Für ein armes Theater, 1968

„Kreativität heißt nicht, unsere täglichen Masken zu benutzen, sondern vielmehr außergewöhnliche Situationen zu schaffen, in denen unsere Alltagsmasken nicht funktionieren.“¹¹⁷

Das Serapions Theater versucht das Publikum auf den unterschiedlichsten Ebenen zu erreichen. Man begann, mit verschiedenen Figuren und Puppen in Variationen zu arbeiten, jedoch ist das eine Vorgangsweise, an der man sehr rasch erschöpft, wenn man häufig damit arbeitet. Erwin Piplits möchte diese Zeit nicht missen, doch betont er die Wichtigkeit der stetigen Weiterentwicklung. So ist er der Ansicht, dass man diesen Arbeitsprozess auch hinter sich lassen kann, indem man von der Kunstfigur auf die Maske, von der Maske auf die Grimasse und von der Grimasse auf das realistische Spiel übergeht. Es ergibt sich daraus eine gewisse Entwicklung, man geht einen Schritt weiter. Jetzt gibt es wieder eine ganz andere Art der Verbindung mit der bildenden Kunst, die Malerei wird integriert. Das Objekt, das die Hälfte der Vorstellung am Anfang beherrscht. Es ist ein Akt der Schöpfung und stellt eine Parallelnatur dar, das ist ein Grundzug des Serapions Theaters.¹¹⁸

So lässt sich eine Weiterentwicklung zur letzten Periode erkennen.

Grotowski appelliert an die Wichtigkeit des Erfahrungsschatzes der Schauspieler und formuliert wie folgt, dass:

„alles auf das Reifen des Schauspielers konzentriert (ist), das sich durch eine Spannung hin zum Äußersten, durch eine voll ständige Selbstenthüllung, durch eine Bloßlegung seiner eigenen Intimität Selbstgefälligkeit.“¹¹⁹

¹¹⁷ GROTOWSKI, J.: Für ein armes Theater, 1968, S. 202

¹¹⁸ Auszug aus dem Interview mit Erwin Piplits, 13.05.2014, geführt von Verfasserin, Unterlagen bei Verfasserin

¹¹⁹ GROTOWSKY, J.: Für ein armes Theater, 1968, S. 14

Im Laufe der Zeit entstanden die unterschiedlichsten Arbeitsprozesse, die sich über Jahre hinweg ausdehnten und alles daran Anknüpfende integrierten¹²⁰:

„beginnend mit der Festlegung des Raumes, der vorbereitenden freien Improvisation, der freien malerischen, bildnerischen Gestaltung des Gefundenen bis hin zur gestalteten Eintrittskarte.“¹²¹

Grotowski stellt den Anspruch an das Publikum, dass das Theater als ein Platz der Selbstfindung genutzt werden kann. Erinnerungen sollten beim Betrachten der Produktion stimuliert werden.

Das zu Bild oder auf die Bühne bringen, was das Innere auszudrücken vermag, ist Teil der Produktion von „Paradiso“. So spiegelt es sich in den Bewegungen, dem Tanz, der Masken oder auch in der Musik wider.

Bei der Vorstellung gibt es keine Improvisation, diese hat es nur während dem ersten Arbeitsmonat bei „Paradiso“ gegeben. Jedoch meint Erwin Piplits, sei er sich nicht sicher ob er diese Methode in dieser Form weiterführen möchte:

„Wir werden die Proben und die freie Improvisation, die im ersten Arbeitsmonat gegeben ist in Zukunft gemischt weiterführen.“¹²²

Zu bestimmten vorgeschlagenen Themen wird es weiterhin eine freie Improvisation geben. Im ersten Arbeitsmonat werden verschiedene Themen in Variationen vorgeschlagen. Dann versucht sich jeder dieses Thema auf seine Weise zu erzählen und zu interpretieren, um für sich eine Geschichte zu finden, wie man es interpretieren könnte.

¹²⁰ Vgl. PIPLITS, E.: Serapions Fabel, 2013, S. 58f

¹²¹ Ebenda, S. 514

¹²² Ebenda.

„Im „Serapiontischen Prinzip“ geht es um die große, dem wahren Vermittler unerlässliche Gabe suggestiver künstlerischer Vergegenwärtigung dessen, was er- und sei es nur in seiner Phantasie- erlebt hat; die angemessene Übersetzung eines Inneren ins Äußere, eines Geistigen ins Wirkliche und eines Seelenhaften in die körperliche Welt. Soweit frei nach Hoffmann zum „Serapionischen Prinzip.“¹²³

Es ist Teil im Umgang des Serapions Theaters auf die Persönlichkeit jedes Einzelnen einzugehen und diese noch weiter zu inspirieren, um einen gemeinsamen Weg der Entfaltung gehen zu können. Es gilt, die Stärken der Schauspieler zu fördern, das kommunizieren mit sich selbst zu entdecken, um somit aus dem eigenen ursprünglichen Wesenskern heraus zu spielen.

Grotowski betont die Relevanz der Einstellungshaltung des Schauspielers. Dieser soll die Fähigkeit besitzen können, sich dem Spiel ganz hinzugeben, so sieht er die Arbeit des Schauspielers auch mehr als einen Beruf an, es ist mehr ein Opfer, das der Darsteller bringt:

„Die meisten Menschen können wunderbar ohne irgendwelche Kunst leben – und selbst wenn sie ihren Mangel bedauerten, würde es ihre Funktionen in keiner Weise beeinträchtigen. Aber im Theater gibt es keine solche Trennung. In jedem Augenblick ist die praktische Frage auch eine künstlerische: Der inkonsequenteste, ungeschickteste Schauspieler ist so sehr mit der Frage von Stimme und Tempo, Intonation und Rhythmus, Position, Distanz, Farbe und Form befaßt wie der geschickteste. [...] Die Bühne ist eine Spiegelung des Lebens, aber dieses Leben könnte keinen Augenblick durchlebt werden, wenn es kein Arbeitssystem gäbe, das sich auf die Beobachtung gewisser Werte und das Fällen von Werturteilen stützt. Ein Stuhl wird zur Bühnenfront oder in den Hintergrund gerückt, weil es „so besser ist“. Zwei Säulen sind falsch, aber wenn man eine dritte hinzufügt, wird es „richtig“ – die Wörter

¹²³PIPLITS, E.: Serapions Fabel, 2013, S. 59

„besser, schlechter, nicht so gut, schlecht“ werden Tag für Tag angewendet, aber diese Wörter, die Entscheidungen beherrschen, haben überhaupt keine moralische Bedeutung.“¹²⁴

Man entfernt sich vom Objekt, erläutert der Regisseur, dass die Hälfte der Vorstellung am Anfang beherrscht. Das Bildnerische ist ein wesentlicher Aspekt unserer Arbeit. Darum ist in unserer Art des Spielens das Drama kein Thema bzw. keine Zielsetzung von uns. Es gibt eine Nähe zu Tanzgestaltungen, die nah von fernöstlichen Disziplinen beeinflusst ist. So werden Kung-Fu Elemente in den Tanz eingebaut. Der Tanz war aber nur in den letzten 3 Produktionen so dominierend. Kunstfiguren wurden nur in den ersten 3, 4 Jahren verwendet, aber dann hat es aufgehört.

Erwin Piplits erklärt, dass sich die Arbeit nicht in Stücken, sondern in einem künstlerischen Prozess mitteilt. Meist hängen 3 bis 4 Produktionen thematisch oder inhaltlich zusammen. Manchmal sind es Variationen eines Inhaltes oder eine Weiterführungen von Gedanken oder auch Möglichkeiten. Es kommt selten vor, dass das Thema abrupt gewechselt wird. Dadurch entsteht eine Kontinuität. Die Arbeiten von uns werden im Vergleich zu anderen Theatern fast über 100-mal gespielt. Bei der letzten Vorstellung hat es den Schauspielern leidgetan, dass sie mit der Arbeit aufhören müssen und es beendet wird. Denn die Arbeit beinhaltet auch während des Spielens eine gewisse Entwicklung. Es bleiben der Ablauf und die Gestaltung gleich, Variationen sind nicht möglich, da es sonst zu einem Chaos führt. Dennoch entwickelt sich etwas im Inneren der Geschichte, ungefähr bei der 70. Vorstellung ist die Arbeit im Ensemble „inkarniert“, sie haben es für sich angenommen, es wird spannend, es ist kein „Spiel“ mehr. Es heißt nicht, dass die ersten Vorstellungen weniger spannend sind, aber wenn man die Arbeit in der Entwicklung sieht, dann ist eine deutliche Veränderung in der ersten und in der letzten Vorstellung erkennbar.

