



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Vom Konzept zur Performance“

Ein Beispiel aus der Theaterpraxis mit Menschen mit Behinderung unter besonderer
Betrachtung des Probenprozesses und der Probendokumentation

Verfasserin

Martina Seidl

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 14.1. 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Dr. Birgit Peter

Zur Entstehung dieser Diplomarbeit möchte ich hier folgenden Personen für ihre Unterstützung und ihr Engagement in diesem Projekt herzlich danken:
dem InklusivTheater Ledenitzen mit ihrer Werkstättenleitung Mag. Astrid Uggowitzer, den Fachsozialbegleiterinnen Martina Jenull, Ute Neuner und Anita Winkler, den freiwilligen Mitarbeiterinnen Gildis Omann, Anneliese Sanjath und Andreas Heuchert, der in seiner Funktion als Zivildienstler zu diesem Projekt gestoßen ist, sowie den Beschäftigten der Theaterwerkstatt Ledenitzen, den Hauptakteurinnen und Akteuren des InklusivTheaters: Alexander Klemensek, Martina Konrad, Bärbl Kronabatter, Burgi Maier, Gundi Mak, Angelika Rauter, Gerhard Rauter, Günter Sachs, Stefanie Sibertschnig und Stefan Tarman.

Danke ebenso an die Kolleginnen vom Institut für Kultur-, Literatur- und Musikwissenschaft der Alpen Adria Universität Klagenfurt im Rahmen der Lehrveranstaltung Kulturmarketing II im Sommersemester 2014 unter der Leitung von Mag. Ulli Sturm und Dr. Reinhard Kacianka, ohne deren Veranstaltungsprojekt es die erste Auftrittsmöglichkeit für das InklusivTheater nicht gegeben hätte.

Mein besonderer Dank ergeht an Dr. Birgit Peter für die Betreuung dieser Arbeit und für die wertvollen Hinweise, die im Entstehungsprozess immer wieder weiter geholfen haben.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	Seite 4
I. Aus der aktuellen Forschungsdiskussion zum Probieren, Konzipieren und Dokumentieren in der Theaterarbeit	Seite 10
I.I. Probieren: Entwicklungen in der Theaterprobe	Seite 11
I.II. Zum Prozess der Theaterproben	Seite 14
I.III. Methoden und Formate zur Dokumentation und Reflexion des Probenprozesses	Seite 16
I.IV. Vom Konzipieren als ständige Adaption der Vor-Schriften und dem Proben auf dem Papier	Seite 20
I.V. Vom Dokumentieren und Nacherzählen des Probenprozesses anhand des literarischen Protokolls, der Anekdote und der Reportage	Seite 25
II. Devising Theatre	Seite 29
II.I. Anfangen	Seite 31
II.II. Im Prozess	Seite 33
II.III. Methoden: „Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler“ - die Methode von Augusto Boal	Seite 35
II.IV. Zur Dokumentation im Devised Theatre	Seite 41
III „Zeit für Sternschnuppen“ als „Model of Process“ für eine Form der Probendokumentation im Reflexionsprozess	Seite 42
IV Zusammenfassung	Seite 101
Abbildungsverzeichnis	Seite 105
Literaturverzeichnis	Seite 105
Lebenslauf	Seite 110
Abstract	Seite 111
Anhang: Gruppenkonzept Theaterwerkstatt Ledenitzen ...	Seite 112

Einleitung

„Martina, darf ich bekannt machen, das ist Martina. Ich glaube, ihr habt etwas miteinander zu besprechen.“

Mit diesen Worten stellte die Schauspielerin, Kuratorin und Geschäftsführerin des ForumKunst Millstatt Eleonore Schäfer im August 2012 Martina Jenull und mich einander vor, als ich am Hauptplatz von Millstatt aus dem Auto stieg, um die Abschlussperformance des kunstLABor millstatt¹ zu besuchen.

Martina Jenull ist Fachsozialbegleiterin der Theaterwerkstatt der Lebenshilfe Kärnten in Ledenitzen. Diese gemeinnützige Betriebs GmbH mit Sitz in Klagenfurt betreibt Werkstätten und Wohnheime für Menschen mit Behinderung und Menschen mit Pflegebedarf an mehreren Standorten in Kärnten². In der Beschäftigungswerkstätte in Ledenitzen wurde 2012 neben den handwerklichen und hauswirtschaftlichen Gruppen auch eine Theatergruppe eingerichtet, mit dem Ziel, behinderte Menschen durch Schauspieltechniken, Tanz und Bewegung, Rollenspiel, aber auch Kostümgestaltung und Kulissenbau in ihren motorischen, kognitiven, kommunikativen und sozialen Fähigkeiten zu fördern.³ Martina Jenull war mit einem besonderen Anliegen nach Millstatt gekommen: für ein geplantes Projekt mit der Theaterwerkstatt suchte sie eine künstlerische Leitung für eine Tanz - Theater - Performance als erste große Herausforderung für die Klientinnen und Klienten der Theatergruppe und bat dazu Eleonore Schäfer um Mithilfe. Dass ich in diesem Moment in das Gespräch der beiden platzte, kann nur als richtungsweisender Zufall gesehen werden, aus dem sich dann im Frühjahr / Sommer 2013 meine erste Zusammenarbeit mit der Lebenshilfe Kärnten ergab. Nach der erfolgreichen Präsentation unserer choreographierten Kurzfassung von Antonio Vivaldis „Die vier Jahreszeiten“ unter dem Titel „Jahreszeiten - Zeiten im Jahr“ beim traditionellen Herbstfest der Lebenshilfe im September 2013, begannen bereits im Oktober 2013 die Planungen für ein Folgeprojekt, das als abendfüllende Vorstellung nicht im Rahmen einer institutionellen Veranstaltung, sondern als Bühnenperformance an einem explizit für Kunst und Kultur gewidmeten öffentlichen Aufführungsort

¹kunstLABor millstatt war ein vom Netzwerk aks unter der Leitung von Andrea K. Schlehwein inszeniertes Research - Projekt vom 7. Juli - 27. August 2012 im ehemaligen Postamt von Millstatt / Kärnten.

²www.lebenshilfe-kaernten.at; Zugriff am 29.5.2014.

³vgl.OA_Konzept_BW_Ledenitzen: Theaterwerkstatt; 29.4.2013 erstellt von Martina Jenull und Anita Winkler.

stattfinden sollte. Nach der Budgetgenehmigung durch die Landesleitung der Lebenshilfe erfolgte im Februar 2014 der Startschuss für den aktuellen Arbeitsprozess, dessen wissenschaftliche Begleitung ich zum Thema meiner Diplomarbeit gemacht habe.

Ausgehend von meinem Hauptanliegen, nach künstlerischen Kriterien ohne Beschäftigungs- und Therapiegedanken mit den Klientinnen und Klienten der Theaterwerkstatt zu arbeiten, möchte ich anhand unseres Probenprozesses aktuelle Fragestellungen der angewandten Theaterwissenschaft rund um die Probenforschung und die damit verbundenen Dokumentationsprozesse, Möglichkeiten und Un- Möglichkeiten diskutieren.

Aus dem Arbeitstitel „Theaterpraxis mit Menschen mit Behinderung“ wurde sehr rasch durch die Fokussierung auf die „Theaterpraxis“ die Beschäftigung mit dem Thema „Theorie und Praxis - vom Konzept zur Performance“, bei dem der ursprüngliche Fokus, nämlich dass es sich hier um die künstlerische Arbeit mit Menschen mit verschiedensten psychischen und physischen Beeinträchtigungen handelt, in den Hintergrund trat. Schon beim Lesen der aktuellen Forschungsliteratur wird klar, dass es sich bei Theaterarbeit immer um ein besonderes Arbeitsfeld handelt, unabhängig davon, ob es nun im expliziten Theaterraum mit professionellen Schauspielerinnen und Schauspielern oder wie im Fall meines Projekts im institutionellen Rahmen mit Laiendarstellerinnen und Darstellern stattfindet.

Wie Annemarie Matzke in ihrem Buch *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe* den Begriff der Arbeit im Berufstheater im allgemeinen Arbeitsverständnis zu definieren sucht⁴, stellt sich auch in der Theaterwerkstatt der Lebenshilfe die Frage nach der eigentlichen Arbeit, die in der Theatergruppe stattfindet. Ist es Arbeit, wie in der Tischlerwerkstatt, der Kunstwerkstatt, der Hauswirtschaftsgruppe, wo vom Holzkeil zur Fenstermontage bis zur selbstgebauten Kiste für den Transport der hergestellten Produkte die Resultate der Arbeit greifbar werden? Ist es Beschäftigungstherapie, um der täglichen Anwesenheit eine Legitimierung zu geben? Wird die zwei - bis dreistündige Probe am Vormittag als die eigentliche Arbeit der Gruppenmitglieder und der Gruppenbegleiterinnen gesehen oder unterbricht sie die tägliche Routinearbeit, wie es zum Beispiel der Besuch einer Hobbytheatergruppe in der Freizeit tut?

⁴vgl. Matzke, Annemarie: *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*; Transcript, Bielefeld, 2012; S.17ff

Mit der Frage „Was wollen wir mit dem Ergebnis dieser Arbeit erreichen?“ ist die Forderung nach einem Konzept, genauer gesagt, nach Konzepten, die den unterschiedlichen Ansprüchen rund um dieses Projekt genügen, verbunden. Die Budgetierung stellt andere Inhalte in den Vordergrund als das Konzept der zu entwickelnden Performance. Das Performancekonzept beeinflusst die Planung der Proben und jede einzelne Probe kann die ursprüngliche Gesamtidee durcheinander bringen und neu gestalten, denn

„wer ein gelungenes Ergebnis erzielen möchte, tut gut daran, einen realisierbaren Plan auf die Beine zu stellen, das projektierte Ziel fortwährend zu konkretisieren, die einzelnen Arbeitsschritte einer ständigen Analyse zu unterziehen und noch so manches mehr.“⁵

So fasst Sandra Umathum in ihrem Aufsatz „Es regiert das abstrakte Konzepttheater“ die Tätigkeit des Konzipierens zusammen und beschreibt damit das, was der laufende Probenprozess in seiner regelmäßigen (Proben)Arbeit mit sich bringt: ein ständiges Balancieren zwischen Ideen und Machbarkeit, dem Suchen nach der Umsetzung, der Adaption, dem Verwerfen und Neu - Finden, dem Fixieren. Neben dem Konzipieren ist das Proben selbst zum Gegenstand der Betrachtung geworden. In der Forschungsliteratur finden sich verschiedenste Aspekte, die der Probe, dem Probieren zugeordnet werden. Als für meine Arbeit relevant stellten sich zu den Überlegungen von Annemarie Matzke in ihrer bereits erwähnten *Diskursgeschichte der Probe* auch Barbara Gronaus Aufsatz „Hier wird nicht herumgefuchelt - Probieren als Kunst des Weglassens“⁶ und Rolf Elberfelds Text „Wie von Selbst - Handlungsformen jenseits von Aktiv und Passiv“⁷, beide erschienen in *Chaos und Konzept*, heraus. Proben unter Aspekten des Probierens und Prüfens, der Wissensgenerierung, Erfahrungssammlung, des Scheiterns und Verwerfens, des Weglassens bis hin zum Einstudieren, Üben und Automatisieren von Fertigkeiten und Techniken, bilden den theoretischen Kern meiner Probendiskussion. Um den Probenprozess nachvollziehbar zu machen, ist eine aussagekräftige Probendokumentation notwendig. Diese stellt einen weiteren spannenden Teil der aktuellen Forschungen in der Theaterwissenschaft dar: wie kann man etwas

⁵Umathum, Sandra: Es regiert das abstrakte Konzepttheater. Zum Verhältnis von Konzipieren und Probieren um zeitgenössischen Theater. in: Hinz, Melanie(Hg), Roselt, Jens(Hg): *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*.Alexander Verlag Berlin, 2011; S.150.

⁶Gronau, Barbara: Hier wird nicht herumgefuchelt - Probieren als Kunst des Weglassens; in: in: Hinz, Melanie[Hrsg], Roselt, Jens[Hrsg]: *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*.Alexander Verlag Berlin, 2011; S.190 - 207.

⁷Elberfeld, Rolf: Wie von Selbst - Handlungsformen jenseits von Aktiv und Passiv; in: in: Hinz, Melanie (Hg), Roselt, Jens(Hg): *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*.Alexander Verlag Berlin, 2011; S.208 - 221.

dokumentieren, das sich in ständiger Bewegung befindet? Wie lassen sich übliche Dokumentationsmethoden in Schrift, Wort, Bild (Foto, Video) tatsächlich einsetzen? Wie aussagekräftig sind sie? Welche sind für den täglichen Arbeitsprozess brauchbar und vor / während / nach dem Proben auch machbar? Von der Konzeption der Probe am Papier, wie sie Sandro Zanetti in seinem Essay „Proben auf dem Papier“⁸, ebenfalls erschienen in *Chaos und Konzept* aus der Sichtweise der Literaturwissenschaft beschreibt, über die eigene Reflexion des Probentages mittels handschriftlicher Aufzeichnungen, teilweiser Foto - und Videomitschnitte und dem ständig mitlaufenden so genannten „Zensor im Kopf“, aus denen sich so Schritt für Schritt die Inszenierung, die Choreographie für die Bühnenperformance ergibt, wird sich ein eigener Abschnitt meiner Arbeit mit den Formen der Probendokumentation befassen.

Die Choreographie-Entstehung selbst möchte ich anhand einer speziellen Theaterform zeigen, folgt sie doch der im zeitgenössischen Theater weit verbreiteten Arbeitsweise des „Devising Theatre“, beschrieben von Alison Oddey in ihrem gleichnamigen Buch aus den 1990er Jahren⁹. Kein vorgefertigtes Stück wird einstudiert, sondern einer Idee, einem Auslöser folgend, wird in und mit der Gruppe gemeinsam im Probenprozess die Form der Aufführung entwickelt. Oddey skizziert in *Devising Theatre* nachvollziehbar und in ihrem „Model of Process“¹⁰ auch darstellbar Überlegungen, Herangehensweisen und Beispiele des Devised Theatre und gibt ein Gerüst vor, an dem sich die eigenen Gedanken und Arbeitsschritte strukturieren lassen.

Für die Entwicklung unserer Performance habe ich mich auf die Theatermethoden Augusto Boals gestützt, auf seine in *Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*¹¹ beschriebenen Praktiken und dabei besonders auf seine in *Der Regenbogen der Wünsche*¹² formulierte spätere Arbeitsperiode, in der weniger seine politischen Theatermethoden wie Forumtheater oder das Unsichtbare Theater im Vordergrund standen, sondern Boal selbst vermehrt die ästhetische Form seiner

⁸Zanetti, Sandro: Proben auf dem Papier; in: *Chaos und Konzept*, S.171 - 189.

⁹Oddey, Alison: *Devising Theatre. A practical and theoretical handbook*; Routledge, London, New York, 1994.

¹⁰Oddey, S.152f.

¹¹Boal Augusto: *Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht - Schauspieler*; Suhrkamp Verlag, Berlin, 2013.

¹²Boal, Augusto; Weintz, Jürgen (Hg.): *Der Regenbogen der Wünsche*; Methoden aus Theater und Therapie; Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik, Band III; Schibri, Milow, 2006.

Theatertechniken im traditionellen Theater - Setting mit (Guckkasten)Bühne und klar definierter Akteur - Zuschauerrolle betont hat.

Mit den Techniken von Boal schließt sich der Kreis zum Ausgangspunkt, der Theaterpraxis mit Menschen mit Behinderung. Bewegung, Tanz und Theater mit therapeutischer Absicht sind in sozialen Arbeitsfeldern weit verbreitet. Neben sonderpädagogischen Aspekten von Tanz und Bewegung, wie sie unter anderem die Sozialpädagogin und Tanz-und Bewegungstherapeutin Jutta Lehmkuhle zum Thema ihrer Überlegungen in *Förderung von Menschen mit geistiger Behinderung durch Bewegung und Tanz*¹³ macht, finden sich in der Kunst- und Kulturszene immer mehr Beispiele der am künstlerischen Ergebnis orientierten Theaterarbeit mit Menschen mit besonderen Bedürfnissen. Nathalie Fratinis Publikation *Kunstorientiertes Theater von Menschen mit geistiger Behinderung* aus dem Jahr 2009¹⁴ bietet gesammelte Informationen zur kunstorientierten theaterpädagogischen Arbeit in den deutsch- und französischsprachigen europäischen Ländern. Auch Jens Roselt bestätigt in seinem Essay „Der Zuschauer als Täter. Von der Scham beim Spannen und Gaffen“¹⁵: „Die Arbeit mit nicht-professionellen Darstellern ist inzwischen für viele Projekte Konzept geworden, die dabei ästhetische und nicht sozialpädagogische Ziele verfolgen.“¹⁶ In Österreich erleben Tanz-Theaterformen im DanceAbility-Bereich¹⁷ regen Zulauf. Dieses vom Tänzer und Choreographen Alito Alessi¹⁸ begründete Label umfasst Ausbildung und künstlerische Arbeit von Menschen mit und ohne Behinderung auf Basis der Contact Improvisation. In der Definition von Thomas Kaltenbrunner zeigt sich „Contact“ als „in Verbindung sein mit sich selbst, dem anderen und vor allem mit dem Raum dazwischen.“¹⁹ Die von mir angewandte Methodik orientiert sich ebenfalls an den Prinzipien der Kontaktimprovisation und bezieht neben dem Hauptaugenmerk auf Boals Theatertechniken auch Arbeitsweisen der kreativen

¹³siehe Lehmkuhle, Jutta: *Förderung von Menschen mit geistiger Behinderung durch Bewegung und Tanz*. Waxmann, Münster, 2007.

¹⁴siehe Fradini, Nathalie: *Kunstorientiertes Theater von Menschen mit geistiger Behinderung: Ein Vergleich der theaterpädagogischen Arbeit von Menschen mit geistiger Behinderung in Deutschland, Österreich, der Schweiz, Frankreich und Luxemburg*. VDM, Bonn, 2009.

¹⁵Roselt, Jens: *Der Zuschauer als Täter. Von der Scham beim Spannen und Gaffen*. in: Schipper, Imanuel (Hg.): *Ästhetik versus Authentizität. Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung*. Theater der Zeit, Berlin, 2012. S.81-91.

¹⁶ebenda, S.84.

¹⁷vgl. <http://www.danceability.com/history.php>; Zugriff 11.1.2015.

¹⁸<http://www.danceability.com/bioAlito.php>; Zugriff: 11.1.2015.

¹⁹Kaltenbrunner, Thomas: *Contact Improvisation. Bewegen, Tanzen und sich begegnen. Mit einer Einführung in New Dance*. Meyer&Meyer, Aachen, 1998. S.11.

Tanzerziehung nach Anne Green Gilbert²⁰ und praktische Durchführungsvorschläge und Erfahrungen aus Gina Levetes *No Handicap to dance*²¹ ein. Besonders Levetes „Practical guide to creative movement workshops“²² war immer wieder unterstützend in der Erinnerung an grundlegende Prinzipien in der Arbeit, wie zum Beispiel „[...] you are not ‘teaching’, but simply ‘working with’ your group“²³.

Boals Theater Techniken eignen sich besonders gut für Gruppen, in denen das Augenmerk auf Körper, Präsenz, Raum und Gruppe gerichtet ist und nicht die Sprache dominiert. Auch bezeichnet Boal in seiner Autobiografie *Hamlet und der Sohn des Bäckers* seine Arbeitsweise als

„[...] therapeutisch, ohne jedoch eine Therapie darzustellen. [...] Wir trachten danach, von einer individuellen Geschichte auszugehen. Über diese Geschichte hinaus versuchen wir, sie nicht als Geschichte eines Einzelnen stehen zu lassen, sondern sie mit den anderen Teilnehmern der Gruppe zu pluralisieren.“²⁴

Die Theatergruppe in Ledenitzen hat sich im Lauf des Arbeitsprozesses von der Theaterwerkstatt zum inklusiven Theater gewandelt, inklusiv in mehrere Richtungen: neben 10 Klientinnen und Klienten mit verschiedensten Beeinträchtigungen arbeiten drei Fachsozialbetreuerinnen sowie zwei freiwillige Helferinnen und ein Zivildienstler auf und hinter der Bühne mit. Weiters soll unser Team in Zukunft auch durch eine Tänzerin und einen Tänzer aus dem Profibereich ergänzt werden.

Die Dokumentation beende ich mit unserer Work in Progress - Performance in Klagenfurt im Waidmannsdorfer Pfarrzentrum, wo am 14. Juni 2014 im Rahmen der „Special Olympics Sommerspiele 2014“ ein Choreographie-Ausschnitt von etwa 15 Minuten auf der Bühne zu sehen war. Diese Abendveranstaltung mit und für Menschen mit Behinderung unter dem Titel „Rhythms of Life“ wurde in Kooperation mit einem Studentinnen-Team der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt organisiert, die in diesem Setting erstmals ihre Kompetenzen als Veranstaltungsmanagerinnen „erprobten“. So soll der Bogen „Vom Konzept zur Performance“ in Theorie und Praxis gespannt und nachvollziehbar mit Methoden der aktuellen theaterwissenschaftlichen und theaterpraktischen Arbeitsweisen dokumentiert werden.

²⁰Green Gilbert, Anne: *Creative Dance for all Ages. A conceptual approach*. American Alliance for Health, Physical Education, Recreation and Dance, Reston, USA, 1992-2007.

²¹Levete, Gina: *No handicap to dance. Creative Improvisation for People with and without Disabilities*. Human Horizons Series; Condor, Souvenir Press, London & Canada, 1993.

²²ebenda, S.26-31.

²³ebenda, S.26.

²⁴Boal, Augusto: *Hamlet und der Sohn des Bäckers. Die Autobiografie*; übersetzt von Birgit Fritz (Hg.) und Elvira M. Gross; Mandelbaum, Wien, 2013. S.352.

Im Verständnis des Performance - Begriffs stütze ich mich auf seine Definition wie von Sandra Umathum im Metzler Lexikon zur Theatertheorie angegeben „[...] als theoretische Kategorie bedeutungsgleich mit dem Aufführungsbegriff“²⁵. Die Stückentwicklung entspricht der Erklärung von Inszenierung als „Erzeugungsstrategie“²⁶ nach Erika Fischer Lichte in *Ästhetik des Performativen*. Fischer-Lichte beschreibt das Inszenieren weiters als Prozess, „[...] in dem ausprobiert, festgelegt [...] wird, wie die performative Hervorbringung von Materialität sich vollziehen soll.“²⁷ Das von ihr erwähnte Erproben von Strategien und die Akzeptanz von „Zufallsoperationen“²⁸ sind Faktoren, die sich in der praktischen Probenarbeit als bedeutungsvoll erweisen.

I. Aus der aktuellen Forschungsdiskussion zum Probieren, Konzipieren und Dokumentieren in der Theaterarbeit

„Frühjahr 82, die Arbeit für ein neues Stück beginnt. Wir zeigen, wie eine von zehn Aufgaben dieses Tages gestellt wird, und die Antwort einer Tänzerin. Wieder mal ein Anfang.“²⁹

Der Anfang für die hier in Annemarie Matzkes Filmanalyse angesprochenen Tänzerin des Tanztheater Wuppertal im Jahr 1982, mag als Arbeitsbeginn für die Agierenden auf der Bühne gelten. Die Arbeit an einer Aufführung beginnt allerdings immer schon lange vor den ersten Aufgaben mit den Darstellerinnen und Darstellern im Probenraum und endet meist erst nach der mehr oder weniger befriedigend geklärten Frage der Dokumentation der Produktion oder zumindest der Bühnenpräsentation. Ist schon das Bühnengeschehen während einer Aufführung an sich ein komplexes und durch seine unvorhersehbare Dynamik ein schwer fassbares und beschreibbares Ganzes, so stellen Fragen an die Konzeption und Dokumentation des Probenprozesses für die Theaterwissenschaft ein weiteres Forschungsgebiet dar. Gegen Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden erste für die Öffentlichkeit gedachte Berichterstattungen und theoretischen Abhandlungen über

²⁵Fischer-Lichte, Erika(Hg.); Kolesch, Doris (Hg.); Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie; Metzler Verlag, Stuttgart, 2005.

²⁶Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*; Suhrkamp, Frankfurt, 2004. S.325.

²⁷ebenda.

²⁸ebenda.

²⁹Matzke, Annemarie: Was tut Klaus Wildenhahn beim Filmen von Pina Bausch und ihren Tänzern in Wuppertal? Das Making of als Ethnografie von Probenarbeit. in: Diekmann, Stefanie(Hg): *Die andere Szene. Theaterarbeit und Theaterproben im Dokumentarfilm*. Theater der Zeit, Berlin, 2014; S.88.

die Theaterprobe, die auf den Prozess und die Bedeutung der Probe im Hinblick auf die zu erwartende Aufführung hinwiesen³⁰. Seit den 1950er Jahren finden sich literarische Dokumentationsformate, die versuchen, mit unterschiedlichem Medieneinsatz die beim Entstehen einer Aufführung ablaufenden Prozesse fest zu halten, zu interpretieren und zu analysieren und als Quelle des Wissens allgemein zugänglich zu machen. Dabei fällt auf, dass im Vergleich zu Analysen, wie sie in anderen wissenschaftlichen Disziplinen angewandt werden, in der Theaterforschung durchwegs neue Bewertungskriterien in Bezug auf Objektivität und Akzeptanz einer Quelle gefordert werden. Einige Versuche von Theaterwissenschaftlern, die Vorgänge des Probierens, Konzipierens und Dokumentierens greifbar zu machen, möchte ich in den folgenden Abschnitten vorstellen.

Noch vor der Problematisierung der Verschriftlichung des Probenprozesses soll geklärt werden, in welchem Kontext der Begriff der Probe hier gebraucht und verstanden wird. Dabei beziehen sich meine Ausführungen, wenn nicht anders angegeben, auf die umfassende Darstellung der *Arbeit am Theater* in Annemarie Matzkes gleichnamigen Buch. Nach einem kurzen Exkurs zur historischen Entwicklung des heutigen Probenverständnisses unter Berücksichtigung der verschiedenen Definitionsformen von Probe, werde ich anhand von Beispielen aus der aktuellen Forschungsliteratur auf die besondere Herausforderung der Dokumentation dieser Prozesse zu sprechen kommen. Als Grundlage dafür dient das Sammelwerk *Chaos und Konzept*, das aktuelle Überlegungen zum momentanen Forschungsstand unter verschiedenen Blickwinkeln vereint. Hier finden besonders diese Thesen meine Berücksichtigung, die sich mit Proben - und Aufführungskonzepten der nicht an einen Damentext gebundenen Inszenierung beschäftigen und sich mit den Zugängen in zeitgenössischen Theaterformen auseinandersetzen.

I.I. Probieren: Entwicklungen in der Theaterprobe

Um die Bedeutung der Probe besser zu verstehen, habe ich als ersten Arbeitsschritt die Definition des lateinischen Wortstammes *proba* anhand des Duden online - Lexikons in Anspruch genommen und folgende Auskunft bekommen:

„1. Versuch, bei dem jemandes oder einer Sache Fähigkeit, Eigenschaft, Beschaffenheit, Qualität o. Ä. festgestellt wird; Prüfung

³⁰vgl. Matzke, Annemarie: *Arbeit am Theater. Eine Diskurgeschichte der Probe*. S.163.

2. kleine Menge, Teil von etwas, woraus die Beschaffenheit des Ganzen zu erkennen ist
3. vorbereitende Arbeit (der Künstler[innen]) vor einer Aufführung oder der Aufnahme eines Films o. Ä.“³¹

In meiner weiteren Auseinandersetzung mit dem historischen Probenbegriff in der Institution Theater lassen sich schon anhand der Begriffsdefinition wesentliche Entwicklungen im Probenverständnis aufzeigen.

Annemarie Matzke beschreibt die „Begriffsgeschichte der Probe“³² unter dem Prüfungsaspekt am Beispiel des Weimarer Hoftheaters um 1800. War das Proben bei den Wandertruppen ein kollektiver Prozess zur Stückgestaltung, so schrieb das höfische Theaterverständnis zu Zeiten von Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Schiller den Akt des Probens dem Dilettantentum zu und wertete ihn als „wiederholendes, mechanisches Tun“³³ ab. Die Probe zu Beginn des 19. Jahrhunderts ist im Sinne eines fehlerfrei wiederholbaren Einlernens der Aufführung zu verstehen, dem die prüfende Allmacht des Regisseurs übergeordnet war und das alle künstlerische Arbeit außerhalb des Theatergeschehens ansiedelte.³⁴

Mit den Veränderungen der Theaterarbeit im Verlauf des 19. Jahrhunderts und dem Wichtigwerden des Inszenierungsbegriffs mit der Suche nach neuen Wegen zur wirkungsvollen Darstellung eines dramatischen Werks, wurde aus dem Überprüfen der Richtigkeit der Bühnenabläufe mehr und mehr ein „In Scene setzen“³⁵. Dem Inszenierungsprozess wurden Unsicherheitsfaktoren zugestanden, die durch gut geplantes Proben in Griff zu bekommen sein sollten. Annemarie Matzke teilt dieses Probenvorgehen in drei Phasen ein: nach der Vorstellungsphase mit Leseprobe und Sitzprobe folgte eine Phase des Studierens und der Übung während der Bühnenproben, welche in der Generalprobe abschließend überprüft wurde.³⁶ Dazu kamen Arbeiten wie Besprechungen, die Erstellung von schriftlichen Entwürfe sowie natürlich das Selbststudium der Schauspieler. Erstmals wurde auch der Probenablauf an sich als wichtiger Produktionsprozess für die Inszenierung als „Produkt eines spezifischen Herstellungsvorgangs“³⁷ gesehen. Für den Forschungsbereich der Probendokumentation stellt dies einen bedeutenden Ansatz

³¹<http://www.duden.de/rechtschreibung/Probe>; Zugriff 20.7.2014.

³²Matzke, Annemarie: Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe. S.94.

³³ebenda. S.129.

³⁴vgl. Matzke, Annemarie: Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe. S.129-156.

³⁵Matzke: Arbeit am Theater. S.160; nach Lewald, August: In die Scene setzen.in: Allgemeine Theater-Revue. Stuttgart/Tübingen 1838. S.249-308.

³⁶vgl. Matzke, Annemarie: Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe. S.161.