Im Serapions Theater werden, im Vergleich zu anderen Theatern die Stücke fast über 100 Mal gespielt.

¹²⁴ BROOK, P.: Der leere Raum, 1985, S. 144

Mercedes Miriam Vargas Irica erklärt, da das Stück jeden Abend aufs Neue gespielt wird, sollten sich die Schauspieler auch selbst Geschichten hinzudenken, damit es aufregend bleibt. Sonst wird es monoton und verliert die Spannung.

Früher hat man schon Texte verwendet, aber das machen wir jetzt immer weniger. Die Texte, die verwendet werden entstehen aus dem Bereich der Musik und werden somit in das Theater eingearbeitet.¹²⁵

Erwin Piplits erzählt, dass es bei der letzten Vorstellung den Schauspielerinnen und den Schauspielern schwer gefallen ist, mit dieser Produktion abzuschließen. Denn die Arbeit hat auch während des Spielens eine gewisse Entwicklung angenommen.

Mercedes Miriam Vargas Irica äußert sich über die Arbeitsmethode und den Entstehungsprozess eines Werkes wie folgt:

„Die Vorstellungen kommen mir wie ein Kuchen vor. Es wächst und wächst, man macht den Teig und schiebt ihn in den Ofen. Durch diese Wiederholungen verändert es sich immer wieder obwohl die Struktur immer die gleiche ist.“¹²⁶

Die Idee für eine neue Produktion entsteht immer während der Spielperiode aus der vorhergehenden. Es kommt nur in Ausnahmen vor, wenn es sich zum Beispiel um eine Auftragsarbeit handelt, dass ein Thema konträr zur letzten Produktion gewählt wird.

„Ein besonderer Wesenszug des Ensembles ist die Kontinuität seiner Arbeit. Die jeweiligen Produktionen stehen oft inhaltlich in einem gewissen Zusammenhang. Themen werden von verschiedenen Seiten

¹²⁵ Auszug aus dem Interview mit Mercedes Miriam Vargas Iribar, 04.04.2014, geführt von Verfasserin, Unterlagen bei Verfasserin

¹²⁶ Auszug aus dem Interview mit Mercedes Miriam Vargas Iribar, 04.04.2014, geführt von Verfasserin, Unterlagen bei Verfasserin

betrachtet, eine Arbeit ergibt die nächste. Das Ensemble macht dabei eine Entwicklung durch und gewinnt an Dichte und Geschlossenheit. Seine Produktion erarbeitet es immer kollektiv nach einer eingegebenen Idee.“¹²⁷

Mercedes Miriam Vargas Irica erklärt, dass es ein sehr langer Arbeitsprozess ist. Die Proben dauern zwischen sechs und acht Monaten, es wird improvisiert und improvisiert und dann kommen die Ideen. Wir proben vor den Regisseuren und dann erkennen wir gemeinsam, dass bestimmte Bewegungen und Lieder ausbaufähig sind.¹²⁸

4.2.2 AUFFÜHRUNGSANALYSE VON PARADISO

Das Serapions Ensemble hat um die zehn Monate an dem Werk „Paradiso“ gearbeitet. Dabei stand der Vorbereitungsprozess des gemeinsamen Probens im Fokus der Entwicklung.

„Von der Mitteilung im nicht Gesprochenen, vom Zuhören mit allen Sinnen. Erst die Befreiung des Individuums aus der Dekadenz eines Kollektivs ohne Eigeninitiative ermöglicht es, das Geheimnis zu ahnen.“¹²⁹

Die Besetzung von „Paradiso“ setzte sich wie folgt zusammen:

„Lina Maria Venegas Baracaldo, Carlos Delgado Betancourt, Julio Cesar Manfugas Foster, José Antonio Rey Garcia, Mercedes Miriam Vargas

¹²⁷ <http://www.odeon-theater.at/serapion.0.html>

¹²⁸ Auszug aus dem Interview mit Mercedes Miriam Vargas Iribar, 04.04.2014, geführt von Verfasserin, Unterlagen bei Verfasserin

¹²⁹ PIPLITS, E.: Serapions Fabel, 2013, S. 514

Iribar, Miriam Mercedes Vargas Iribar, Ulrike Kaufmann, Mario Mattiazzo, Sandra Rato da Trindade und Ariel Uzigel zusammen.¹³⁰

Die Tanzgestaltung gliederte sich in folgende Besetzung:

„José Antonio Rey Garcia und Julio Cesar Manfugas Foster.“¹³¹

Die musikalische Einbettung erfolgt unter: „Marcelo Cardoso Gama, Julio Cesar Manfugas Foster“¹³².

Mercedes Miriam Vargas Iribar erklärt, dass sich Erwin Piplits die Musik und die Gedichte aussucht und dafür alleinig verantwortlich ist. Alle arbeiten zusammen, aber jeder hat seine Stärken. Erwin Piplits ist bei Musik und Bild wahnsinnig talentiert. Ulrike Kaufmann ist für Bühnenbild und das Schaffen der Stimmung zuständig.¹³³

Erst wie das Stück bühnenreif war, begann Ulrike Kaufmann mit den Kostümen. Die Malerei und die Musik sind erst später hinzugekommen. Erst am Schluss wurde das Licht in die Produktion eingespielt und von der Beleuchtung ergänzt und unterstützt.

Der Ablauf und die Gestaltung bleiben in allen Produktionen gleich, Variationen sind nicht möglich, da es sonst zu einem Chaos kommt.¹³⁴

Da es sich bei der Inszenierung von „Paradiso“ um ein nonverbales Theaterstück handelt, bedarf es keiner Analyse der Textfassung. Es erfolgt somit eine spezielle Erforschung der Bühnengestaltung. In der Analyse von „Paradiso“ stehen die

¹³⁰ <http://www.odeon-theater.at/292.0.html>

¹³¹ <http://www.odeon-theater.at/292.0.html>

¹³² <http://www.odeon-theater.at/292.0.html>

¹³³ Auszug aus dem Interview mit Mercedes Miriam Vargas Iribar, 04.04.2014
geführt von Verfasserin, Unterlagen bei Verfasserin

¹³⁴ Auszug aus dem Interview mit Erwin Piplits, 13.05.2014,
geführt von Verfasserin, Unterlagen bei Verfasserin

Wahrnehmung der Körperbewegungen und die Gesten der Darsteller im Zentrum der Analyse.

Erwin Piplits und Ulrike Kaufmann bauen in der Inszenierung von „Paradiso“ auf gestalterische Elemente wie Spiel, Tanz, Musik und Malerei auf und verbinden diese Themen zu einer „szenischen Poesie“¹³⁵.

Die Segmentierungsebene spezialisiert sich auf die Figuren und ihre Körperhaltung, die die innere Gefühlsebene der Darsteller widerspiegeln. Die Figuren in der Inszenierung nehmen keine personifizierten Rollen ein, alle Darsteller haben quasi eine Hauptrolle inne. Es erfolgen eine externe (in Bezug auf die seelische Verfassung) und interne (in Bezug auf die Körperhaltung) Bedeutungsgenerierung, in dem das System der Zeichenanordnung des nonverbalen Theaters ersichtlich wird.