³⁷ebenda. S.162.

zur Auseinandersetzung mit dem Schreiben übers Proben und das Verfassen theoretischer Schriften dar, dem im 19. Jahrhundert erstmals explizit Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Ziel dieser Schriften war es, dem Publikum auf diesem Weg „Wissen über den Produktionsprozess“³⁸ zu vermitteln, das als wichtig zur Rezeption der Aufführung angesehen wurde.³⁹

Spätestens seit Bertolt Brechts *Schriften zum Theater*⁴⁰ ist die Bedeutung der Probe als Prozess des Suchens und des Experimentierens nicht mehr wegzudenken. Während seiner Zeit mit dem Berliner Ensemble von 1949 bis zu seinem Tod 1956⁴¹ beschäftigte sich Brecht damit, den Arbeitsprozess am Theater selbst zum Mittelpunkt der Untersuchungen zu machen, Experimentierbedingungen für den Probenprozess zu schaffen, die Probe an sich für interessierte Außenstehende zugänglich zu machen und auch die Position des Regisseurs in ein neues Verständnis als „Rolle des Fragenden und Ratgebers“⁴² im kollektiven Probierprozess zu definieren. Über seiner künstlerischen Arbeit stand auch die Suche danach, wie die Prozesse künstlerischer Praxis sichtbar und das gewonnene Wissen fassbar gemacht werden können. Neben Brechts 1948 entstandenes *Kleines Organon für das Theater*⁴³ stellen die *Katzgraben Notate*⁴⁴, die 1953 erstmals veröffentlicht wurden, eine umfangreiche Sammlung zur Dokumentation eines Probenprozesses dar. Probenbeschreibungen, Stücküberlegungen, Beschreibungen der äußeren Probenbedingungen, Diskussionsprotokolle, Dialogfassungen zu bestimmten Fragestellungen, Berichte der Schauspieler usw. bilden eine zwar zeitlich gegliederte, ansonsten aber bunte Mischung verschiedenster Textsorten. Auf die Problematik der Auswertung von Textmaterial in der Probenforschung komme ich im Abschnitt über das Konzipieren und Dokumentieren gesondert zu sprechen.

Nach dem kurzen Exkurs zur historischen Probenentwicklung im für die Institution Theater und das Forschungsfeld der Probendokumentation interessanten Zeitraum

³⁸Matzke, A.: Arbeit am Theater. S.163.

³⁹vgl.ebenda. S.158-169.

⁴⁰vgl.Hecht, Werner [Red.]:Bertolt Brecht: Schriften zum Theater.Bd.1-7, Suhrkamp, Frankfurt, 1964.

⁴¹Schirmer, Lothar: Bertolt Brechts Theaterarbeit am Berliner Ensemble. Ausstellungskatalog zur Ausstellung des Berlin Museums in Zusammenarbeit mit der Staats-und Stadtbibliothek Augsburg 19.1.-26.2.1995; Presse Druck, Augsburg, 1995. S.12-13 und 26-27.

⁴²Matzke: Arbeit am Theater. S.180.

⁴³Brecht, Bertolt: Kleines Organon für das Theater. in: Hecht, Werner [Red.]:Bertolt Brecht:Schriften zum Theater 7; 1948-1956; Suhrkamp, Frankfurt, 1964, S.7-67.

⁴⁴Brecht, Bertolt: Katzgraben-Notate. in: Hecht, Werner [Red.]: Bertolt Brecht: Schriften zum Theater 7; 1948-1956; Suhrkamp, Frankfurt, 1964, S.71-186.

ab 1800, sollen nun auch die Verfahren des Probierens im aktuellen Theaterschaffen gestreift werden. Auch hier beschränke ich mich vorwiegend auf die Vorstellung von Techniken und Überlegungen, die für mein eigenes Projekt im Rahmen dieser Arbeit zielführend sind.

I.II. Zum Prozess der Theaterproben

Aus dem vorangegangenen Abschnitt zu den für die Arbeitsintention interessanten Probenformen des 19. und 20. Jahrhunderts, die den Bogen vom Verständnis der Probe als Durchspielen des Aufführungsprozesses bis hin zur Probe als Experiment gespannt haben, möchte ich nun anhand dreier Momentbeobachtungen zum Geschehen innerhalb des Probenprozesses auf jene Vorgänge in der Theaterpraxis zu sprechen kommen, die im Dokumentationsprozess so schwer zu fassen sind. Zentrales Element meiner Überlegungen dazu ist Annemarie Matzkes Formulierung von Proben „als Prozesse der Generierung, Sicherung und Verfügbarmachung von Wissen“⁴⁵. Wissensgenerierung findet in allen Definitionen und Formen von Proben statt. Vom Einstieg in die gemeinsame Arbeit über eine Erzählung oder Gesprächsrunde mit der Probenleitung, mit einer Leseprobe des Textes oder einer Sitzprobe, um die Bilder der Inszenierung zu stellen, einem Workshop, um in der Gruppe bestimmte Aufgabenstellungen zu lösen, in jedem Fall geht es von Anfang an darum, alle Beteiligten auf einen gemeinsamen momentanen Wissensstand zu bringen. Der gemeinsame Wissensschatz wird im Lauf der angesetzten Probenzeit sukzessive vergrößert. Welches Vorgehen zur Wissensgenerierung eingesetzt wird, hängt von der Arbeitsweise der Probenleitung ab. Die Dokumentation von künstlerischen Methoden verschiedener Theaterpraktiker ist umfangreich und stellt einen Teilbereich des Forschungsfelds der Probendokumentation dar, ohne allerdings eine Prozessdokumentation im eigentlichen Sinne zu sein. Auf eine bestimmte Methode, nämlich auf die Theaterpraktiken von Augusto Boal möchte ich im Rahmen dieser Arbeit anhand meines Tanztheater Projekts gesondert zu sprechen kommen.

Allgemein kann gesagt werden, dass das gefundene und erfahrene Wissen immer ein körpergebundenes Wissen ist⁴⁶. Sprechen, agieren, bewegen, tanzen, darstellen,

⁴⁵ Matzke, A.: Versuchsballons und Testreihen. Wie auf Theaterproben Wissen hervorgebracht und standardisiert wird. in: Chaos und Konzept; S.133.

⁴⁶vgl. ebenda.

immer sind die Ausführenden nicht nur geistig wissend sondern auch körperlich wissend gefordert. Vor allem in Gruppenprozessen, in denen das Aufeinander-Abstimmen und Interagieren wichtig sind, kommt diesem „Gespür-für-die-Aufführung-Entwickeln“ eine wesentliche Rolle zu. Rolf Elberfeld spricht in diesem Zusammenhang in „Wie von Selbst - Handlungsformen jenseits von Aktiv und Passiv“ von „Momenten eines Geschehens“⁴⁷: „Alle Beteiligten und alles Beteiligte wird zum Moment eines Beziehungsgefüges, wobei ganz offen bleibt, von welchem Moment an welcher Stelle und zu welchem Zeitpunkt welche Impulse ausgehen können.“⁴⁸ Dieses Momentgeschehen im Probenprozess gestaltet sich, Elberfeld zufolge, durch Wechselbezüge, Intersonanzen und Transformativität⁴⁹, also ein ständiges Ineinandergreifen verschiedener Wahrnehmungsebenen in diesem Beziehungsgefüge, das in sich in ständiger Umformung begriffen ist. Diese Prozesse folgen einer gewissen „Unvorhersehbarkeit“, und können sich verdichten oder ausschließen⁵⁰. Sie werden als Gelingen oder Misslingen „als Körperempfindung, Wahrnehmung und Wissen zwischen allen Momenten her[gestellt]“⁵¹. Um dieses Wissen nun zu sichern und verfügbar zu machen, braucht es, Annemarie Matzke zufolge, die Wiederholung und das Einüben des gefundenen Ausdrucks, um „das einmal Gefundene auch in der Aufführung verfügbar zu machen“⁵². Als einen „Prozess des Entwerfens“⁵³ sieht Barbara Gronau das Wesen einer Theaterprobe, in der, Gronaus Ansatz des Weglassens folgend, das endgültige Verfahren durch ein Weglassen der anderen Möglichkeiten ausgewählt wird. Am weiteren Probenweg wird die Auswahl im Sinne der Probe als Prüfung falsifiziert und gegebenenfalls verworfen, wenn es dem angestrebten Ziel nicht dienlich erscheint. Nicht genau zu wissen, wie und vielleicht auch nicht genau zu wissen, wohin etwas führen soll, so umschreibt Gronau den Akt des Probierens als ein Herantasten⁵⁴. Auch Annemarie Matzke bezeichnet diesen Vorgang als „ständige Annäherung an die endgültige Inszenierung“⁵⁵. Dieser Weg wird bestimmt durch die angewandten

⁴⁷Elberfeld, Rolf: Wie von Selbst. Handlungsformen jenseits von Aktiv und Passiv. in: Chaos und Konzept; S.218.

⁴⁸Elberfeld: Wie von Selbst. Handlungsformen jenseits von Aktiv und Passiv. S.218.

⁴⁹ebenda.

⁵⁰ebenda.

⁵¹ebenda, S.220.

⁵²Matzke: Versuchsballon und Testreihen; Wie auf Theaterproben Wissen hervorgebracht und standardisiert wird. in: Chaos und Konzept; S.133.

⁵³Gronau, Barbara: Hier wird nicht herumgefuchelt! Probieren als Kunst des Weglassens; in: Chaos und Konzept; S.205.

⁵⁴vgl. ebenda, S.206.

⁵⁵Matzke, A.: Versuchsballon und Testreihen; in: Chaos und Konzept, S.142.

Praktiken und Methoden, sowie durch die herrschenden Produktionsbedingungen. Als Beispiel für besondere Probenformen nennt Matzke den von Alison Oddey in den 1990er Jahren geprägten Begriff des „Devising Theater“, unter dem

„jene Theaterformen gefasst [werden], die nicht ausgehend von einem dramatischen Text und dessen vorgegebener Handlungsstruktur arbeiten, sondern im Proben - im konzeptionellen Entwerfen und improvisierenden Hervorbringen - die Dramaturgie der Inszenierung entwickeln.“⁵⁶

Mit dem Devised Theatre, das ich als Vorgehensweise für die Inszenierung meines Arbeitsprojekts gewählt habe, beschäftigt sich das nächste Kapitel. Zuvor möchte ich auf die Herausforderungen und Besonderheiten im Umgang mit schriftlichen Quellen zur Probenforschung zu sprechen kommen und einen Einblick in die aktuelle Diskussion und die verschiedenen Herangehensweisen ihrer Auswertung vorstellen.

I.III. Methoden und Formate zur Dokumentation und Reflexion des Probenprozesses

Eines der wichtigsten Kriterien, das eine wissenschaftliche Quelle auszeichnet, ist ihre Objektivität. Im Gabler Wirtschaftslexikon findet man online unter diesem Stichwort folgende Kurzerklärung: „Unabhängigkeit einer wissenschaftlichen Aussage von subjektiven Einschätzungen und Bewertungen“⁵⁷.

Wie objektiv kann nun eine Aussage sein, wenn es darum geht, einen Prozess zu beschreiben, der durch die ständige Interaktion von Menschen bestimmt wird, die in ihrer Ganzheit, das heißt, auch gefühlsmäßig in dessen Verlauf involviert sind und auch als „außenstehende“ Beobachter allein durch ihre körperliche Anwesenheit Teil des Geschehens werden? Wie objektiv ist eine Detailbeschreibung, die den Fokus auf einen bestimmten Moment des Ganzen richtet, ohne das Ganze in ihrer Wiedergabe zu berücksichtigen? Wie unbeteiligt ist ein Verlaufsprotokoll, das diesen einen Moment aus Gründen der Objektivität gar nicht erwähnt? Ist vielleicht gerade die subjektive Wahrnehmung, das Fokussieren auf Ausschnitte, ein geeigneter Ausgangspunkt, um den besonderen Bedingungen eines Probenprozesses, eines Produktionsprozesses im Theater gerecht zu werden? Und von welchem Standpunkt und Zeitpunkt aus wird die Probenarbeit beobachtet? Fragen wie diese tauchen in den Beiträgen der aktuellen Forschungsliteratur direkt und indirekt immer wieder auf

⁵⁶Matzke, A.: Versuchsballons und Testreihen; in: Chaos und Konzept, S.144.

⁵⁷ Springer Gabler Verlag (Hg), Gabler Wirtschaftslexikon, Stichwort: Objektivität, online im Internet: <http://wirtschaftslexikon.gabler.de/Archiv/8649/objektivitaet-v8.html>; Zugriff 14.7.2014.

und führen zu unterschiedlichen Überlegungen in Bezug auf die Quellenlage und Herangehensweisen in der Probenforschung.

Annemarie Matzke, auf die ich mich wenn nicht anders angegeben, auch hier in meinen Ausführungen beziehe, diskutiert diese Fragen in *Arbeit am Theater-Eine Diskursgeschichte der Probe* anhand von drei Zugängen zur Analyse der Probenpraxis. So schlägt die französische Theaterwissenschaftlerin Josette Féral vor, in Anlehnung an die „critique génétique“⁵⁸, ein Verfahren, das in der Literaturwissenschaft seit den 1960er Jahren angewandt wird, alles vorliegende Textmaterial zu sammeln und jede Textsorte, von der Werkausgabe über das Regiebuch bis hin zu handschriftlichen Entwürfen und Skizzen als ein eigenständiges zu analysieren. Dabei soll nicht nur das vorliegende Schriftstück an sich, sondern auch alles, was zu seiner Entstehung beigetragen hat, zur Interpretation und Analyse herangezogen werden.⁵⁹ Sandro Zanetti bezeichnet dies in seinem Essay „Proben auf dem Papier“ als „Probephöhne des Schreibens“⁶⁰. Das Ergebnis einer solchen Bearbeitung, die katalogisierte Sammlung der Textmaterialien und ihrer Untersuchung unter Bezugnahme auf die „Schreibwerkzeuge“⁶¹, wie Matzke die Begleitumstände der Textentstehung bezeichnet, bildet im Theater die sogenannte Inszenierungsdokumentation⁶², in der Literatur „dossier génétique“⁶³ genannt. Als Beispiel für diese Art der Archivierung, wie sie unter anderem der Verband der Theaterschaffenden der DDR seit 1967 in Auftrag gegeben hat, wird das Berliner Ensemble mit seiner Dokumentation *Theaterarbeit*⁶⁴ zitiert, in der eine eben solche Sammlung von Materialien rund um die Entstehung und Rezeption einer Aufführung vorliegt. Diese zielt aber nicht auf die theaterwissenschaftliche Auswertung ihrer Inhalte ab, sondern soll anderen Theaterschaffenden als ausleihbare Unterstützung für eigene Inszenierungen dienen. Gerade bei so umfassender Materialsammlung warnt Matzke vor der „Utopie einer vollständigen Dokumentation des Arbeitsprozesses“⁶⁵. Auch die Analyse des Materials von der Rezeption der Aufführung ausgehend, stellt die Wissenschaftlerin mit Verweis auf die

⁵⁸vgl. Matzke, Annemarie: *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*. S.106.

⁵⁹vgl. Gréssillon, Almuth: *Literarische Handschriften. Einführung in die critique génétique*. Bern, Berlin, 1999; S.139ff und S.294.

⁶⁰Zanetti: *Proben auf dem Papier*, S.188.

⁶¹Matzke: *Arbeit am Theater*, S.107.

⁶²ebenda, S.107.

⁶³ebenda, S.107.

⁶⁴vgl. Berlau, Ruth (Hg.); Weigel, Helene; Berliner Ensemble: *Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles*. VVV Dresdner Verlag, Dresden, 1952.

⁶⁵Matzke, A.: *Arbeit am Theater*, S.108.

„besondere Medialität der Aufführung“ und „die Zuschauer als deren Mitproduzenten“⁶⁶ in Frage. Die Inszenierungsdokumentation als Form der Dokumentation von Probenarbeit sei vor allem dafür geeignet, aus der Sicht der Theaterschaffenden anhand ihrer Aufzeichnungen und Reflexionen zu Konzept, Entwicklungen und Dynamiken des Arbeitsprozesses, Produktionsbedingungen und kreativen Praktiken danach zu fragen, „was von den Proben übrig bleibt“⁶⁷, was davon sich in der Bühnenaufführung erkennen lässt.