Die Segmentierungsebenen wurden somit selbst bestimmt. Als Hauptkategorie werden die Figuren gewählt, da sie eine vorherrschende Stellung einnehmen. Als weitere Kategorie ist der Bühnenraum zu nennen. Darin rücken die ästhetischen Elemente wie die Kostüme, die Requisiten und die Musik ins Zentrum der weiteren Betrachtung. So sind die Bühne, die Dekoration, die Requisiten und die Darsteller bedeutungstragende Elemente. Die nonverbalen theatralischen, gestischen und mimischen Zeichen werden transformiert, indem sie zueinander in ein Verhältnis gesetzt werden. Es erfolgt bei der Gestik, dem Gesichtsausdruck und der Bewegung eine „Zuordnung eines Signifikats zu einem Signifikanten auf die primären kulturellen Systeme“¹³⁶. Es wird mit denselben Zeichen im nonverbalen Theaterstück „Paradiso“ gearbeitet, wie sie im Alltag der umgebenden Umwelt zu finden sind.

In „Paradiso“ werden nur sehr wenige Requisiten verwendet. Zu Beginn der Produktion findet ein Schauspieler einen roten Faden. Es handelt sich um einen relativ kurzen Faden aus Wolle, der gut sichtbar auf den Sandsäcken auf der Bühne positioniert ist. Es wird mit ihm gespielt, er wird durch die Luft geworfen

¹³⁵ <http://www.odeon-theater.at/292.0.html>

¹³⁶ Fischer- Lichte, E: Die Zeichensprache des Theaters, 1990, S. 254

und von den Darstellern weitergegeben. Dieser Prozess spielt sich parallel zu den anderen Aktionen auf der Bühne ab. Im Laufe der Vorstellung verknotet der Faden sich ineinander und wird am Schluss weggeworfen. Er beschreibt die Komplexität des Lebens. Die Klarheit zu Beginn bei der Geburt, die Geradlinigkeit die sich schnell transformieren lässt sowie das Problematische, Verstrickte das sich im verknoteten wiederfindet.

So kann der rote Faden, der auf der Bühne gefunden wird als Metapher dafür gesehen werden, was wir in unserer heutigen Kultur, egal welcher gesellschaftlichen Schicht wir entstammen, darunter verstehen. Im Duden-Wörterbuch findet sich folgende Beschreibung:

„der rote Faden (der leitende, verbindende Grundgedanke; nach Goethes »Wahlverwandtschaften« [2, 2], wo eine alles verbindende Hauptidee mit dem durchlaufenden roten Faden im Tauwerk der englischen Marine verglichen wird: sich als roter Faden/wie ein roter Faden durch etwas hindurch ziehen)“¹³⁷

¹³⁷ <http://www.duden.de/rechtschreibung/Faden>



Abbildung 5: Odeon „Paradiso“¹³⁸

Das Publikum wird mit einer Kombination verschiedener Stilmittel konfrontiert. Der Regisseur arbeitet sehr stark mit der Musik, ein markanter Wechsel im Rhythmus, der sich nach der Thematik in der Inszenierung richtet, ist die Folge. Dieser Wechsel im Tempo und in der Lautstärke verkörpert den Druck, dem die Figuren ausgesetzt sind. Schnelle Übergänge binden den Rezipienten an die Inszenierung und sensibilisieren ihn für die Thematik der Darsteller.

„Paradiso“ ist das 3. Werk aus der Serie von „School of Night“. Es sollte ein geheimer Ort betreten werden, „in „Voilà“ wurde ein „König“ gesucht und das Selbst gefunden, das letztendlich in „Paradiso“, in der freien Gemeinschaft szenisch wirklich werden kann.“¹³⁹

¹³⁸ <http://www.odeon-theater.at/394.0.html>

¹³⁹PIPLITS, E.: Serapions Fabel, 2013, S. 515

Erwin Piplits äußert sich über den Titel der Produktion „Paradiso“ in der „Serapions Fabel“¹⁴⁰ wie folgt:

„Bei einer flüchtigen Beschäftigung mit dem Wesen der hebräischen Schriftzeichen entdeckte ich den Umstand, dass in der hebräischen Schreibweise des Wortes „Paradies“ allein schon die Konsonanten den Sinn des Wortes ergeben. [...] Als „Paradeis-os“ kam es, bereits mit Vokalen versehen, über das Griechische zu uns. Jeder Buchstabe des geschriebenen hebräischen Wortes, und geschrieben werden nur die Konsonanten, ist nach Auffassung des Kabbalisten Franz Joseph Molitor auch der Anfangsbuchstabe eines weiteren Wortes, das jeweils für einen Begriff steht. [...] Die im Wort PaRaDiSo aneinandergereihten Begriffe oder Aspekte sind demnach das Materielle, die Wahrnehmung, die Erkenntnis und die Ahnung. Diese vier Begriffe in dieser Reihung ergeben in Balance nicht nur das Wort, sondern auch die Grundvoraussetzung für alles freie Schaffen, im Besonderen des Kunstschaffens. Der Begriff Paradiso ist daher erst dann sinngemäß vollkommen und beginnt schöpferisch wirksam zu werden, wenn nicht die Verhärtung, Versteinerung, das Übergewicht des Materiellen auf der einen Seite oder der zum Rausch, zum Wahnsinn gesteigerten Geist auf der anderen Seite dominieren. Das Paradies liegt im ausgewogenen Ganzen, nach Origens im „Himmel des Herzens“. Das zu erkennen, es zu finden, liegt in der Verantwortung jedes Einzelnen- das ist auch seine Freiheit. Freiheit ist nur ein anderes Wort für Selbstverantwortung.“¹⁴¹

Unter Paradies versteht man einen Platz oder Ort, der fern von materiellen Wünschen ist, in dem man sich frei fühlen kann und der die ursprüngliche Erfüllung per se ist. In dem Augenblick, in dem man alles rundherum vergisst, ist man frei von allen irdischen Zwängen.

¹⁴⁰ PIPLITS, E.: Serapions Fabel, 2013

¹⁴¹PIPLITS, E.: Serapions Fabel, 2013, S. 511

Die Arbeit des „Paradiso“ gliedert sich in vier Abschnitte:

Zu Beginn dominieren Gefühlszustände wie Zorn oder Aggression, die als das Materielle widergespiegelt werden. Es zeichnet sich ein Chaos ab, in dem nur beschränkte Möglichkeiten der Fortbewegung gegeben sind. Dieser Zustand bringt das Geschehen in die nächste Sequenz, in der Emotionen wie etwa Zorn kreiert werden. Doch auf diesen Gemütszustand der Wut und Irritation folgt ein Ruhezustand, Stille ohne Regung.

Eine Rückbesinnung auf das Innere erfolgt, etwa Magisches, das aus dem eigenen Ich heraus entsteht, beginnt sich zu aktivieren.

Erwin Piplits beschreibt diesen 3. Sequenzzustand folgendermaßen:

„Dass es einmal Einheit gab und tiefe Sehnsucht, diese Einheit wieder zu erreichen, ist Grundthema dieses ziellos wirkenden Spiels.“¹⁴²

4.2.3 BÜHNENBILD

Die Bühne befindet sich auf der Höhe der Zuschauer. Für das Design der Bühne ist Max Kaufmann zuständig. Er ist der Sohn von Ulrike Kaufmann und Erwin Piplits und ist mit dem Serapions Ensemble aufgewachsen und eigentlich seit 1999 aktiv daran beteiligt. Seine Aufgaben sind die Gestaltung von malerischen Hintergründen, wie zum Beispiel die Umrahmung der Säulen mit Stoffen auf der Bühne im Odeon.

Der Vorschlag kommt zwar von Ulrike Kaufmann und Erwin Piplits, dennoch erläutert er, habe er selbst viel Freiraum in der gestalterischen Umsetzung.

Max Kaufmann hört sich die Anfangsgeschichten an und in welche Richtung es gehen soll und diese Ideen setzt er dann gemeinsam mit zwei anderen Kollegen um.

Die Überlegung, die Säcke bei dieser Produktion zu bedrucken kam von ihm, das Bild im Hintergrund sind die gleichen Motive wie auf den Säcken, nur so gestaltet, dass man es nicht sofort erkennt. Daraus entstand der weitere Plan, eine Landschaft im Hintergrund darzustellen. Max Kaufmann erklärt seine

¹⁴² Ebenda, S. 514

Arbeitsweise als einen Prozess, wo man nachher realisiert, was man gemacht hat.