Ein Versuch, unter den in anderen Forschungsfeldern üblichen wissenschaftlichen Bedingungen die Probenarbeit ohne involvierte Beobachter zu dokumentieren und auszuwerten, findet sich im Rahmen des Forschungsprojekts „Theatrale Produktion und Rezeption im Labor der Theaterwissenschaft“, geleitet von Claudia Dickhoff im Zeitraum von 1978-1981 an der Universität München.⁶⁸ Während einer eigens in Auftrag gegebenen Inszenierung wird der künstlerische Arbeitsprozess aus einer sicht- und schallisolierten Box heraus beobachtet und gefilmt, um anschließend statistisch und tabellarisch ausgewertet zu werden. Ausgehend von der Textvorlage auf der einen und der Aufführung auf der anderen Seite, werden Fragen an den Probenprozess gestellt und deren Ergebnisse in einem mathematischen Wert in einer Tabelle dargestellt. Wie lange beispielsweise an einer Szene geprobt wurde, wird in Relation zur Aufführungsdauer dieser Szene gesetzt und in Hinblick auf „Sichtbarkeit, Effizienz und Verhältnismäßigkeit“⁶⁹ analysiert und bewertet. Diese Form der „analytischen Dokumentation“⁷⁰ versucht zwar, dem Objektivitätsanspruch von wissenschaftlichen Untersuchungen unter Einhaltung von Bedingungen, die der allgemein üblichen wissenschaftlichen Praxis entsprechen, gerecht zu werden, ihre Ergebnisse zeigen aber, laut Matzke, bestenfalls die Unmöglichkeit, den Probenprozess damit zu erfassen und bestätigen nur Erkenntnisse, die auch durch die Beschäftigung mit der Textvorlage und der Aufführungsrezeption ohne den aufwändigen Laborversuch gewonnen werden können.

⁶⁶Matzke, A.: Arbeit am Theater, S.109.

⁶⁷ebenda, S.110.

⁶⁸vgl. Dickhoff, Claudia: Probenarbeit. Dokumentation und Analyse eines künstlerischen Prozesses. Dargestellt am Beispiel der Münchner Inszenierung von Niccolò Macchiavellis „Mandragola“, Kitzinger, München 1984.

⁶⁹Matzke, Annemarie: Arbeit am Theater, S.111.

⁷⁰Dickhoff, Claudia: Probenarbeit. Dokumentation und Analyse eines künstlerischen Prozesses. Dargestellt am Beispiel der Münchner Inszenierung von Niccolò Macchiavellis „Mandragola“; übernommen aus Matzke: Arbeit am Theater, S.110.

Als zielführender erweist sich die Herangehensweise der australischen Theaterwissenschaftlerin Gay McAuley, die 1998 ebenfalls durch die Kamera Beobachterin eines Probenprozesses war. Ihre Position als beobachtende Wissenschaftlerin erklärte sie jedoch vorab zur expliziten Voraussetzung der Untersuchung. Diese Vorgehensweise wird als „kritische Ethnologie“⁷¹ bezeichnet und bezieht den Blickwinkel des Beobachters in die Dokumentation mit ein. McAuley argumentiert in ihrer Arbeit dafür, anzuerkennen, dass die Anwesenheit und Perspektive der beobachtenden Person das Geschehen beeinflussen und gerade durch die anschließende Reflexion und Interpretation zur Wissensgenerierung beitrage. Dieses Wissen solle dann als „das so entstandene Produkt der Beobachtung wieder an die Teilnehmer im Feld, hier die Theatermacher, zurückgespielt werden.“⁷² Elisabeth Mohn, die als Begründerin der Kamera-Ethnographie gilt⁷³, geht in ihrem Plädoyer für diese Methode sogar soweit, die im Objektivitätsverständnis der empirischen Wissenschaft als Problem bezeichnete subjektive Beobachtung „als besonderes Potential und Qualität zu verstehen“⁷⁴. Egal ob in Schrift oder Film festgehalten, ermöglichen analytische Dokumentationsformen die Thematisierung der subjektiven Perspektive innerhalb des wiedergegebenen Prozesses. Annemarie Matzke kritisiert dabei, dass in der Bezugnahme auf künstlerische Praktiken der Blick auf Vorgänge außerhalb und parallel zum eigentlichen Probengeschehen und die Einflüsse der Produktionsbedingungen zu wenig beachtet würden.⁷⁵ Kurz geht sie in ihren Ausführungen dazu auch auf die historische Sichtweise in der Analyse von Probenarbeit ein. Durch die Beschäftigung mit dem Damentext, der Epoche seiner Entstehung und der Reflexion über die gängigen künstlerischen Praktiken und Probenbedingungen zur Zeit seiner jeweiligen Inszenierung, könnten neue Sichtweisen auf das Bühnenstück gewonnen werden. Dieses Vorgehen sei aber für Probenprozesse ohne geschriebenen Text als Basis ungeeignet⁷⁶ und wird in dieser Arbeit im Hinblick auf die zu beschreibende Praxis nicht weiter erörtert.

⁷¹Matzke, Annemarie: Arbeit am Theater, S.111.

⁷²Wartemann, Geesche: Experimentierfelder. Eine kameraethnographische Studie zum Modell des Helios Theaters, das Publikum im Probenprozess zu beteiligen. in: Chaos und Konzept, S.247.

⁷³<http://www.kamera-ethnographie.de/index.php?pageid=29>; Zugriff 18.7.2014.

⁷⁴Wartemann, G.: Experimentierfelder; in: Chaos und Konzept, S.247.

⁷⁵vgl. Matzke, A.: Arbeit am Theater, S.112.

⁷⁶Da sich der historische Zugang in der Probenanalyse auch für mein geplantes Vorgehen im Rahmen dieser Arbeit nicht eignet, vernachlässige ich diese Form in meinen Ausführungen.

Die hier vorgestellten Methoden zur Probendokumentation, der literaturwissenschaftliche Zugang mit Sammlung aller verfügbaren schriftlichen Dokumente und ihrer textspezifischen Auswertung, die analytische Dokumentation unter Bezugnahme auf die, in der gängigen Theaterpraxis, meist teilnehmende Perspektive des Beobachtenden und auch die - hier vernachlässigte - Form der historischen Probenbetrachtung bewegen sich, so die Konklusio von Annemarie Matzke, immer im Spannungsfeld der verschiedenen Zeitebenen vom beobachteten Prozess und der danach erfolgenden Beschreibung, den sich überlagernden Beobachtungsperspektiven der involvierten Personen und dem gleichzeitigen Ablaufen von Produzieren und Rezipieren einer Handlung während des Probens.⁷⁷ Beim Dokumentieren dieser Prozesse muss also immer die Komplexität und das Ineinanderwirken dieser Faktoren und Ebenen mitbedacht werden. Hilfreich dazu erscheint der Vorschlag des deutschen Soziologen Niklas Luhmann, „den Dualismus von Herstellen und Betrachten aufzulösen“⁷⁸ und auch hier die Beeinflussung der Vorgänge durch die ständige gleichzeitige Selbstreflexion aller Beteiligten als eine besondere Qualität der künstlerischen Arbeit anzuerkennen. In der Verschriftlichung dieser Prozesse unterscheidet Matzke zwei grundlegende Textformen: die Nacherzählung, also die im Rückblick beschriebenen Vorgänge und Erfahrungen und die „Vor-Schriften“⁷⁹, also Konzepte zur Probengestaltung. Der Prozess selbst liege zwischen diesen beiden Formen der Dokumentation und mache es einerseits notwendig, „die Beschränktheit der eigenen Perspektive hinsichtlich theatraler Prozesse anzuerkennen und sie produktiv nutzbar zu machen“⁸⁰, andererseits auch zu berücksichtigen, für wen und in welcher Form das gewonnene Wissen nutzbar gemacht und veröffentlicht werden soll. Mit diesen Formaten der Probendokumentation beschäftigt sich der nächste Abschnitt meiner Ausführungen.

I.IV. Vom Konzipieren als ständige Adaption der Vor-Schriften und dem Proben auf dem Papier

Neben der Probe zählt die Vorbereitung derselben zu den grundlegenden Tätigkeiten im Theater. In ihrem Aufsatz „Es regiert das abstrakte Konzept“ widmet sich Sandra

⁷⁷vgl. Matzke, A.: Arbeit am Theater, S.113-116.

⁷⁸ebenda S.114.

⁷⁹Matzke, A.: Arbeit am Theater, S.116.

⁸⁰ebenda, S.116.

Um athum der Bedeutung des Konzipierens im theatralen Schaffensprozess. Sie beschreibt dieses planerische Vorgehen als

„[...] zukunftsorientierte Tätigkeit, [...]die das der Gegenwart inhärente *Noch-nicht* gestaltend in Angriff nimmt, um im Rahmen bestimmter Gegebenheiten dafür zu sorgen, dass das jeweilige Vorhaben eines Tages möglichst erfolgreich ausgeführt wird.“⁸¹

Dabei ist diese Planung nicht als einmaliger, fixer und abgeschlossener Arbeitsgang zu sehen, sondern als sich ständig verändernde und zu überprüfende Arbeitsschritte bis zur Fertigstellung des Werkes. Dieses Überprüfen des Konzepts ist in der Theaterprobe gegeben. Um athum hebt von Anfang an die dabei zu berücksichtigenden Komponenten der Theaterarbeit hervor, die das Scheitern, Pannen, Lücken, Unvollkommenes und Experimente mit offenem Ausgang als ästhetisch gestaltende Momente mit einbeziehen.⁸² Vom ersten bis zum letzten Probentermin wird dabei das Konzept selbst auf die Probe gestellt⁸³ und gewinnt dadurch erst seine endgültige Form zum Zeitpunkt der Aufführung. Bis dahin bestimmt der Probenprozess „als gemeinschaftliche Suchbewegung mit unkalkulierbaren Verläufen und unvorhersehbaren Ausgängen“⁸⁴ die ständigen Veränderungen und Adaptionen der ursprünglichen Idee. Neben der Probensituation und ihrem Suchen nach Lösungen für spieltechnische und bühnentechnische Fragen der Inszenierung, sind es aber noch unzählige andere Vorgänge, die ein Konzept beeinflussen können. Um athum mutmaßt über die Undokumentierbarkeit von Kantinengesprächen, Garderobengesprächen, Frühstücksgesprächen, Gedankenspielen, Beschäftigung mit anderen Inspirationsquellen aus Kunst und Alltag und nicht zuletzt auch Momenteingebungen und Zufälle und deren Einfluss auf die Entscheidungsfindungen abseits vom Papierkonzept. Oft wurde und wird diesen Beobachtungen aus dem Theateralltag und der täglichen Praxis keine oder wenig Beachtung geschenkt, da sie auf den ersten Blick trivial erscheinen. Letztlich kommt Um athum zufolge aber genau diesen Dingen in der modernen Probenforschung besondere Bedeutung zu, möchte man sich mit den Vorgängen rund um Konzipieren und Probieren näher beschäftigen. Dass diese Beschäftigung in den vergangenen Jahrzehnten immer stärker erfolgt, lässt sich beispielsweise aus Programmheften herauslesen, in denen neben dem Regiebegriff auch die Auflistung der

⁸¹Um athum, Sandra: Es regiert das abstrakte Konzepttheater; in *Chaos und Konzept*, S.150.

⁸²vgl. ebenda, S.151.

⁸³vgl. ebenda, S.153.

⁸⁴ebenda, S.153.

Produktionsverantwortlichen unter dem Stichwort „Konzeption“ Einzug gehalten hat.⁸⁵ Die Hinwendung zur Performance-Kunst, die sich unter anderem durch die Abwendung von der rein literarischen Vorlage und dem Suchen nach neuen Erfahrungen für Performer und Besucher auszeichnet, mache nun wiederum neue Probenformen nötig, die über das Einüben von bestimmten Abläufen und Texten hinausgehen. Immer mehr gelte,

„dass sich die Verfahren des Probierens heutzutage vermehrt auf die Herstellung und Einrichtung eines jeweiligen Settings beziehen, auf das Experimentieren und Vertrautmachen mit den entsprechenden Regeln und Direktiven oder auf die Instruierung der beteiligten Personen.“⁸⁶

Aus diesen Überlegungen wird klar, dass sich durch die Art des Probierens auch der Umgang mit dem Konzept verändert und die eingangs erwähnte ständige Adaption des Konzepts an und durch den Probenprozess fordert. Diese Vorgänge lassen sich aber immer schwerer am Papier fassen und werfen, obwohl im Versuch der Klärung derselben entstanden, neue Fragen zum Thema auf, wie man nun der Prozesshaftigkeit des Konzipierens und Probierens habhaft werden kann.

Einen Lösungsversuch in dieser Richtung unternimmt Sandro Zanetti in seinem Text „Proben auf dem Papier“, ebenfalls zu finden in *Chaos und Konzept*.

Ihm zufolge sind Schreibprozesse als „Probenprozesse auf dem Papier“ im Gegensatz zur kollektiven Bühnenprobe als „meist eher einsame Handlungen“⁸⁷ zu verstehen. Schreiben schafft allerdings ein Dokument und dient somit der Bewahrung und Archivierung, einer Funktion, die der Bühnenprobe an sich fehlt.⁸⁸

Alles, was bei einer Probe passiert, kann zwar zusätzlich oder nachträglich aufgezeichnet werden, das dabei entstehende Dokument ist aber, Zanetti zufolge, anders zu behandeln als das direkt aus dem Schreibprozess hervorgehende.

Betrachtet man nun den Probenprozess als einen zur Produktionsästhetik einer Aufführung gehörenden Findungsprozess, und geht man davon aus, dass sowohl der Prozess selbst als eigenständige ästhetische Praxis zu sehen ist und das Wissen über diesen Prozess aufschlussreich für die Rezeption der Aufführung sein kann, dann müssen Zanettis Gedanken zufolge, auch Aufzeichnungen von Theaterproben als Dokumente gesehen und bewertet werden.⁸⁹ Das Schreiben über Prozesse und Begleitumstände zur Entstehung eines Werks sind seiner Ansicht nach

⁸⁵vgl. Umathum, S.: Es regiert das abstrakte Konzepttheater; in: *Chaos und Konzept*, S.155.

⁸⁶ebenda, S.163.

⁸⁷Zanetti, Sandro: Proben auf dem Papier; in: *Chaos und Konzept*, S.171.

⁸⁸vgl. ebenda, S.171.

⁸⁹ebenda, S.171-173.

Schaffungsprozesse neuer Literatur.⁹⁰ Anhand dieser Aufzeichnungen lässt sich nachvollziehen, was aus den dynamischen Prozessen innerhalb der Probenphase schlussendlich in der Aufführung noch Bestand hat. Zanetti unterscheidet dabei zwischen prozessorientierten und ergebnisorientierten Probenformen⁹¹. Geht es bei ergebnisorientierten Proben eher um Übung und Training von bereits etablierten Vorgaben, um ein bestimmtes Ergebnis zu erreichen, so ist der prozessorientierte Probenverlauf durch ein Experimentieren und Suchen gekennzeichnet. Das Ergebnis hängt in diesem Fall mehr vom Verlauf des Arbeitsprozesses ab und lässt diesen im Endprodukt sichtbar werden. Seine Überlegungen verdeutlicht Zanetti anhand von Beispielen aus der Literatur und stellt damit vier mögliche Wege vor, die das Zusammenspiel von Konzept und Prozess nicht nur am Papier, sondern im Fall des zeitgenössischen Theaters durchaus auch in der Arbeitspraxis zur Stückentwicklung nehmen kann. Gemeinsam ist diesen Arbeitswegen, dass am Ende der Prozess einen Teil des fertigen Werks bildet und durchaus beabsichtigt als bruchstückhaftes, unfertiges und brechendes Element auch wahrgenommen wird.