Man sieht es zu Beginn anders und ist am Ende über das Ergebnis positiv, wie auch negativ überrascht. Die Arbeit ist ein abgeschlossener Prozess, so spüre ich, wann der Punkt erreicht ist, wo ich mit dem Resultat zufrieden bin.¹⁴³

So wurden bei dem Werk „Paradiso“ Säcke bedruckt, die die Schwere des Lebens symbolisieren sollen. Max Kaufmann versucht, seine kreative Arbeit mit folgenden Worten näher zu erläutern:

„Die Säcke verbinden etwas Schweres, so wie ein eigenes Packerl, dass man mit sich trägt.“¹⁴⁴

Für die Wahl des Motives der Säcke wählte der Künstler das gleiche Motiv wie das, das im Hintergrund zu sehen ist. Es handelt sich dabei um das Bild einer weiten Landschaft. Assoziationen entstehen bei der Betrachtung, es entsteht ein Anblick der Weite aber auch der Entfernung, wie Abbildung 3 veranschaulicht. Man arbeitete mit den gleichen Elementen, und zwar auf so eine Weise, dass es auf den ersten Blick nicht unbedingt ersichtlich oder sofort erkennbar war. Die Säcke sind naturfarben und schmeicheln sich beim Anblick an das Bühnenbild. Der meiste Aufwand waren die darauf angebrachten Motive, so wurden um die 500 Säcke mit 20 verschiedenen Siebdruckmotiven bedruckt, diese Hauptarbeit war für das Publikum eigentlich gar nicht richtig sichtbar.¹⁴⁵ Der Farbton der Siebdruckmotive war in einem dezenten Blau gehalten, auch der Rotton war nicht knallig sondern eher matt dargestellt.

¹⁴³ Auszug aus dem Interview mit Max Kaufmann, 13.05.2014, geführt von Verfasserin, Unterlagen bei Verfasserin

¹⁴⁴ Auszug aus dem Interview mit Max Kaufmann, 13.05.2014, geführt von Verfasserin, Unterlagen bei Verfasserin

¹⁴⁵PIPLITS, E.: Serapions Fabel, 2013, S. 515



Abbildung 3: Odeon, „Paradiso“¹⁴⁶

Eine davor umgefallene Wand voller Sandsäcke dekorierte den dunklen Bühnenboden. Die Sandsäcke auf der Bühne erforderten für die Schauspieler einen noch bewussteren Umgang in der eigenen Bewegung. Die Darsteller auf der Bühne integrierten in ihren Bewegungsablauf eine gewisse Feinheit, die im Kontrast zu den schweren, plumpen Sandsäcken eine Leichtigkeit kreierte. Auch das dunkle Holz und das Seidentuch an der Decke brachten einen gelungen Kontrast mit sich.

Jeder Teil der Bühne war bespielt. Ein helles Basislicht hat alle Bereiche der Bühne ausgeleuchtet, die danach ins Schwarze übergehen. Auf der Bühne erstrahlten zudem einige Beleuchtungskörper, die im Laufe der Inszenierung etwas gedämpft wurden und in Abhängigkeit von der Stimmung in den Szenen reguliert wurden. Ein Teil der Bühne war anfangs eher abgedunkelt.

¹⁴⁶ <http://www.odeon-theater.at/394.0.html>

Die Wanddekoration im Hintergrund wurde mit dem Einsatz verschiedener Beleuchtungskörper in Szene gesetzt.

Die Lichtwechsel erfolgten synchron mit dem Rhythmus der Musik, zum Beispiel wie die Schauspieler zu Tanzen begannen, in diesen Szenen war eine dunkle, bläuliche Lichtmischung vorherrschend.

Bei Szenenwechsel wurde die Bühne komplett abgedunkelt, diese Übergänge wurden mit der Musik unterstützt.

Die Gesichtsausdrücke wirkten somit noch kühler und erzeugten eine unheimliche Atmosphäre. Im Laufe der Aufführung lichtete sich das Gesamtbild, zuvor blaues und kaltes Licht ging fließend in einen wärmeren Grundton über. Auch die Bewegungen wurden nach und nach sanfter und melodischer, die hektische Grundstimmung ging in eine harmonische Wohlfühlatmosphäre über.

Am Schluss der Inszenierung wird die Bühne stark beleuchtet, grünes Licht ist dominierend, das Seidentuch an der Decke wird stark angeleuchtet.

Es ist zu erkennen, dass das Bühnenbild durch das Lichtkonzept unterstützt wird und stark von den Lichteinflüssen abhängig ist.

Bei „Paradiso“ geht es nicht um konkrete Darstellungen, wichtig sind Details wie Farbe und Stimmung, um den Rezipienten auf nonverbale Art und Weise zu erreichen, um mit ihm in einen Dialog zu treten.

Darstellerische Möglichkeiten gilt es zu entdecken, die im Beispiel von „Paradiso“ mit der Verwendung eines Seidentuches umgesetzt wurden. Ausschlaggebend für das Ergebnis ist zudem, ob der Stoff grundiert wurde oder nicht. Die Art der Anwendung des Seidentuches ließ den Stoff lebendig wirken. Der Vorteil bei der Seide ist, dass er leicht ist, so hat Max Kaufmann quer über die Decke des Odeons ein bemaltes Seidentuch aufgehängt, das wie ein Schleier in fließenden Bewegungen das Bühnenbild umrandet. Das bewegte Seidentuch hinterließ einen poetischen Effekt auf das Publikum.

Knoedgen beschreibt eine solche Form der Anwendung folgendermaßen:

„Die Lebendigkeit, die auf der Bühne wahrnehmbar war, begann unabhängig von äußeren Reizen „aktiv und lebendig zu wirken und mehr zu bedeuten, als nur ein passiv manipuliertes Objekt oder eine mechanisch in Bewegung versetzte Bildgestalt.“¹⁴⁷

Die Verwendung eines Tuches wirkt auf den Zuschauer überraschend, denn es fällt ihm schwer, dieses Requisit einzuordnen.

Der Tanz des Tuches an der Decke weckt das Interesse des Publikums, das Spiel damit verkörperte etwas Leichtes.



Abbildung 4: Odeon, „Paradiso“¹⁴⁸

¹⁴⁷ KNOEDGEN, W.: Das unmögliche Theater, 1990, S. 29

¹⁴⁸ <http://www.odeon-theater.at/394.0.html>

Die Wirkung eines „handlungsfähigen Subjekts“¹⁴⁹ resultiert laut Knoedgen vor allem aus der Art der Darstellung eines Objektes, so werden asynchrone Bewegungen und spontane Bewegungsimpulse auf das Ergebnis des Objekts zurückgeführt.

Knoedgen äußert sich wie folgt:

„Die sinnliche Wahrnehmung einer „selbstständigen“ Bewegung überwältigte das Wissen des Zuschauers von der Leblosigkeit des Materials.“¹⁵⁰

Zudem erkannte Knoedgen in einem von ihm unternommen Versuch, dass dem Material vonseiten der Zuschauer Leben eingehaucht worden ist. Denn der Gegenstand, in dem Fall seiner Untersuchungen war es Tüll, hatte eine weitere Eigenschaft hinzugewonnen: Obwohl es ruhig und unbewegt am Boden lag, hatte man als Zuschauer das Gefühl, das es weiterlebt.

So „haftete dem Tuch der Eindruck des Lebendigen an und nahm sich viel Zeit, um in materielle Bedeutungslosigkeit zurückzusinken“.¹⁵¹

In dem Fall des Wiener Serapions Theaters lässt sich an der Arbeit mit dem Seidentuch genau dieser Wirkungsprozess erkennen.

„Es geht nicht um die Unterdrückung des Wortes auf dem Theater, sondern um die Änderung seiner Bestimmung, vor allem um die Einschränkung seiner Stellung; es geht darum, es als etwas anderes anzusehen als ein Mittel, menschliche Charaktere ihren äußeren Zwecken zuzuführen, handelt es sich doch fürs Theater nur darum, wie Gefühle

¹⁴⁹ KNOEDGEN, W.: Das unmögliche Theater, 1990, S. 26

¹⁵⁰ Ebenda, S. 30

¹⁵¹ KNOEDGEN, W.: Das unmögliche Theater, 1990, S. 30

und Leidenschaften miteinander kontrastieren und der Mensch mit dem Menschen im Leben.“¹⁵²

Die Rezipienten nehmen das Tuch als wesentlichen Bestandteil am Bühnengeschehen wahr, der Charakter einer bloßen Requisite wird erweitert und der Seide wird etwas Lebendiges eingehaucht.

So ist die funktionale Beschaffenheit von größerer Bedeutung als die bildnerische Gestaltung.

So geht Knoedgen der Frage auf den Grund, ob ein „Objekt als ein handlungsfähiges Subjekt wahrgenommen werden kann.“¹⁵³

„Leblose Materie hingegen muß zuerst einmal auf die Möglichkeit der „Belebung“ untersucht werden, bevor man im zweiten Schritt erörtern kann, wie sie sich nun eventuell inszenieren läßt.“¹⁵⁴

Bei der Arbeit hilft es dem Künstler, wenn er bei den Proben zuschaut, um die Farben dementsprechend in seiner künstlerischen Gestaltung wählen zu können. Max Kaufmann spricht während dieses Schaffensprozesses und während seiner Arbeit mit Ulrike Kaufmann und Erwin Piplits stets über seine bisherige Herangehensweise an ein Werk. Man überlegt gemeinsam, ob noch etwas verändert werden soll. Manchmal kann es auch länger dauern, bis man den richtigen Zugang findet und das Ergebnis bekommt, was man sich vorgestellt hat. Wenn eine Umsetzung anfangs surreal klingen mag, findet man meistens einen kreativen Lösungsansatz für die Vorstellungen von den beiden Regisseuren. Mercedes Miriam Vargas Iribar betont, dass immer alle zusammenarbeiten. Jeder sagt seine Ideen, seine Vorstellungen und was er machen will. Meistens kommen die Ideen über das Bühnenbild von den beiden Regisseuren. Sie haben da auch ein Talent die Sachen zu realisieren. Wenn sie sagen, sie möchten, dass es den Anschein hat als würden sie fliegen denke ich das ist unmöglich. Aber

¹⁵² Ebenda, S. 77

¹⁵³ Ebenda, S. 27

¹⁵⁴ PIPLITS, E.: Serapions Fabel, 2013, S. 26

nein, am Schluss ist es doch möglich. Auch die Techniker, die sehr gut und talentiert sind, realisieren das.¹⁵⁵

4.2.4 KOSTÜME UND REQUISITEN

Bei „Paradiso“ werden nur einheitliche Schnittformen verwendet, die für Männer und Frauen die Gleichen sind. Das steht im Kontrast zu den heutigen Gedanken der Modewelt, über dessen Flüchtigkeit sich Erwin Piplits wie folgt äußert:

„Das hat einen überraschenden Effekt, denn das Kleid nimmt immer das Wesen des Spielers an, nicht umgekehrt wie bei der Mode, wo die Menschen das Wesen der Ware annehmen. Wenn man die Kostüme in der Schneiderei hängen sieht und die Menschen, die sie tragen sollen, kennt, dann kann man alleine an den Farbnuancen erkennen, für wen welches Kostüm gedacht ist. Die Gestaltung nimmt Bezug auf das Wesen des Dargestellten. Die Kostüme sind also nicht uniform gleich, sondern von gleichem, neutralem Charakter, wie es das Spiel erfordert. Das ist bildende Kunst in Anwendung.“¹⁵⁶

Ulrike Kaufmann hat die Kostüme dem Ambiente angepasst, wobei das Design im Einklang zu den Situationen abgestimmt ist. Unterschiedlichste Kreationen sind bei „Paradiso“ entstanden, die für das Serapions Ensemble einen wesentlichen Beitrag für die Arbeit leisteten, indem der Prozess der Verwandlung im Zentrum der Betrachtung steht. Denn die Akteure wechselten zwar stets die Kleidung, verließen aber dabei die Bühne nicht. Unterschiedliche Schichten wurden übereinander getragen und im Durchlauf der Sequenzen abgelegt. Die Kostüme waren weit und dunkel, dennoch unterstrichen sie die Darsteller elegant in ihren Bewegungen. Die Schnitte waren raffiniert an das Bühnenbild und die

¹⁵⁵ Auszug aus dem Interview mit Mercedes Miriam Vargas Iribar, 04.04.2014, geführt von Verfasserin, Unterlagen bei Verfasserin

¹⁵⁶ PIPLITS, E.: Serapions Fabel, 2013, S. 359

Bewegungen angepasst und unterstrichen den erdigen, anfangs dunklen Farbton der auf der Bühne vorherrschend war.

Das Make-up bei den Frauen zeichnete sich durch eine starke Augenbetonung ab, die Haut war eher blass geschminkt, Eyecatcher waren die roten Lippen der Tänzerinnen.

Die Frisur der Darstellerinnen war durchgehend streng zurückgebunden.

Ulrike Kaufmann verbindet das Theater mit der bildenden Kunst. Schon am Wallensteinplatz integrierte sie die Malerei in ihren Schaffensprozess. Auch Masken und Puppen wurden anfangs in den Arbeitsprozess eingebaut und als Stil und Ausdrucksmittel verwendet.

Zu Beginn engagierte man für die Gestaltung der Bühne einen Bühnenmaler. Doch die Künstlerin war mit dem Resultat nicht zufrieden und beschloss, sich in Zukunft selbst ans Werk zu machen. Das Werk des Bühnenbildners bearbeitete sie nach seiner Fertigstellung noch weiter. Sie goss literweise heißen Kaffee darauf, der eine interessante Wirkung auf das Papier ausübte und eine veränderte Struktur hinterließ.

Bei „Pan Hoffmann“ wurde aus bemalten Backpapier Zeichen heraus gestanzt. Der Vorteil, den diese Art der Gestaltung mit sich brachte, war die Möglichkeit ein Tages- und ein Nachtgefühl erzeugen zu können.

Bei „Xenos“ wurden zwei Prospekte im Stil von Jean Dubuffets gestaltet, in denen Figuren eingearbeitet waren, bei denen man noch nach dem Theater das Gefühl hatte, als würden sie einen begleiten. Der zweite Prospekt stellte den Anblick des Himmels dar.

„Der Prospekt bestand aus einer Endlosschleife, deren Rückseite in der Bewegung durch den vorderen Teil durchschimmerte, was in Verbindung mit der Beleuchtung eine immer neue Stimmung hervorbrachte. Der Effekt war erstaunlich und ging über die ganzen dreißig Meter, der zum

Saal längs gestellten Spielfläche. Das brachte uns wieder einen Nestroy für die beste Ausstattung des Jahres ein.“¹⁵⁷

Der Aufwand, den die Malerei mit sich bringt, ist nicht von geringer Größenordnung. Die Wirkung, die dadurch im Raum hervorgerufen wird, ist von enormer Präsenz.

Die ersten Kostüme, die Uli Kaufmann kreierte waren für das Stück „Gaulschreck“, die jedoch mehr Requisiten als Kostüme waren. Die Akteure schlüpften in die Figuren und bewegten das Plastik von der Innenseite. Für die Produktion von „Succubus“ übernahm man ausschließlich Stoffe, die an sich kostengünstig waren, aber nach der Bearbeitung kaum mehr zu erkennen waren. Sie wurden so aufwendig bestickt und spiegelten etwas prunkvoll Schönes, dass sie einen wesentlichen Beitrag zum Erfolg der Produktion beitrugen.