Vom Chaos zum Konzept⁹², so betitelt Zanetti die Arbeitsweise, bei der aus unstrukturierter Materialsammlung durch An- und Neuordnung am Papier Strukturen gebildet und in die vor ihrer Fertigstellung wieder Momente des Schreibprozesses selbst eingebaut werden. Das fertige, gedruckte Werk enthält ebensolche Brüche und chaotische Elemente, wie sie im Schaffensprozess erlebt und für die Werkgestaltung als wichtig empfunden wurden. Zum Dokument wird hier also ein Werkstück mit Spuren seines Entstehungsprozesses.⁹³

Von einem augenscheinlich fertigen Werk ausgehend, also vom Konzept zum Chaos hin arbeitend, erklärt Zanetti die Vorgehensweise, bei der bereits rein geschriebene Texte wieder überarbeitet werden, ohne eine neue Endversion zu erreichen.⁹⁴ „Der anscheinend fertige Text wird wieder in den Zustand der Probe versetzt, die ihrerseits aber keine weitere Bearbeitung mehr erfährt, sondern unabgeschlossen bleibt.“⁹⁵ Der Prozess wird hier ebenfalls nachträglich ein Teil des finalen Werks, findet aber keine Veröffentlichung, sondern bleibt als Nachlassdokument erhalten.

⁹⁰vgl. Zanetti S.: Proben auf dem Papier; in Chaos und Konzept, S.188.

⁹¹vgl. ebenda, S.180.

⁹²ebenda, S.184.

⁹³vgl. ebenda, S.183-184.

⁹⁴vgl. ebenda, S.184.

⁹⁵ebenda, S.184..

Dass ein bestehendes Konzept nicht unbedingt ein daraus resultierendes Werk hervor bringt, aber durchaus einen neuen Schaffensprozess einleiten kann, belegt Zanetti anhand des Langgedichts „Un coup de dés“ des französischen Lyrikers Stéphane Mallarmé.⁹⁶ Die darin verarbeitete Struktur der auf mehrere Buchseiten verstreuten Worte wird auf die Vorarbeiten zu einem ursprünglich geplanten Buchprojekt zurück geführt, von dem nur ungeordnete Notizen auf einzelnen Zetteln erhalten geblieben sind. Zanetti interpretiert dies als den Versuch, „aus dem entstandenen Chaos des einen Projekts das Konzept für ein neues Projekt und, damit verbunden, auch für eine neue Form von Ordnung zu gewinnen“⁹⁷ und schließt diesem Beispiel noch ein weiteres aus der Feder von Friedrich Dürrenmatt an. In dessen Stück *Achterloo*⁹⁸ hatte es das Konzept zwar bereits zum Bühnenstück gebracht, wurde aber von Dürrenmatt mehrmals umgearbeitet und mit Szenen aus der Theaterprobe ergänzt, um den Probencharakter des Stücks deutlich zu machen. Dieses Beispiel ist im Vergleich zu den vorangegangenen rein literarischen Texten ein explizites Bühnenstück, dessen Entstehungsprozess somit wirklich sowohl auf der Bühne als auch am Schreibtisch stattgefunden hat.⁹⁹

Zusammenfassend verweist Zanetti darauf, dass bei jedem der hier beschriebenen Exempeln neben dem entwurfhaften Konzeptteilen auch immer ein klar erkennbares gedrucktes Werk existiert. Um seine These zu verdeutlichen, dass man bei

„jede[r] Auseinandersetzung mit Schreibprozessen, die sich nicht bloß mit expliziten Thematisierungen des Schreibens beschäftigt, so wie man sie in Drucktexten findet, sondern mit der Materialität der Überlieferung, auf eminent szenische Qualitäten stoßen wird“¹⁰⁰

zitiert er *Zettel's Traum* von Arno Schmidt¹⁰¹, bei dem das Werk aus den Typoskriptseiten des Autors ohne Reinschrift besteht und „es darauf ankommt, *diese*, provisorische, Inszenierungsqualität selbst in ihrer ästhetischen Dimension herauszustellen.“¹⁰²

Vergleicht man nun die Ausführungen und Zugänge von Sandra Umathum und Sandro Zanetti zum Thema Konzipieren, so ist festzuhalten, dass Umathum Konzept

⁹⁶vgl. Sasse, Sylvia; Zanetti, Sandro: Statt der Sterne. Literarische Gestirne bei Mallarmé und Chlebnikov. in: Bergengruen, Maximilian; Giuriato, Davide; Zanetti, Sandro(Hg.): *Gestirn und Literatur im 20. Jahrhundert*. Fischer, Frankfurt, 2006: S.103-119.

⁹⁷Zanetti, Sandro: Proben auf dem Papier; in: *Chaos und Konzept* S.185.

⁹⁸vgl. Dürrenmatt, Friedrich; Kerr, Charlotte: *Rollenspiele: Protokoll einer fiktiven Inszenierung und Achterloo III*. Diogenes, Zürich, 1986.

⁹⁹vgl. Zanetti Sandro: Proben auf dem Papier; in: *Chaos und Konzept* S. 185-186.

¹⁰⁰ebenda, S.186-187.

¹⁰¹vgl. Schmidt, Arno: *Zettel's Traum*. Stahlberg, Stuttgart, 1970.

¹⁰²Zanetti, Sandro: Proben auf dem Papier; in: *Chaos und Konzept* S.186.

und Konzipieren von seiner Bedeutung für den inhaltlichen Verlauf eines Bühnenwerks her beleuchtet und versucht, den Stellenwert des Konzepts und seiner ständigen Adaption in der Probenarbeit zu belegen, während Zanetti den theatralen Prozess bereits im Akt des Schreibens selbst belegt sieht und in konkreten Beispielen unterschiedliche Spielarten vorstellt, in denen der Schreibprozess Inszenierungscharakter bekommt. In beiden Fällen geht es um die Bedeutung des Prozesses des Konzipierens an sich, um Möglichkeiten, ihn am Papier sichtbar zu machen und dadurch als Literatur, als Quelle zur Wissensüberlieferung, greifbar und belegbar zu machen. Spricht Sandra Umathum davon, dass beim Erstellen des Konzepts einer Probe das „Noch nicht gestaltende“¹⁰³ ein wesentliches Element sei, findet sich bei Sandro Zanetti beim Analysieren des Konzeptionsprozesses der Terminus des „Noch-Nichtwissens“¹⁰⁴. So gesehen handelt es sich sowohl bei der Planung (dem Konzept) als auch bei der Reflexion (der Proben- oder Prozessbeschreibung) um Schriften mit fiktiven Inhalten. Dass diese Aufzeichnungen für die Analyse von Theater- und Probenarbeit aber sehr wohl als Dokumente zu sehen sind, stellen beide außer Zweifel und bestätigen damit die besondere Stellung der Quellenschaffung und Quellenauswertung im Feld der Probenforschung.

I.V. Vom Dokumentieren und Nacherzählen des Probenprozesses anhand des literarischen Protokolls, der Anekdote und der Reportage

Wie im vorangegangenen Abschnitt bereits beschrieben, stellt das Konzipieren einer Inszenierung und des dazu gehörigen Probenprozesses besondere Anforderungen an die Verantwortlichen. Das ständige Anpassen des Konzepts an die realen Gegebenheiten, sowie das gleichzeitige Gestalten dieser Bedingungen durch die konzeptionellen Überlegungen, erfordert eine umfangreiche Dokumentation, will man den Arbeitsweg nachvollziehbar begleiten. Für diese Prozessdokumentation scheint ein Protokoll geeignet zu sein. Unter diesem Gesichtspunkt behandelt Ole Hruschka in seinem Abstract „Theater von Innen“ die „Probe im publizistischen Diskurs“¹⁰⁵. Ausgehend von der Fragestellung, wie Probenereignisse schriftlich fixiert werden können und Wissen an die Öffentlichkeit gelangt, analysiert Hruschka neben dem

¹⁰³vgl. Umathum, Sandra: Es regiert das abstrakte Konzepttheater, in Chaos und Konzept, S.150.

¹⁰⁴Zanetti, S.: Proben auf dem Papier; in: Chaos und Konzept S.172.

¹⁰⁵Hruschka, Ole: Theater von Innen; Die Probe im publizistischen Diskurs; in: Chaos und Konzept, S.224-241.

literarischen Protokoll auch die Anekdote und die kulturjournalistische Reportage in Bezug auf ihre Aussagekraft und Wissensvermittlung über die Momente und Prozesse von Theaterproben. Wie bereits erwähnt, kommt die Protokollform auf den ersten Blick den Ansprüchen einer objektiven Berichterstattung am nächsten. Hruschka zieht für seine Untersuchung Gabriele Wohmanns 1966 erschienenen Buch *Theater von innen - Protokoll einer Inszenierung* heran, in welchem die Schriftstellerin chronologisch eine Woche lang dem organisatorischen Ablauf der Proben zur Uraufführung des Schauspiels *Der Sommer* von Romain Weingarten¹⁰⁶ am 30. Mai 1965 im Landestheater Darmstadt folgt. Wohmann protokollierte dabei nicht nur den unmittelbaren Probenverlauf auf der Bühne, sondern notierte neben Dialogen und Besprechungen auch Details wie Verspätungen, Abwesenheiten, Stimmungen, Bekleidung und sonstige Verhaltensweisen der Beteiligten. Die Vorgehensweise zielte auf die möglichst objektive Wiedergabe des Beobachteten ab.¹⁰⁷ Im Verlauf des Buches wird aber durch den veränderten Sprachgebrauch, die Art der Beschreibungen und das Involviertsein der Autorin in die Gespräche des Produktionsteams deutlich, dass Wohmann nicht die unbeteiligte Zuschauerin blieb, sondern durch ihre intensive Anwesenheit und Auseinandersetzung mit der Probenatmosphäre ein Teil dieser wurde und selbst in die Dynamik der ablaufenden Prozesse eintauchte. Das in der Erstausgabe in Buchform an die 300 Seiten umfassende Tagebuch stellte eine Sichtweise auf die ablaufenden Vorgänge dar, die durch Wohmanns subjektive Eindrücke und Beschreibungen einen gewissen Unterhaltungswert beim Lesen erzielte, aber nicht unbedingt aufschlussreich in Bezug auf die Inszenierung und Bühnenumsetzung selbst war. Für die Definition des Probenbegriffs im Sinne von Ausprobieren ist interessant, dass Wohmann in der Beschreibung des vierten Probenabends zu folgender Erklärung kommt: „Jetzt verstehe ich besser den Theaterausdruck ‘probieren’ statt ‘proben’. Dies ist auch vielmehr Probieren. Es wird probiert, was das Beste ist. Proben ist Experimentieren mit Möglichkeiten, in Richtung auf die beste.“¹⁰⁸

Hruschka reflektiert in seinen Ausführungen zur Dokumentation von Theaterproben nicht nur über die protokollarische Darstellung, sondern auch über die in erster Linie mündlich überlieferte Anekdote. An sich als Erzählform bekannt, ist die Anekdote im

¹⁰⁶vgl. Weingarten, Romain; Kroleswki, Helga (Übers.): *Der Sommer: dramatische Erzählung in sechs Tagen und sechs Nächten*. Reiss, Berlin, 1960.

¹⁰⁷vgl. Wohmann, Gabriele: *Theater von Innen. Protokoll einer Inszenierung*; Walter Verlag, Olten, 1966.

¹⁰⁸Wohmann, G.: *Theater von Innen. Protokoll einer Inszenierung*; S.44.

Theaterbetrieb stark verankert. Es findet sich kaum eine Inszenierung, der nicht mindestens eine solche Geschichte folgt, von der Beteiligte zu berichten wissen. In ihr kommen, laut Hruschka, „[...] vielfältige Dimensionen von Theaterarbeit verdichtet zur Darstellung“, weil die Anekdotenform helfe, „signifikante Momente des Probierens zu verbalisieren und [...] pointiert zu veranschaulichen.“¹⁰⁹ Durch das wiederholte Erzählen passiert, Hruschka zufolge, zwar ein bestimmtes Maß an Mythologisierung, gerade durch das Zuspitzen auf ausgewählte Momente ließen sich aber auch Informationen zu Arbeits- und Vorgehensweisen und zur Spielästhetik von Bühnenpersönlichkeiten herauslesen. Als Beleg seiner Thesen zitiert Hruschka aus dem Buch *Kortner anekdotisch*, das 1967 von Claus Landsittel, Fritz Kortners Regieassistenten, herausgegeben wurde.¹¹⁰ Als Verifizierungsverfahren wurden alle im Buch verwendeten Beiträge von Fritz Kortner nochmals auf Tonband gesprochen. In der schriftlichen Ausfertigung finden sich allerdings auch deutliche stilistische Zeichen ihrer Überarbeitung und Editierung. Einige der verwendeten Sprachbilder interpretiert Hruschka schlüssig mit Bezug auf Kortner - Mitarbeiter und Dokumentatoren seiner Arbeit und im Hinblick auf Kortners Probenverständnis, wie es in einer seiner, als weiteres Beispiel angegebenen, Probenansprachen deutlich wird.¹¹¹ Anekdoten hätten somit, wie im Fall Kortners, „dazu beigetragen, seine Autorität als Theaterpraktiker zu stärken, und schließlich mit dafür gesorgt, dass sein Ruhm überdauert.“¹¹²

Neben der Probenanekdote mit ihrer, wie Hruschka es nennt, „Mythologisierung von Berühmtheiten“¹¹³ und dem literarischen Protokoll mit seiner Absicht, dass durch die in Sprache und Beschreibung möglichst distanzierte Aufzählung von Gegebenheiten „der viel beschworene schöpferische Akt [Anm. des Probierens] so bewusst entmythologisiert wird“¹¹⁴, führt Ole Hruschka noch den Probenbericht am Beispiel eines Feuilleton - Beitrags der Süddeutschen Zeitung vom 27. April 2007 an, verfasst vom Kulturjournalisten, Literaturwissenschaftler und Historiker Gustav Seibt¹¹⁵.

¹⁰⁹Hruschka, O.: Theater von innen, in Chaos und Konzept, S.230.

¹¹⁰vgl. Landsittel, Claus: Kortner anekdotisch; dtv, München, 1970.

¹¹¹vgl. Hruschka, O.: Theater von innen in Chaos und Konzept, S.228-229.

¹¹²ebenda, S.239.

¹¹³ebenda, S.228.

¹¹⁴Hruschka, O.: Theater von innen, in Chaos und Konzept, S.239.

¹¹⁵Seibt, Gustav: Vor Tische las man's anders. Meister der Metier-Regie: Peter Stein probt in einer Halle in Berlin-Neukölln Schillers Wallenstein-Trilogie. in: Süddeutsche Zeitung, 27.4.2002 unter <http://www.diz.apa.at/Portal/restricted/Fulltext.act?index=1&variantIndex=4679084942808896984&searchType=ARTICLE&parentAction=ResultList>. Zugriff 31.12.2014.

Dieser berichtet mit Wahrung der kritischen Distanz zum Thema unter Verwendung von Metaphern, Vergleichen, Zitaten und sprachlichen Bezügen zur Stückvorlage über einen Probenbesuch zur Inszenierung der „Wallenstein“ - Trilogie von Friedrich Schiller in der Regie von Peter Stein¹¹⁶. Auch wenn der ausführliche Zeitungsbeitrag nur einen Ausschnitt und bestimmte Teilaspekte der Probenarbeit wiedergibt, gelingt es dem Autor, durch sein historisches Wissen und literarisches Können nicht nur einen bildhaften Eindruck des Bühnengeschehens zu vermitteln, sondern in den Sprachbildern auch die Besonderheiten der Regieführung und Stückinterpretation von Peter Stein hervor zu streichen. Darüber hinaus war es auch Seibts Auftrag von Seiten der *Süddeutschen Zeitung*, mit seiner Berichterstattung vor der Premiere deren Vorrangstellung im überregionalen Zeitungsmarkt zu bestätigen.

Hruschka kommt bei seinen Überlegungen zu den vorliegenden drei Dokumentationsformaten zu dem Schluss, „dass entsprechende Texte nicht nur Theater-Realität *abbilden*, sondern diese beeinflussen und mitproduzieren“¹¹⁷ und immer auch unter verschiedenen Blickwinkeln ausgewertet werden müssen.

„Denn zum einen gilt es, etwas über die ästhetische Dimension der Probenarbeit in Erfahrung zu bringen, zum anderen aber auch im Blick zu behalten, mit welchen Verfahren und unter welchen medialen Voraussetzungen sie dokumentiert wird. Eine solche Perspektivierung versucht den Absichten der beteiligten Theatermacher nachzuspüren; im gleichen Maße aber richtet sich das Interesse auch auf die je besonderen stilistischen bzw. metaphorischen Eigenheiten, in denen die Probenarbeit nachträglich zur Sprache kommt-und damit auf die *Form* ihrer Veröffentlichung.“¹¹⁸

Bei den hier vorgestellten Diskursen rund um Konzeptions- und Dokumentationsversuche und Formate wird deutlich, dass ihnen bei all ihrer Unterschiedlichkeit manche gemeinsame Anliegen eigen sind: so ist die Generierung und Vermittlung von Wissen über Prozesse, die rund um die Theaterprobe ablaufen, wichtig, um diese zu entmystifizieren. Weiters stellen vor allem die Inszenierungsdokumentationen und Schriftensammlungen der Theaterpraktiker einen wertvollen Beitrag zur „Standortbestimmung theatraler künstlerischer Praxis“¹¹⁹ dar. Gleichzeitig unterstreichen die gebrachten Beispiele

¹¹⁶Seibt, Gustav: Vor Tische las man´s anders. Meister der Metier-Regie: Peter Stein probt in einer Halle in Berlin-Neukölln Schillers Wallenstein-Trilogie. in: Süddeutsche Zeitung, 27.4.2002 unter <http://www.diz.apa.at/Portal/restricted/Fulltext.act?index=1&variantIndex=4679084942808896984&searchType=ARTICLE&parentAction=ResultList>. Zugriff 31.12.2014.

¹¹⁷Hruschka, O.: Theater von innen in Chaos und Konzept, S.239.

¹¹⁸ebenda, S.238.

¹¹⁹Matzke, A.: Arbeit am Theater. S.116.

auch, dass es oft gerade der subjektive Blick ist, der die Momente im Beobachten aufspürt, die aussagekräftige Einblicke in die Theaterarbeit geben. Ebenso braucht es die distanzierte Beschreibung von Abläufen im Protokollstil, um die manchmal trockenen Arbeitsschritte zusammenzufassen, die jede Theaterproduktion auch mit sich bringt. Ein Gesamteindruck kann wohl nur durch die Berücksichtigung vieler einzelner Dokumente gewonnen werden und darf nie den Anspruch eines abgeschlossenen Bildes stellen.

Im folgenden Kapitel führt nun die Beschreibung des Vorgehens im Devised Theatre nach Alison Oddey¹²⁰ in die konkrete Theaterpraxis und den Versuch ihrer Dokumentation anhand eines aktuellen Projekts. Im Rahmen der Arbeitsweisen dieser Theaterform komme ich auch auf die Theatermethoden von Augusto Boal¹²¹ zu sprechen, die im Devised Theatre zu den häufig verwendeten Aufgabenstellungen zur Wissensgenerierung zählen und die auch die Choreographie-Entwicklung meines Tanztheater-Projekts mit dem InklusivTheater Ledenitzen beeinflussen.

II. Devising Theatre

Nach der Entscheidung, das geplante Tanztheater-Projekt mit der Theaterwerkstatt Ledenitzen zum Gegenstand meiner Beobachtungen zu machen, und anhand meiner Probendokumentation den Weg von der Idee zur Bühnenperformance zu begleiten, stellte sich neben dem dokumentations-theoretischen Hintergrund auch die Frage nach der fundierten theoretischen Basis meiner praktischen Arbeitsmethode. In meiner langjährigen beruflichen Praxis als zeitgenössische Tänzerin und Tanzpädagogin ist mir der Zugang zur Stückentwicklung durch Improvisation und Research im Gruppenprozess eine vertraute Arbeitsweise, die ich auch in diesem Projekt anwenden wollte. In den Theaterpraktiken und Übungen von Augusto Boal sah ich die geeignete Ergänzung, um neben meinem Bewegungskonzept auch mit weiteren Elementen des nonverbalen Theaters zu arbeiten. Die Vielzahl an Methoden und Verfahren in einem solchen Arbeitsprozess fand ich schließlich in *Devising Theatre - a practical and theoretical handbook*, geschrieben von der englischen Schriftstellerin, Performerin, Rundfunksprecherin und Dozentin für Drama und Theatre Studies in Großbritannien und den Niederlanden, Alison Oddey, im Hinblick auf meine Arbeitsstruktur unterstützend zusammen gefasst.

¹²⁰vgl. Oddey, Alison: *Devising Theatre. A practical and theoretical handbook*.

¹²¹vgl. Boal, Augusto: *Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*.

Das Verb „to devise“ umfasst die deutschen Synonyme „entwickeln, ausarbeiten, erdenken, ausdenken, vermachen, hinterlassen, ersinnen, schmieden (Plan), erfinden, sich ausdenken“¹²² und zeigt allein in seiner Wortbedeutung schon die Vielfalt der unter diesem Begriff verstandenen Tätigkeiten, Herangehensweisen und Formen von Theater, das nicht von der geschriebenen Textgrundlage ausgeht. Das Entwickeln eines Stückes ist es auch, was in meinem Projekt passieren soll: Ziel ist es nicht, eine Choreografie einzustudieren, sondern anhand von Ideen gemeinsam mit der Gruppe auf die Suche zu gehen, auszuprobieren, Möglichkeiten zur Umsetzung anzubieten und angeboten zu bekommen, auszuwählen, zu verwerfen, zusammenzusetzen und zu gestalten. Auf mehreren Ebenen gleichzeitig spielen sich diese Prozesse ab. Inhalt, Idee, Mittel und Formen bedingen und beeinflussen einander und verbinden sich zu einem komplexen Ganzen. Im Unterschied zum Improvisationstheater ist das Produkt des Gesamtprozesses aber ein fixiertes, einstudierbares und dadurch auch wiederholbares. Alison Oddey sammelt und strukturiert in *Devising Theatre* die einzelnen Arbeitsschritte auf dem Weg zur Bühnenperformance unter Berücksichtigung verschiedener Produktionsaspekte. Neben möglichen Zugängen und Inspirationsquellen stellt sie auch Entscheidungsvorgänge in der Stückentwicklung, finanzielle und zeitliche Ressourcen, unterschiedliche Gruppensettings, künstlerische Interdisziplinarität, Aufführungsräume sowie Rezeption und Dokumentation zur Diskussion¹²³. Häufig wird auch auf den politischen Kontext von Devised Theatre mit seinen Ursprüngen in den 1960er und 1970er Jahren verwiesen, welcher zumindest im demokratischen Grundverständnis der Prozessgestaltung erhalten geblieben ist¹²⁴. Trotz der Entstehung des Buches in den 1990er Jahren sind die Grundüberlegungen und die angebotene Gliederung des Arbeitsprozesses auch aus heutiger Sicht brauchbar und finden sich in ähnlicher Form auch in der aktuellen theaterpädagogischen Literatur wie beispielsweise in Dorothea Hilligers *Theaterpädagogische Inszenierungen*¹²⁵ oder *Vom Tanz zur Choreographie* von Gitta Barthel und Hans-Gerd Artus¹²⁶. Für mich persönlich ist der starke Praxisbezug von Oddeys Ausführungen wesentlich für die Auswahl dieses Werks gewesen. Auf ihre allgemein gültigen und anwendbaren

¹²²<http://www.linguee.de/deutsch-englisch/uebersetzung/vermachen.html>; Zugriff: 24.7.2014.

¹²³vgl. Oddey, Alison: *Devising Theatre*; S.1-23.

¹²⁴vgl. ebenda, S.8.

¹²⁵vgl. Hilliger, Dorothea: *Theaterpädagogische Inszenierungen. Beispiele-Reflexionen-Analysen*. Schibri, Milow, 2009. S.216-223.

¹²⁶vgl. Barthel, Gitta; Artus, Hans-Gerd: *Vom Tanz zur Choreographie. Gestaltungsprozesse in der Tanzpädagogik*. Athena, Oberhausen, 2008.

Vorschläge in Bezug auf die Herangehensweisen und Methoden im Devised Theatre werde ich in Form eines chronologischen Arbeitsablaufs nun näher eingehen.

II.I. Anfangen

„Devised theatre can start from anything. It is determined and defined by a group of people who set up an initial framework or structure to explore and experiment with ideas, images, concepts, themes, or specific stimuli that might include music, text, objects, paintings, or movement. A devised theatrical performance originates with the group while making the performance, rather than starting from a play text that someone else has written to be interpreted. A devised theatre product is work that has emerged from an been generated by a group of people working in collaboration.“¹²⁷

Diese ersten Sätze in Alison Oddeys Einführung in die Formen des Devised Theatre fassen den Sammelbegriff schon aussagekräftig zusammen, unter dem in den letzten 50 Jahren viele Arbeiten der zeitgenössischen Theater- und Performanceszene in unterschiedlichster Ausprägung entstanden sind. Was ihnen allen gemeinsam ist, erörtert die Wissenschaftlerin unter bestimmten Gesichtspunkten. Auf welche spezielle Gruppe oder Ausprägung unter diesem Begriff auch eingegangen wird, immer müssen Oddey zufolge ein Prozess und die Zusammenarbeit mehrerer Künstlerinnen und Künstler mit verschiedenen Hintergründen und Herangehensweisen zur Schaffung eines neuen künstlerischen (Bühnen)Produkts gegeben sein. Innerhalb dieser Parameter eröffnet sich nun ein breites, nicht immer klar abgrenzbares Spektrum an Formen und Möglichkeiten. Anfänglich wurde Devised Theatre als „an alternative to the dominant literary theatre tradition, which is the conventionally accepted form of theatre dominated by the often patriarchal, hierarchical relationship of playwright and director.“¹²⁸ gesehen. Heute stehen die Theaterchambres einander durchaus nicht immer gegensätzlich gegenüber, sondern finden sich in zeitgenössischen Inszenierungen mit innovativen Regiekonzepten als gleichberechtigte Partner wieder. Das demokratische, künstlerisch gleichberechtigte Arbeiten aller Beteiligten innerhalb eines Produktionsprozesses gehört zu den Grundprinzipien im Devised Theatre. Sowohl der künstlerische Prozess, als auch das Produkt dieser Arbeit werden durch die Erfahrungen und Bedürfnisse aller Beteiligten gestaltet. Eine gebräuchliche Methode zur Stückgestaltung ist das „workshopping“¹²⁹ von Material, in Form von

¹²⁷Oddey, Alison: Devising Theatre - a practical and theoretical handbook; S.1.

¹²⁸ebenda, S.4.

¹²⁹ebenda, S.12.

Improvisationen, Brainstormings, Diskussionen und Research-Praktiken. Dabei werden Gestaltungsideen nicht von Seiten der Regie vorgegeben, sondern durch themenbezogene Aufgabenstellungen an die darstellenden Personen gemeinsam entwickelt und erarbeitet. Da diese Vorgehensweisen in anderen Strukturen zu planen sind als Einstudierungsproben, obliegt es auch jeder Gruppe individuell, wie sie diesen Rahmen absteckt; auch der Zeitaufwand für den Entwicklungsprozess ist in den Probenprozess mit einzubeziehen. Neben finanziellen Ressourcen ist somit auch die „Deadline“ innerhalb der Gruppe zu setzen, wann der Prozess als abgeschlossen zu sehen ist und mit den Ergebnissen und Entscheidungen aus der Findungsphase am konkreten Stück geprobt wird. Von Anfang an können so ziemlich alle denkbaren Quellen die Stückentwicklung beeinflussen. Von äußeren Gegebenheiten wie dem Probenraum und / oder dem möglichen Aufführungsraum, deren Architektur und Ausstattung von Bedeutung sein können, über das Experimentieren mit technischen Hilfsmitteln und dem Einsatz von Medien, Musik, Bildern und Elementen anderer Kunstrichtungen, gibt es kaum etwas, das nicht zur Quelle einer neuen Idee und „Sprache“ innerhalb des Stücks werden kann. Um sich in dieser Vielfalt an Möglichkeiten nicht zu verlieren, schlägt Oddey aufgrund ihrer eigenen Erfahrungen den Theaterschaffenden für den Beginn der Arbeit folgende Grundüberlegungen vor:

„Why devise?“¹³⁰ Warum soll welche Art von Stück entwickelt werden?

Die eigenen Beweggründe als Antrieb für den Einstieg in die Arbeit an einem Stück ohne Vorlage sind, so Oddey, die wichtigsten, die es zu hinterfragen gilt. Sei es der Wunsch, ein eigenes künstlerisches Statement zu setzen, die Lust an der freien Auswahl von Methode, Inhalt, Form, seien es Gründe, wie einer bestimmten Gruppe durch das Stück ein „Sprachrohr“ zu geben oder Interesse an Research und Erforschung von Situationen, Ideen, Meinungen oder bestimmten Themen und Settings, den Antrieb für das eigene Tun zu benennen, stellt in Oddeys Theorie ein wichtiges Puzzelteil für den Verlauf der weiteren Gestaltung dar.

„Devise what?“¹³¹ Was soll entwickelt werden?

Nach den Beweggründen soll nun auch geklärt werden, welches Thema in welcher Form bearbeitet werden soll. Ist es eine Textvorlage, ein soziales Anliegen, ein innerhalb der Gruppe brennendes Thema, das bearbeitet werden soll? In welcher Form soll das passieren? Welche Techniken, Medien, Methoden sollen eingesetzt

¹³⁰ebenda, S.27.

¹³¹Oddey, A.:Devising Theatre, S.28.

werden? Auch die Überlegungen, mit welcher Gruppe gearbeitet wird, gehören zum „Was“ der Vorbereitung.

„For whom?“¹³² Für welches Zielgruppenpublikum wird gearbeitet?

In jeder Aufführung spielt die Rezeption eine wesentliche Rolle und wird je nach der im Zuschauerraum sitzenden Personen unterschiedlich sein. Die Thematik des Stücks beeinflusst seine Wirkung ebenso wie das Publikum, auf das es einwirkt. Ein Naheverhältnis des Publikums zu den Akteuren auf der Bühne, wie in Community- oder Schulsettings, wird anders reagieren, als ein Abo-Theaterpublikum. Soziale Stellung, Bildung, Wissen über das Stück, Betroffenheit durch das Thema, all diese Faktoren beeinflussen die Wahrnehmung der Aufführung und bestimmen Dynamik und Spannung zwischen Agierenden und Zuschauenden. Zu wissen, in welchem Rahmen die Präsentation stattfinden wird, soll schon im Entwicklungsprozess mitgedacht werden.

„Formation“¹³³ Wie, in welcher Form wird das Stück präsentiert?