So kam es zu einer Zeitspanne, wo überwiegend Stickereien eingenäht wurden. Dafür wählte man vor allem solche Stoffe, die sich in der Verarbeitung besonders gut dafür eigneten. Uli Kaufmann schnitt alte Stoffe in Streifen und begann sie ineinander zu verflechten. Dieser Arbeitsprozess, indem sie die unterschiedlichen Stoffpartien einfärbte, entstand ein Gesamtbild, das Erwin Piplits wie folgt beschreibt:

„Wieder gab diese plastische Verarbeitung des Materials Kostümen oder Teppichen Körper und Volumen. Durch die farbliche Zusammensetzung entstand dadurch sogar etwas wie optische Tiefe.“¹⁵⁸

Dadurch entstand die Idee, den Stoff zu bemalen. Auf der Rückseite des Materials brachte Uli Kaufmann Filz und „festgenähte Falten“¹⁵⁹ ein, um dem Material mehr Stabilität zu geben.¹⁶⁰ Zusätzlich begann sie Naturalien wie Fischgräten, für das Stück „Axolotl Visionarr“, oder Blätter zu verwenden. Ulrike

¹⁵⁷PIPLITS, E.: Serapions Fabel, 2013, S. 360

¹⁵⁸ PIPLITS, E.: Serapions Fabel, 2013, S. 358

¹⁵⁹ Ebenda, S. 358

¹⁶⁰ Vgl. Ebenda, S. 358

Kaufmann entwickelte aus finanziellen Gründen für ein Opern-Auftragswerk aus Papier Lederteile, von denen die Zuschauer begeistert waren.

Eine weitere Methode, die sie verwendete, war die „Resist“-Malerei¹⁶¹. So wurden Stoffe mit durchsichtigen Materialien wie zum Beispiel Wachs bemalt und danach eingefärbt.

„Meistens verändern die Kostüme die Szenen. Die Stücke sind von der Handlung her oft wie Träume. Manchmal wacht man auf und träumt nicht durch, nicht eine einzige Geschichte. Bilder und Situationen kommen und gehen. Unsere Kostüme sind meist wie Übergänge für die nächste Situation.“¹⁶²

4.2.5 MUSIK

Die Musik ist anfangs nicht festgelegt, nur eigene musikalische Übungen sind integriert, die für die endgültige Musikkonstellation behilflich sein sollen.

Erwin Piplits beschreibt seinen Arbeitsprozess wie folgt:

Erst sammelt er die Musik die eingespielt wird, auf die Möglichkeit der Verwendbarkeit. Wenn man sich vorstellt, dass dieses Musikstück das Richtige ist und man es in den Saal in Anwesenheit des Ensembles einspielt, braucht man gar nicht mehr zuzuhören. Denn es reicht, wenn man auf die Gesichter schaut, ob die Augen aufleuchten. Auch wenn ein Musikstück noch so schön ist, wenn es nicht inspiriert dann kann es nicht verwendet werden, weil es den szenischen Lauf unterbricht.¹⁶³

¹⁶¹ PIPLITS, E.: Serapions Fabel, 2013, S. 359

¹⁶² Auszug aus dem Interview mit Mercedes Miriam Vargas Iribar, 04.04.2014, geführt von Verfasserin, Unterlagen bei Verfasserin

¹⁶³ Auszug aus dem Interview mit Erwin Piplits, 13.05.2014, geführt von Verfasserin, Unterlagen bei Verfasserin

Die Entscheidung der Musik fällt in den letzten 3 Wochen, nämlich dann, wenn die fertigen Szenen eingereicht sind und sich ein angenehmer Ablauf abzeichnen lässt.

Bei „Paradiso“ stammt die Musikauswahl Großteils von Erwin Piplits. Zudem hat auch ein anderer Kollege, der Musiker ist, Vorschläge gemacht und jeder im Ensemble hatte die Möglichkeit, sich einzubringen.

„Die Auswahl fiel dann auf zwei Gedichte von Federico Garcia Lorca: „Y después“ und „El Presentimiento“. Julio César Manfugás Foster, der die Gabe hat, Gedichte frei in Melodien umzusetzen, nahm sich dieser Texte an und singt sie auch in der Aufführung.“¹⁶⁴

„Paradiso“ beginnt mit tiefen, dunklen Tonabfolgen. Es dominiert eine atmosphärische Stimmung, das Publikum blickt gespannt und erwartungsvoll auf die Bühne. Der Beginn des Stückes ist turbulent, es gibt Momente der Stille, die es schaffen, sich in ihrer vollen Wirksamkeit zu entfalten. Diese gespielten Abbrüche setzt der Regisseur einige Male ein, um es abwechslungsreich zu gestalten und die Stille danach stärker darzustellen.

Die Tonhöhe verändert die Stimmung, so erzeugt eine schwere, traurige Musik eine düstere Grundstimmung.

Das erfolgt zu Beginn des Stückes, die komplizierte Rhythmik fordert den Zuschauer zum Nachdenken auf. Die Musik schleicht sich fast in das Bühnengeschehen und wird dem Rezipienten erst bewusst, wenn sie wieder aufhört. Die Musik erzeugt eine unglaubliche Spannung und lässt Situationen in Kombination mit dem bewussten Einsatzes des Lichts unheimlich und mythisch erscheinen.

In der 2. Sequenz klingt dieser melancholische Zustand immer mehr aus, denn die Melodielinie steigt nach und nach. Die Musik wird etwas leichter und dadurch hebt sich die Grundstimmung bei den Darstellern. Die Mimik der Darsteller wird entspannter und freundlicher. Auch ihre Bewegungen sind nicht mehr so schnell und aggressiv wie zu Beginn des Stückes. Die Geschehnisse auf der Bühne stehen in einem synchronen Verhältnis zur Musik. Die Themen im Stück werden

¹⁶⁴PIPLITS, E.: Serapions Fabel, 2013, S. 515

mit einem abgeänderten Rhythmus eingeleitet. Die Tonhöhe wird heller, auch das Bühnenbild wirkt einladender und freundlicher als in den ersten beiden Sequenzen. Das an der Decke angebrachte Seidentuch lockert sich, die Musik wird lebendiger und bringt durch die feinen, rhythmischen Klänge eine emotionale Steigerung mit sich.

Eine Akzentuierung der Wort-Ton-Beziehung erfolgt bei den Gedichten, in denen die Melodielinien an die Betonung der Wörter angeglichen werden. Es ist eine Wechselwirkung und ein Zusammenhang in der Stimmfärbung zwischen Text und Musik erkennbar.

Im Hintergrund läuft stets ein Tonband und es wird live mitgesungen.

Man beginnt verstärkt auf das Timing zu achten und spürt, was sich zusammenschließen und komprimieren lässt. Es ist wichtig, dass sich der Schluss der Vorstellungen in Montagen zeigen lässt. Es muss untereinander stimmen und melodisch sein, meint Erwin Piplits, denn wenn das nicht der Fall ist muss es geändert werden. Es ist wie der letzte Strich bei einem Bild der noch fehlt. Man muss die Courage besitzen genau dort anzusetzen, wo etwas zu verändern ist.

Wenn das am Computer gefundene Musikstück in den Saal eingespielt wird erkennt Erwin Piplits, ob man es verwenden kann oder nicht. Denn der Saal nimmt nicht alles an und auch wir nehmen nicht alles an, was der Saal nimmt.¹⁶⁵

¹⁶⁵Vgl. Auszug aus dem Interview mit Erwin Piplits, 13.05.2014, geführt von Verfasserin, Unterlagen bei Verfasserin

5 CONCLUSIO

Mein Ziel war es, ein nonverbales Theaterstück zu analysieren, das keiner verbalsprachlichen Kommunikation bedarf.

In der Produktion „Paradiso“ des Serapions Theaters gelingt es, dass nonverbales Theater, trotz fehlender verbalsprachlicher Kommunikation dazu beiträgt, dass die dramaturgischen Situationen und Figuren zu Handlungsträgern werden. Es werden mithilfe des bewussten Einsatzes der Farben, Gestik, Mimik, der Musik und den Bewegungen Geschichten erzählt.

Die Unterschiede der nonverbalen Kommunikation gegenüber der verbalen Kommunikation lassen sich nun wie folgt zusammenfassen:

Das nonverbale Theater versucht, die verschiedenen Kunstrichtungen wie Malerei, Tanz und Musik zu vereinen und schafft es, Wahrnehmung herzustellen. Nonverbales Theater kann als ein interkulturelles Kommunikationsmittel gesehen werden, denn das Theater beinhaltet Handlungen und Aktionen.

Es kann behauptet werden, dass die Sprache und das Nonverbale in einem funktionalen Verhältnis zueinander stehen. Nonverbale Ausdrucksformen werden ohne sprachliche Mittel begleitet, wobei verbale Äußerungen von nonverbalen Verhaltensweisen unterstützt werden.