Grundlegend ist neben der inhaltlichen Gestaltung, den Beweggründen und den Arbeitsformen auch die räumliche Präsentation des Stücks. Wie sieht der Raum aus, in dem aufgeführt wird? Mit welchen Farben, Kostümen, Requisiten, Bühnentechnik wird gearbeitet? Dieses „Wie“ findet seine Form in den Beispielen Oddeys erst durch den Prozess des Entwickelns des Stücks und trifft dort wieder mit den Fragen des „Was“ und „Warum“ des Anfangs zusammen. Oddey spricht in diesem Kontext auch von den „stimuli“¹³⁴, den Ausgangspunkten für die Gruppenarbeit, die im optischen Konzept für die Bühne sichtbar werden können. Ebenso kann das optische Konzept als „stimulus“ dienen, um einen Entwicklungsprozess zu starten. Die Autorin verweist auch darauf, dass die Beantwortung der Grundsatzfragen keine einmalige Aktion sei und im Prozess des Forschens und Probens immer wieder mit den Fortschritten der Arbeit abzugleichen sind.

II.II. Im Prozess

Folgt man Oddeys Ausführungen zum weiteren Verlauf im Theatermachen, so gehören „decision“ und „choice“¹³⁵ zu den Schlagwörtern, die das Vorgehen

¹³²Oddey, A.:Devising Theatre, S.29.

¹³³ebenda.

¹³⁴ebenda, S.31.

¹³⁵ebenda, S.42.

bestimmen. Die Auswahl zu treffen, wie eine Gruppe den gemeinsamen Arbeitsprozess durchlaufen soll, heißt zu entscheiden, mit welchen Mitteln, in welcher Rollenverteilung (innerhalb der Gruppe, nicht im Verständnis von Bühnenrollen) und nach welchen Methoden gearbeitet werden soll, eben „to search, shape and structure the investigative route to be taken.“¹³⁶ Als eine wichtige Funktion in diesen Entscheidungsfragen nennt Oddey den „director / deviser“¹³⁷. Organisiert sich eine Theatergruppe komplett nach dem demokratischen Prinzip, sollten alle Entscheidungen auf und hinter der Bühne im Kollektiv getroffen und Ästhetik und Form des Stücks im Gruppenprozess unter Berücksichtigung der verschiedenen Blickwinkel der einzelnen Gruppenmitglieder festgelegt werden. Dabei kann es einen oder mehrere erklärte Leiter geben, deren Aufgabe darin gesehen wird, die Gruppe immer wieder an ihre ursprünglichen Intentionen und Vorgehensweisen zu erinnern und so den Prozess zu steuern. Auch die weitere Festlegung von „roles, responsibilities, functions, duties, leadership“¹³⁸ in einem gemeinsamen Entscheidungsprozess ist möglich. Devised Theatre - Formen folgen meist der Philosophie, „Devising is defined by the company as a collective way of arriving at a finished product through discussion, improvisation, and writing.“¹³⁹ Sind je nach Art des zu entwickelnden Stückes bestimmte Positionen mit Fachkräften wie Musikern, Technikern, Dramaturgen oder Schriftstellern zu besetzen, so wird auch hier davon ausgegangen, dass sie ihre Fachkenntnisse dem Gruppenprozess zur Verfügung stellen. In der Beschreibung möglicher Funktionen innerhalb der Company stellt Oddey den Bezeichnungen „director, writer, musician, designer, performer“ immer den Zusatz „deviser“ bei.¹⁴⁰ Devised Theatre steht also in der Auffassung der gleichberechtigten künstlerischen Wertigkeit aller Aufgaben vor, auf und hinter der Bühne.

Eine der wichtigsten Entscheidungen im devising process ist die Auswahl der Arbeitsmethode, beeinflusst sie doch neben den individuellen Fähigkeiten und Erfahrungen der Akteurinnen und Akteure maßgeblich das zu entwickelnde Produkt. Der Methodenpool ist riesig, grundsätzlich ist jede Methode anwendbar. Sie sollte jedoch dem Kriterium des „most appropriate approach to the work or employing

¹³⁶Oddey, A.: Devising Theatre. S.42.

¹³⁷ebenda, S.43.

¹³⁸vgl. ebenda, S.149, 150.

¹³⁹ebenda, S.45.

¹⁴⁰vgl. ebenda, S.43-69.

processes that seem relevant to the particular situation“¹⁴¹ entsprechen. Die Wahl der Mittel wird neben den vorab zu klärenden Anfangsfragen des Was, Warum, Für wen und Wie auch vom Mit wem abhängen. Als eine oft heran gezogene Arbeitsweise stellt Alison Oddey unter anderem die Theaterpraktiken von Augusto Boal vor, auf die ich aufgrund des direkten Bezugs zu meinem Projekt hier näher eingehen möchte.

II.III. Methoden: „Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler“ - die Methode von Augusto Boal

Wenn man sich mit den Büchern und Texten von und über Augusto Boal beschäftigt¹⁴², wird ersichtlich, warum sein Zugang zu und Verständnis von Theater so geeignet für die explorative und entwickelnde Vorgehensweise im Devised Theatre ist. Norbert Radermacher beschreibt in *Theater mit allen* Boals Arbeitsansatz als „[...] ein offenes, auf ständigen Dialog und das kreative Schaffen ausgerichtete(s) Praxismodell“¹⁴³. „Alle sollen gemeinsam lernen, Zuschauer und Schauspieler, keiner ist mehr als der andere, keiner weiß es besser als der andere: gemeinsam lernen, entdecken, erfinden, entscheiden.“¹⁴⁴ In diesem Zitat aus dem Vorwort zur deutschen Ausgabe des „Theater der Unterdrückten“ aus dem Jahr 1979¹⁴⁵ formuliert der 1931 in Rio de Janeiro geborene und 2009 ebendort verstorbene Regisseur, Autor, Dramatiker und Theatertheoretiker treffend worauf es auch dem Devised Theatre ankommt: einen gemeinsamen Prozess. In seinen späteren Schriften wie in *Der Regenbogen der Wünsche* oder auch in der Neuauflage seiner *Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler* weist Boal neben dem pädagogischen und politischen Kontext seiner Arbeit auch verstärkt auf deren (bühnen)ästhetischen Aspekte hin¹⁴⁶. Unter diesen Gesichtspunkten möchte ich hier kurz seine für mich wesentlichen Theorien, Ansätze und Praxisbeispiele für die in weiterer Folge auch

¹⁴¹Oddey, A.:Devising Theatre, S.42.

¹⁴²siehe Fritz, Birgit; Hahn, Harald[Hg.]:Von Revolution zu Autopoiese: Auf den Spuren Augusto Boals ins 21. Jahrhundert; Das Theater der Unterdrückten im Kontext von Friedensarbeit und einer Ästhetik der Wahrnehmung. Ibidem, Stuttgart, 2013. und Wiegand, Helmut (Hg.): Theater im Dialog: heiter, aufmüßig und demokratisch: deutsche und europäische Anwendungen des Theaters der Unterdrückten. Ibidem, Stuttgart, 2004.

¹⁴³Radermacher, Norbert: Sinneswahrnehmungen und Körperausdruck. Elemente eines Theater-Spiel-Modells auf der Grundlage des „Theaters der Unterdrückten“ von Augusto Boal. in: Radermacher, Norbert (Hg.): Theater mit allen. Konzepte, Methoden, Praxisbeispiele. Schibri, Milow, 2014.S 91.

¹⁴⁴Boal, Augusto: Theater der Unterdrückten; Suhrkamp, Frankfurt am Main; 6.Ausgabe 2013; S.8.

¹⁴⁵vgl.ebenda, S.7-8.

¹⁴⁶vgl. Boal, Augusto; Weintz, Jürgen (Hg.): Der Regenbogen der Wünsche; Methoden aus Theater und Therapie; Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik, Band III; Schibri, Milow, 2006. S.31-43.

von mir angewandte Arbeitsweise im devising process vorstellen. Boal, der Theaterformen wie das Theater der Unterdrückten, das Unsichtbare Theater, Bildertheater, Forumtheater oder auch das Legislative Theater entwickelt und verbreitet hat, legte in seiner Arbeit stets Wert darauf, „einen ästhetischen Raum entstehen zu lassen, in dem die Veränderung von Realität geprobt werden kann.“¹⁴⁷ Im Lauf seines untrennbar mit dem Theater verknüpften Weges erarbeitete Boal Formen und Techniken, die es seinen Akteurinnen und Akteuren, wie auch deren Publikum ermöglichen sollten, auch auf den Bühnen des Lebens handlungsfähig zu werden. „Theater - oder Theatralik - ist die menschliche Fähigkeit, sich selbst im Handeln zu betrachten.“¹⁴⁸ So formulierte Boal den Begriff des „spect-actor“¹⁴⁹, der sich gegen den Zuseher als passives Objekt wendet und ihn als handelndes Subjekt begreift. Formen wie das Theater der Unterdrückten oder das Forumtheater geben diesem handelnden Zuseher Raum und Rahmen, um aktiv zu werden. Das Vorhaben, diesen Rahmen in den Probenprozessen des Devised Theatres entstehen zu lassen, um in der praktischen Umsetzung mit dem InklusivTheater Ledenitzen durch eine Auswahl an Aufgabenstellungen aus Boals Übungsangebot auch diese Gruppe von behinderten und nicht behinderten Menschen zu aktiv handelnden Personen mit Bühnenausrichtung werden zu lassen, war der Ausgangspunkt meiner Beschäftigung mit den hier folgend vorgestellten Theorien.

In der Auseinandersetzung mit Boals theoretischen Überlegungen zum Theaterbegriff und der Bühne als ästhetischen Raum¹⁵⁰ wird ersichtlich, dass er seine Arbeit ebenso unter künstlerischen Gesichtspunkten sah wie er Theater als ein Politikum verstanden wissen wollte. In *Der Regenbogen der Wünsche* setzte sich Boal mit der Frage des Kunstbegriffs des Theaters auf Basis der Theaterdefinition des spanischen Dichters Lope de Vega auseinander.¹⁵¹ Nach dessen Verständnis braucht es für Theater nicht mehr als „die leidenschaftliche Auseinandersetzung zweier Menschen auf einer Bühne“¹⁵², wobei als „Bühne“ jeder „freie Raum als Ort der Aufführung“¹⁵³ gesehen wird. Wichtiger als die objektiv messbaren Parameter dieses Raumes sind seine subjektiven Dimensionen und die Auseinandersetzung zwischen den

¹⁴⁷Till Baumann: „Einleitende Bemerkung des Herausgebers“ in: Boal, Augusto: Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler; Suhrkamp, Berlin, 2013, S.7.

¹⁴⁸Boal, Augusto: *Der Regenbogen der Wünsche*; Schibri-Verlag, Berlin, Milow, Strassburg, 2006; S.28.

¹⁴⁹ebenda.

¹⁵⁰vgl.ebenda, S.31-43.

¹⁵¹vgl. Boal, A.: *Der Regenbogen der Wünsche*, S.31-46.

¹⁵²ebenda, S.31.

¹⁵³ebenda.

Menschen, die in diesem Raum agieren. So entsteht dieser von Boal ästhetischer Raum genannte Bereich dadurch, dass sich Bühne und Zuschauerraum innerhalb eines physikalischen Raums befinden und einander durchdringen.¹⁵⁴ Nach Boals Sichtweise, in der jeder gleichzeitig handelnde und zusehende Person ist, muss Publikum nicht zwingend anwesend sein, um diese Zweiteilung herzustellen. Der ästhetische Raum ist gegeben, sobald Theater praktiziert wird und setzt besondere Eigenschaften frei. Durch diese Eigenschaften werde das Theater zu „einer Form von Wissenserwerb“¹⁵⁵, einer Qualität, die auch bei Annemarie Matzke der Theaterprobe, also einer Aktivität im Theaterraum, zugeschrieben wird. Innerhalb des ästhetischen Raums herrschen Bedingungen, die mittels Erinnerung, Fiktion, Imagination und traumähnlichen Realitäten neue und individuell erfahrbare und formbare Bedeutungsebenen hervor bringen. Boal nennt dies das „Reich des Möglichen, wenn wir akzeptieren, dass es möglich ist, an das Unmögliche zu denken.“¹⁵⁶ Die Menschen, die sich in diesem Raum bewegen, befinden sich gleichzeitig in verschiedenen Wahrnehmungsebenen, in einem Zustand der Dichotomie, der Zweigeteiltheit: der Schauspieler ist gleichzeitig seine reale Persönlichkeit, als auch die Person, die Rolle, die er verkörpert. Er ist zeitgleich mit dem Zuschauer an diesem Ort anwesend und doch auch Teil von Zeit und Ort der gespielten Handlung, wie auch der Zuseher sich in diesen beiden Zeit- und Raumstrukturen befindet. In dieser Teilung sieht Boal auch die Verbindung der Theaterbühne zur „therapeutischen Bühne“¹⁵⁷ und dem bereits angesprochenen Theaterverständnis von Bühne als Raum zum Erproben von Veränderung der Realität¹⁵⁸.

Als weitere wichtige Charakteristik des ästhetischen Raums führt Boal noch dessen „telemikroskopische Eigenschaft“¹⁵⁹ an, die alles auf der Bühne Gezeigte bedeutend macht und vergrößert und schließt so die Betrachtungen zum Theater als Raum zur Wissenssteigerung ab. Sich im ästhetischen Raum ausprobieren zu dürfen, gleichzeitig beobachtend und handelnd zu sein und wie unter dem Mikroskop Dinge hervorgehoben betrachten zu können, darin läge der Wissenserwerb, den das Theater dem Menschen nicht nur über die Bewusstseinssebene, sondern über seine

¹⁵⁴vgl. Boal, A.: Der Regenbogen der Wünsche, S.32.

¹⁵⁵ebenda, S.34.

¹⁵⁶ebenda, S.35.

¹⁵⁷vgl. ebenda, S.37-41.

¹⁵⁸siehe Fußnote 103.

¹⁵⁹vgl. Boal, A.: Der Regenbogen der Wünsche, S.42.

Sinne, und hier besonders über das Hören und Sehen, ermöglicht. Das Wahrnehmen und Reflektieren dieser Prozesse stellt nun die Basis zu Boals Arbeitsmethoden dar, die im folgenden Abschnitt umrissen werden.

Im *Regenbogen der Wünsche* spricht Boal das Hören und Sehen als künstlerische Sinne an¹⁶⁰. In seinem zweiten Vorwort zu *Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler* definiert er das Hören sogar als ersten (künstlerischen) Sinn, den ein Mensch bereits im Mutterleib entwickelt. Später käme das Sehen hinzu und die Bewegung, der Tanz, als Versuch, „Klang sichtbar und fühlbar“¹⁶¹ zu machen. Sehen, Hören und Berühren sind die Sinne, die in Boals Übungen vorrangig angesprochen und in fünf Kategorien unterteilt werden. Als „Übung“ definiert Boal jede Aktivität, die eine Person rein in Bezug auf ihren eigenen Körper mit all seinen Fähigkeiten ausführen und durch den Körper erfahren kann.¹⁶² Ein „Spiel“ hingegen sei eine Interaktion mit einem Gegenüber, ein Einsetzen des Körpers, um etwas auszudrücken, mitzuteilen oder mitgeteilt zu bekommen.¹⁶³ In dieser Weise unterscheidet Boal auch seine introspektiven, introvertierten Techniken, wie sie in seiner späteren Arbeit und im *Regenbogen der Wünsche* thematisiert werden, von den prospektiven, extrovertierten Techniken, die schon in den Anfängen des Theaters der Unterdrückten entwickelt wurden. So wie die Grenze zwischen Übung und Spiel oft fließend ist, sind für die Arbeit innerhalb einer Gruppe mit Bühnenbezug prospektive und introspektive Techniken gleichermaßen wichtig, um eine (Bühnen) Form sowohl zu schaffen, als auch zu füllen.