„Der Handlungsbegriff ermöglicht also, aus dem Gesamtkomplex menschlicher Verhaltensweisen bestimmte Teile herauszugreifen. Mit Hilfe des Handlungsbegriffes läßt sich der intentionale Charakter menschlichen Tuns hervorheben: indem der Mensch seinen Handlungen „subjektiven Sinn“ beimisst, ihnen also bestimmte Bedeutungen gibt, verbindet er bewusst ganz bestimmte Zielvorstellungen mit seinen Aktivitäten- Das bedeutet darüber hinaus, daß menschliches Handeln nicht Selbstzweck (ich handle nicht „um des Handelns willen“!) sondern stets Mittel zum Zweck ist. Was immer wir beabsichtigen unser Handeln ist stets zielgerichtet.“¹⁶⁶

¹⁶⁶ BURKART, R.: Kommunikationswissenschaft, 2002, S. 23

Die Mittel, mit welchen die Schauspieler kommunizieren, sind vielfältig:

Aktionen, Bewegungen, Gestik, Mimik, Körpersprache, Geräusche, Geschmack, Gerüche und Berührungen sowie Emotionen werden dem Zuschauer präsentiert, somit kommt es zu einer Aktivierung der Sinne des Publikums.

Das Theater ist ein Ort, in dem es im Beispiel von „Paradiso“, trotz nonverbaler Kommunikation zu einem Austausch von Botschaften kommt, die beim Publikum, abhängig vom subjektiven Erfahrungsschatz interpretiert und decodiert werden.

5.1 RESÜMÉE

Das Ziel meiner Masterarbeit lag darin, eine „Aufführungsanalyse des Serapions Theaters Paradiso“ vorzunehmen. Dabei sollte nicht nur ein Überblick über das Theater und seiner Arbeitsweise sondern auch auf die Zusammenarbeit im Ensemble näher eingegangen werden. Das Hauptaugenmerk meiner Arbeit lag auf der aktuellen Produktion „Paradiso“.

Die Themen im Serapions Theater stellen existentielle Befindlichkeiten und wesentliche Fragen ins Zentrum der Betrachtung. Es werden abstrakte Vorgänge, wie etwa Bewusstseinszustände dargestellt, die in eine konkrete Bildsprache übersetzt werden. So liegt der Fokus der Inhalte auf unserem Dasein, es erfolgt eine Reflexion. Es werden Probleme in unserer Gesellschaft und in den darin bestehenden Strukturen aufgezeigt, mit dem Ziel, uns anzuregen.

Die Tänzer auf der Bühne wurden Sklaven irdischen Treibens. Fremdbestimmtes Handeln, das zugehörig sein zu einer Gruppe, all das wurde dem Rezipienten vor Augen geführt. Man wird mit den eigenen Ängsten konfrontiert und das ohne Worte.

Der Spielstil der Inszenierung, der zu Beginn turbulent und extrovertiert war, hat sich im Laufe der Vorstellung in eine zurückgenommene reduzierte Richtung gewandelt.

Mich hat vor allem der Mut fasziniert, so eine heikle Thematik, die fern von etwas Greifbaren ist, so abstrakt und dennoch allgegenwärtig, mit so einem Selbstbewusstsein zu präsentieren.

Der Zuschauer wurde in ein gemeinschaftliches Ganzes eingeladen, das an ein sakrales Erlebnis erinnerte.

Ulrike Kaufmanns und Erwin Piplits Produktionen stehen für sich selbst und leisten einen wertvollen Beitrag in der Kunst- und Kulturszene. So verschmelzen diverse Kunstformen wie die Malerei, die Musik, die Literatur wie auch der Tanz und die Schauspielerei ineinander. Es erfolgt eine wechselseitige Beeinflussung

und Inspiration, die sich am gelungenen Gesamtergebnis bei den Aufführungen, zu präsentieren weiß.

Abschließend kann behauptet werden, dass es den beiden Regisseuren und dem Serapions Ensemble gelingt, Individualität und Originalität zu bewahren.

Dabei nehmen sie einen ganz besonderen Platz im Wiener Theatergeschehen ein.

LITERATUR

ARTAUD, Antonin: Das Theater und sein Double. Fischer, Frankfurt am Main, 1979

ARTAUD, Antonin: Schluß mit dem Gottesgericht, Das Theater der Grausamkeit, Letzte Schriften zum Theater, Matthes & Seitz Verlag GmbH, München, 1988

ARGYLE, Michael: Körpersprache & Kommunikation, Das Handbuch zur nonverbalen Kommunikation, 2005

BALME, Christopher (Hrsg.): Einführung in die Theaterwissenschaft, 3., durchgesehene Auflage, Berlin, Erich Schmidt, 2003

BRAUNECK, M.: Theater im 20. Jahrhundert, Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle, Rowohlt Taschenbuch, 2009

BRAUNECK, Manfred: „Antonin Artaud: „Theater der Grausamkeit“ oder „Grenzgängerei auf Leben und Tod“, in: ders., Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Kommentare, Reinbek: Rowohlt Taschenbuch-Verlag 2009, S. 469-479

BROOK, Peter: Der leere Raum, aus dem Englischen von Walter HASENCLEVER, zweite Auflage, Alexander Verlag, Berlin, 1985

BRAUNECK, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1977

BURKART, Roland: Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Umriss einer interdisziplinären Sozialwissenschaft, Böhlau Verlag UTB, 2002

FIEBACH, Joachim: Kreativität und Dialog, Henschel Verlag, Berlin, 1983

FISCHER-LICHTE, Erika: Die Zeichensprache des Theaters, Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung, Dietrich Reimer Verlag Berlin, 1990

FISCHER-LICHTE, E: Semiotik des Theaters: Das System der theatralischen Zeichen, Gunter Narr Verlag, 1983

GORSEN, Peter: Sexualästhetik, Grenzformen der Sinnlichkeit im 20 Jahrhundert, Rowohlt- Taschenbuch-Verlag, Reinbek, Hamburg, 1987

GUMBRECHT, Hans Ulrich; PFEIFFER, K. L.: Materialität der Kommunikation, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988

GROTOWSKY, Jerzy: Für ein armes Theater, 1968, S. 27 erzy. Für ein armes Theater, Berlin, Alexander Verlag, 1994

HUIZINGA, Johan: Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel (1983), Reinbek bei Hamburg, 1987

HULFELD, Stefan: Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter, Theater und Theatralität in Solothurn 1700-1798, Chronos Verlag, Zürich, 2000

KOTTE, Andreas: Theaterwissenschaft, Eine Einführung, Böhlau Verlag Köln Weimar Wien, 2005

KNOEDGEN, Werner: Das Unmögliche Theater, Zur Phänomenologie des Figurentheaters, Verlag Urachhaus Johannes M. Mayer GmbH, Stuttgart, 1990

KLEINDIEK, Jürgen: Zur Methodik der Aufführungsanalyse, München, 1973

LICHTENBERG, Georg, Christoph; LAVATER, Johann, Caspar: Über Physiognomik wider die Physiognomen: zur Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntnis, Verlag Aerni, 1996

MOOR, Paul: Die Bedeutung des Spiels in der Erziehung, Betrachtungen zur Grundlegung einer Spielpädagogik, Verlag Hans Huber, 1968

MARKT, Nora: Ritualtheoretische Ansätze zum Theater. Am Beispiel der Grenzüberschreitung im Theater Grotowskis, Dipl. Univ. Wien, 2006

MERTEN, KLAUS: Einführung in die Kommunikationswissenschaft, Bd. 1/1: Grundlagen der Kommunikationswissenschaft, 1999

MÖHRMANN, Renate: Theaterwissenschaft heute, Eine Einführung, unter wissenschaftlicher Mitarbeit von Matthias Müller, Dietrich Reimer Verlag Berlin, 1990

PIPLITS, Erwin: Serapions Theater, Verwandlung und Wirklichkeit, Wien, Köln, Weimar, Böhlau Verlag GesmbH und Co KG, 1998

PIPLITS, Erwin: Serapions Fabel, Universelle Theaterarbeit seit 1973, Wien: Theaterverein Odeon, 2013

PIPLITS, Erwin; KAUFMANN, Ulrike: Theaterverein ODEON, Programmheft „PaRaDiSo“, agensketterl Druckerei GmbH, 2014

PFAFF, Walter; KEIL, Erika, SCHLÄPFER, Beat: Der sprechende Körper: Texte zur Theateranthropologie, Museum für Gestaltung Zürich, Alexander Verlag Berlin, 1996

PFEIFFER, Günter: Kunst und Kommunikation, DuMont- Schauberg, Köln, 1972

PFEIFFER, Ludwig: Materialität der Kommunikation, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1988

SCHWARZBAUER, Georg: Performance- Festival Wien, Workshop Graz 78 in Kunstforum International, Bd. 27/3, Mainz, 1978

SIEGMUND, Gerald: Theater als Gedächtnis, Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas, Gunter Narr Verlag Tübingen, Forum modernes Theater: Schriftenreihe, Bd. 20, 1996

STEINER, Rudolf: Sprechen und Sprache, Themen aus dem Gesamtwerk, Bd. 2, Verlag Freies Geistesleben, 4. Auflage, Stuttgart, 1999

SONTAG, Susan: Against Interpretation and Other Essays, Holtzbrinck Publishers, PICADOR USA, New York, 1966

WARSTADT, Mattias: „Ritual“, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/ Matthias Warstat (Hg.). Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart/ Weimar: J.B. Metzler 2005, S. 274-278

WATZLAWICK, Paul; BEAVIN, Janet H.; JACKSON, Don D.: Menschliche Kommunikation, Formen, Störungen, Paradoxien. Bern, Stuttgart, Zwölfte Auflage, Verlag Huber Hans, 1969

WEIHS, Angie: Freies Theater, Berichte und Bilder, die zum sehen, lernen und mitmachen anstiften, Rowohlt TB-V, 1981

WITTGENSTEIN, Ludwig: Philosophische Bemerkungen, aus dem Nachlaß herausgegeben von Rush Rhees, Werkausgabe Band 2, 5. Auflage, Suhrkamp, 1993

WITTGENSTEIN, Ludwig: Philosophische Untersuchungen, zit. n. AUGUSTINUS: Confessiones 1/ 8, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977

ZUMTHOR, Paul: Körper und Performanz. In: Hans-Ulrich GUMBRECHT / K. Ludwig

INTERNETQUELLEN

www.derstandard.at/1363709073560/Was-Visionarren-im-Paradies-entdecken

Zugriff am: 19.03.2014

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Faden>

Zugriff am: 28.04.2014

http://www.kunstforum.de/uebersicht_baende_info.asp?session=&band=027

Zugriff am: 15.04.2014

www.odeon-theater.at/

Zugriff am: 13.03.2014

http://www.stuttgarter-schule.de/zur_lage.htm

Zugriff am: 17.05.2014

INTERVIEWTE PERSONEN

Regisseur: Erwin Piplits

Bühnenbildner: Max Kaufmann

Darstellerin: Mercedes Miriam Vargas Iribar

BILDERVERZEICHNIS

Abbildung 1: Odeon, Bühne

Quelle: <http://www.odeon-theater.at/283.0.html>

Zugriff am: 15.03.2014

Abbildung 2: Cover „SERAPIONS FABEL“

Quelle: <http://www.odeon-theater.at/430.0.html>

Zugriff am: 18.04.2014

Abbildung 3: Odeon, „Paradiso“

Quelle: <http://www.odeon-theater.at/394.0.html>

Zugriff am: 15.03.2014

Abbildung 4: Odeon, „Paradiso“

Quelle: <http://www.odeon-theater.at/394.0.html>

Zugriff am: 08.05.2014

Abbildung 5: Odeon „Paradiso“

Quelle:

Zugriff am: 15.04.2013

Abbildung 6: Odeon, „Paradiso“

Quelle: <http://www.odeon-theater.at/394.0.html>

Zugriff am: 15.04.2013

ABSTRACT

Der Gegenstand dieser Arbeit ist die Inszenierung von Erwin Piplits und Ulrike Kaufmann „Paradiso“. Begonnen hat das Serapions Theater mit dem ursprünglichen Namen „Pupodrom“.

Mein Ziel war es, ein nonverbales Theaterstück zu analysieren, das keiner verbalsprachlichen Kommunikation bedarf und sich auf Bewegungsabläufe wie Mimik, Gestik, der Musik oder dem Tanz konzentriert. Die Sprache rückt dabei in den Hintergrund, der Fokus liegt somit auf dem Nonverbalen.

Die vorliegende Arbeit soll nicht nur einen Überblick über das Theater und seiner Arbeitsweise geben sondern es wird auch auf die Zusammenarbeit im Ensemble näher eingegangen.

Es erfolgt eine Segmentierung und Zerlegung dieser Aufführung auf ihre Einzelteile hin. So sind die Bühne, die Dekoration, die Requisiten und die Darsteller bedeutungstragende Elemente. Die nonverbalen, theatralischen, gestischen und mimischen Zeichen werden transformiert, indem sie zueinander in ein Verhältnis der Bedeutungsgenerierung, basierend auf bestimmten Eigenschaften, gesetzt werden. Die daraus resultierende Analyse versucht, eine Verbindung der verschiedenen ästhetischen Ausdrucksformen zueinander aufzubauen. Aufgrund der subjektiven Auswahl spezieller Bedeutungseinheiten kann die Inszenierung jedoch nicht in ihrer Gesamtheit erfasst werden, aber es erfolgt durch die bewusste Rezeption eine Vermittlung der Inszenierung.

Die geführten Interviews mit dem Regisseur Erwin Piplits, mit dem Bühnenbildner Max Kaufmann sowie mit der Tänzerin Mercedes Miriam Vargas Iribar gewähren eine zusätzliche Perspektive in diese Materie. So hat die Körpersprache eine relevante Bedeutung inne, denn die Wirkungen dieser Handlungen müssen die Sinneswahrnehmungen sensibilisieren und über eine wahrnehmungszentrierte Fixierung hinausgehen. Nonverbale Signale wie Gesten und Mimik werden genauso integriert und sind der sprachlichen Ausdruckskraft auf keinen Fall untergeordnet.

Das Ziel meiner Arbeit liegt darin, die Ästhetik und die dramaturgischen Ausdruckselemente des nonverbalen Theaters zu untersuchen.

Alle künstlerischen Elemente im nonverbalen Theater, ob direkt oder indirekt vermittelt, sind kommunikative Prozesse.

In der Produktion „Paradiso“ des Serapions Theaters gelingt es, dass nonverbales Theater, trotz fehlender verbalsprachlicher Kommunikation dazu beiträgt, dass die dramaturgischen Situationen und Figuren zu Handlungsträgern werden. Es werden mithilfe des bewussten Einsatzes der Farben, Gestik, Mimik, der Musik und den Bewegungen Geschichten erzählt.

Die Mittel, mit welchen die Schauspieler kommunizieren, sind vielfältig:

Aktionen, Bewegungen, Gestik, Mimik, Körpersprache, Geräusche, Geschmack, Gerüche und Berührungen sowie Emotionen werden dem Zuschauer präsentiert, somit kommt es zu einer Aktivierung der Sinne des Publikums.

CURRICULUM VITAE

Persönliche Daten:

Name	Mag. Elisa Schneider
Geburtsdatum	05.05.1987
Nationalität	Österreich, Graz
Adresse	Kleine Neugasse 13/7 1050 Wien
Telefonnummer	0043 664/ 22 34 856
Mail	miss.elisa.schneider@gmail.com

Studium:

Ab 2012	Universität Wien Masterstudium der Theater-, Film- und Medientheorie
Juni 2010 – Okt. 2013	Universität Wien, Magisterstudium Publizistik/Kommunikationswissenschaften
Juli 2009- Feb. 2010	Università degli studi di Siena Erasmus Italien, Siena
Sept. 2010	Universität Wien, Bachelor Publizistik/Kommunikationswissenschaften

Juni 2005	Bundesgymnasium Gleisdorf Gleisdorf Matura
-----------	---