Die erste Kategorie der Übungen und Spiele befasst sich mit dem Unterschied von Fühlen und Berühren, die zweite mit dem zwischen Hören und Zuhören und die dritte mit der Anregung von mehreren Sinnen gleichzeitig. In Kategorie vier wird Sehen und Erblicken zum Thema gemacht, während die fünfte Kategorie mit dem Gedächtnis der Sinne arbeitet. Jede der Kategorien ist in sich wiederum in Serien geteilt, innerhalb derer der Fokus auf spezielle Aspekte der Bewegung, der Berührung, des Rhythmus, des Raumes oder der Interaktion mit einem oder mehreren Partnern gelenkt wird. Immer arbeiten die Aufgabenstellungen vorwiegend mit Hören, Sehen und Berühren. Sprache, Wort und Text spielen keine oder eine untergeordnete Rolle.

¹⁶⁰vgl. Boal, A.: *Übungen für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*, S.32.

¹⁶¹ebenda.

¹⁶²vgl. ebenda, S.121.

¹⁶³vgl. ebenda.

Durch die Arbeit mit diesen Techniken soll den Akteurinnen und Akteuren bewusst werden, wie durch den überlegten Einsatz einer Bewegung und dem Wissen um die Idee oder die Emotion, die dahinter steht, aus einer rein „physischen Aktivität“ (Boal nennt hier das Zuschlagen einer Tür als Beispiel) eine „dramatische Handlung“ wird.¹⁶⁴ Um die dazu nötigen Emotionen und die körperlichen Aktionen erfahren und koordinieren zu können, weist Boal auch auf den Faktor Zeit hin, die die Schauspielerinnen und Schauspieler während der Proben benötigen, um aus dem Prozess des Agierens und Sich-Selbst-Dabei-Beobachtens die Erfahrungen machen zu können, die sie dann dazu befähigen, die dramatische Handlung auch vor Publikum passieren zu lassen.¹⁶⁵ Durch dieses Erfahren, Üben und Spielen werden Beziehungen zwischen den Akteurinnen und Akteuren hergestellt, in denen auf bewusster und unbewusster Ebene, „der *onda* und der *subonda*“¹⁶⁶ kommuniziert wird. Ziel ist es, dass durch Konzentration eine Übereinstimmung dieser beiden Ebenen erreicht wird, um die Interaktion zwischen den Handelnden auf der Bühne, aber auch zwischen Bühne und Publikum lebendig und spannend zu erhalten. Mit diesen Mitteln soll dann auch erreicht werden, dass die Schauspielerinnen und Schauspieler die Idee des Stücks, die Idee einzelner Figuren oder Szenen transportieren können. In den Prozessen des Devised Theatres kommt dieser Idee besondere Bedeutung zu, da es meist keine weitere Vorlage gibt, mit der sich das Publikum bei der Rezeption der Aufführung behelfen könnte. Die Arbeit an den verschiedenen Sinnen und unter wechselnden Schwerpunktsetzungen soll zur „Entmechanisierung“¹⁶⁷ der Person führen. So soll sie dabei helfen, in den Körpern und Köpfen manifestierte Abläufe aufzubrechen, neu zu sensibilisieren und durch das Ausprobieren und Üben neuer, ungewohnter Varianten das Spektrum der Ausdrucksmöglichkeiten zu erweitern, um jeder Idee, jeder Figur gerecht werden zu können.

Neben den kategorisierten Übungen und Spielen bietet Boal auch „allgemeine Probentechniken“¹⁶⁸ an, die er für die Vorbereitung von allen Arten von Theaterarbeit geeignet hält. Dabei handelt es sich einerseits um Variationen und Erweiterungen von Aufgaben aus dem „Arsenal des Theaters der Unterdrückten“¹⁶⁹, wie Boal seine

¹⁶⁴vgl. Boal, A.: Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler, S.106.

¹⁶⁵vgl. ebenda, S.107.

¹⁶⁶ebenda, S.109.

¹⁶⁷ebenda, S.96.

¹⁶⁸ebenda, S.322.

¹⁶⁹ebenda, S.121.

Übungsserien nennt, andererseits um sehr allgemein auffassbare Arbeitstechniken wie die Improvisation mit und ohne Text, bei der die agierenden Personen innerhalb vorgegebener Rahmenbedingungen nach eigenem, in Boals Definition „dominantem Willen“¹⁷⁰, agieren. Durch das Aufeinandertreffen dieser verschiedenen Willensaktionen entsteht ein dynamischer Konflikt, eine Interaktion zwischen den Handelnden, der den Verlauf der Improvisation antreibt und zu nicht vorhersehbaren Ergebnissen führt. Weiters beschreiben Boals allgemeine Techniken stärker als die Übungen auch die Arbeit mit Sprache und Text, das Erzählen oder Verändern von Geschichten, das rhythmische Variieren von Textzeilen einer Rolle oder das pantomimische Umsetzen des Erzählten.¹⁷¹ Auch das Spiel mit Zeitlupe, Vergrößerung, dem parallelen Ausführen einzelner Szenen und Stop-and-Go-Techniken können in jeder Form von Probenarbeit angewandt werden. Der Einsatz der prospektiven, extrovertierten Techniken findet sich zu einem großen Teil im Arbeitsprozess mit dem InklusivTheater Ledenitzen wieder, der im folgenden Kapitel beschrieben wird. Die introspektiven Arbeitsweisen sowie die Übungen und Spiele mit Text und Sprache sind aufgrund der besonderen Bedürfnisse der Gruppe und der auf Tanz und Bewegung ausgerichteten Inszenierung nur wenig eingesetzt. Welche Aufgaben aus dem „Arsenal“ für die Arbeit mit der Theaterwerkstatt entnommen wurden, ist in der in Kapitel III beschriebenen Probendokumentation ersichtlich. Wichtig bleibt festzuhalten, dass Boal in *Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler* stark an der „Struktur der Schauspielerarbeit“¹⁷² in Anlehnung an die Methoden von Konstantin Stanislawski orientiert ist, Methoden, die explizit in der Arbeit für die Bühne angewandt werden.¹⁷³ Und auch im *Regenbogen der Wünsche* betont Boal das Verständnis seiner Theaterarbeit als darstellende Kunst, die sich

„in einem ästhetischen Raum ereigne, dessen eigene Gesetze und Möglichkeiten respektiert werden müssten.[...] Theater bedeutet nach Boal, mit spezifischen künstlerischen Mitteln (wie Verzicht auf Sprache und Betonung des Körperbezugs) eine eigene, vieldeutige Welt zu konstruieren, die auf Phantasie und Bildhaftigkeit und somit einer eigenen Form beruht. Nicht von ungefähr betont Boal daher die Bedeutung nonverbaler, körpersprachlicher Einstiegsbilder, die Akzentuierung des physischen Ausdrucks auch in den Folge-Improvisationen, die Verfremdung alltäglicher Bewegungsabläufe sowie die Ausnutzung des Raums als bedeutungstragendes Moment.“¹⁷⁴

¹⁷⁰Boal, A.: *Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*, S.322.

¹⁷¹vgl. ebenda, S.322-352.

¹⁷²ebenda, S.93.

¹⁷³vgl. ebenda, S.93-119.

¹⁷⁴Jürgen Weintz in: Boal, A.: *Der Regenbogen der Wünsche*; S.14-15.

II.IV. Zur Dokumentation im Devised Theatre

Neben der Auseinandersetzung mit den Zugängen und Arbeitsweisen spricht Alison Oddey in ihrem Buch auch die Fragen rund um Art und Weise, Sinnhaftigkeit und Möglichkeiten des Dokumentierens und Archivierens von Prozessen und Produkt im Devised Theatre mehrfach an.¹⁷⁵ Auffällig ist dabei, dass es ihr zumeist um die Dokumentation des Produkts, also der Aufführung, geht und die Dokumentation der Probenarbeit als solches wenig zur Sprache kommt. Inwieweit diese Prozesse überhaupt medial festgehalten werden sollten, stellt die Wissenschaftlerin mit dem Einwand, „its purpose is to be a unique experience for the group concerned“¹⁷⁶ in Frage. Einer ihrer Hauptgründe, doch zu dokumentieren, ist die Feststellung, „Documentation brings credibility and respectability.“¹⁷⁷ Diese These dürfte in der Notwendigkeit der Theatergruppen der 1970er und 1980er Jahre begründet sein, sich und ihre Arbeit im öffentlichen Diskurs zu verankern, ihre Methoden populär zu machen und nicht zuletzt auch, um die eigene Identität als Company zu stärken. Oddey spricht hier auch von der Dokumentation als „a work in itself to exhibit“¹⁷⁸ und gibt damit dem Dokumentationsprozess selbst und seinem Produkt einen Platz als Teil der künstlerischen Auseinandersetzung. Allerdings gibt sie zu bedenken, dass egal mit welcher Intention und in welcher Form dokumentiert würde, es immer nur ein „Schatten“ des Originals - in Oddeys Verständnis, der Performance - sein kann.¹⁷⁹ Auch weist Oddey, wie in dieser Arbeit bereits durch die Thesen andere Theaterwissenschaftlerinnen und Theaterwissenschaftlern wie Annemarie Matze, Gay McAuley oder Ole Hruschka gestützt, darauf hin, dass die Dokumentation einer Arbeit niemals neutral und objektiv sein könne. Immer bestimmen die mediale Form, die gewählte Sprache oder Blickwinkel und die Absicht, der Zweck der Aufzeichnungen ihre subjektive Färbung. Im Bereich des Devised Theatre sieht Oddey noch einen weiteren Konfliktpunkt in der Vereinbarkeit von künstlerischer Produktionssprache und Dokumentation: das Hauptmittel der Archivierung sei das geschriebene Wort. Devised Theatre verbindet aber Körpersprache, Bild- und gesprochene Sprache zusammen mit Musik, Bewegung, Einsatz von Objekten und

¹⁷⁵vgl. Oddey, A.: *Devising Theatre*, S.21-23 und S.156-165.

¹⁷⁶ebenda, S.21.

¹⁷⁷ebenda, S.157.

¹⁷⁸ebenda.

¹⁷⁹ebenda.

Requisiten in mitunter ganz neuen Wegen.¹⁸⁰ Deshalb brauche es für eine aussagekräftige Dokumentation immer die Berücksichtigung verschiedenster Materialien aus unterschiedlichen Blickwinkeln, um in „archive collections“¹⁸¹, also dem Modell der Inszenierungsdokumentation folgend, dem Prozess und dem Produkt nahe zu kommen. Auch der britische Autor und Theatertheoretiker John McGrath meint „[...] words are not the ‘language’ of theatre, and by exclusively attending to them we reduce, impoverish the event for academic convenience.“¹⁸² Mit diesem kritischen, aber überlegenswerten Zitat möchte ich nun meine persönliche Dokumentation eines Probenprozesses in der Form des Devised Theatre beginnen. Die von mir angewandte Methode nach Augusto Boal habe ich im vorangegangenen Abschnitt bereits vorgestellt. Die im folgenden hier beschriebenen Überlegungs- und Planungsschritte im Devised Theatre nach Alison Oddey bilden die Grundlage für die Aufzeichnungen zu meiner Ideensammlung, Konzepterstellung, Adaption und Darstellung des Probenverlaufs mit dem InklusivTheater Ledenitzen. Dazu orientiere ich mich im Folgekapitel an Oddeys „Model of Process“¹⁸³. Manches, vor allem in der Planungsphase des Projekts mit dem InklusivTheater, ist vor der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den Theorien des Devised Theatre passiert und wurde nachträglich, im Reflexionsprozess, in das vorgestellte Prozessmodell eingearbeitet. Auch in der folgenden Prozessdokumentation wird das geschriebene Wort das Medium sein, mit dem versucht wird, Einblicke in das komplexe Tun im Schaffensvorgang zu geben. Dazu kommt meine spezielle Rolle in diesem Setting als Regisseurin / Choreografin, Akteurin und Dokumentatorin in einer Person. Diese Probendokumentation ist also als Reflexionsprozess meiner praktischen Arbeit vor dem Hintergrund einer aktuellen theatertheoretischen Diskussion zu sehen.

III „Zeit für Sternschnuppen“ als „Model of Process“¹⁸⁴ für eine Form der Probendokumentation im Reflexionsprozess

Die ersten schriftlich festgehaltenen Überlegungen zum Tanztheater-Projekt mit der Theaterwerkstatt Ledenitzen wurden im Herbst 2013 zur Vorlage bei der

¹⁸⁰vgl. Oddey, A.: Devising Theatre; S.161, 162.

¹⁸¹ebenda, S.160.

¹⁸²McGrath, John: A Good Night Out; Methuen, 1981, S.5-6; in Oddey, A.: Devising Theatre, S.161.

¹⁸³Oddey, A.: Devising Theatre; S.152-153.

¹⁸⁴vgl. ebenda.

Budgetplanung der Lebenshilfe Kärnten GmbH erstellt. In diesem Konzeptpapier ging es vor allem um den finanziellen Rahmen, den die Lebenshilfe für die Theatergruppe im Jahr 2014 einplanen musste, sollte die Weiterführung der Projektarbeit von 2013 gewünscht werden. Inhaltlich basierte diese Einreichung auf Gesprächen mit den Fachsozialbegleiterinnen der Gruppe, Martina Jenull und Anita Winkler und der Leiterin des Lebenshilfe-Standortes Ledenitzen, Astrid Uggowitzer. Auf Basis des bereits 2013 erarbeiteten Tanzstücks sollte 2014 eine Ausstellungs- und Performanceserie entstehen, in der Menschen mit Beeinträchtigungen ihre Fähigkeiten im tanz - theatralen und bildnerisch - künstlerischen Feld erweitern und im öffentlichen Raum präsentierten. Dem Inklusivgedanken Rechnung tragend, war die Idee entstanden, neben der Theaterwerkstatt auch die Kunstwerkstatt der Lebenshilfe Ledenitzen, sowie nichtbehinderte Tänzerinnen und Tänzer, Laien und Profis und als Aufführungsraum einen explizit kunstgewidmeten Ort in das Projekt einzubinden. Nach der Budgetbewilligung kam Anfang Februar 2014 die offizielle Zusage zum Arbeitsstart. Mit den Gruppenbegleiterinnen fand kurz nach der positiven Verständigung ein erstes Treffen statt, in dem im Brainstorming gesammelt wurde, was sich die im Bühnenprojekt direkt Beteiligten von dieser Zusammenarbeit wünschten. Ungeordnet wurde in diesem Gespräch notiert, was auch immer da an inhaltlichen, ästhetischen, methodischen Vorstellungen kam, von großen „Lebensthemen“ bis hin zu konkreten Einzelszenen und Bildern, Kostümideen, mögliche Aufführungsorte, besonderen Talenten der einzelnen Darstellerinnen und Darstellern und einiges mehr. Mit diesem Stückwerk am Papier begann nun meine Arbeitsphase mit dem Auftrag, eine Idee für diese Inszenierung zu konzipieren. Wie sich diese Idee in der Arbeitstradition der Devised Theatre Formen gebildet hat und in welchen Schritten sie umgesetzt wurde, soll nun anhand des Strukturmodells von Alison Oddey gezeigt werden.

Nachdem die erste Planungsphase mit dem Abstecken der Rahmenbedingungen und den inhaltlichen Vorüberlegungen bereits geschehen war, erfolgte mit dem Hinterfragen, Untersuchen und Diskutieren der voran gegangenen Entscheidungen die zweite Phase der Projektkonzeption.

Das Vorgespräch mit Martina Jenull und Anita Winkler vom 17. Februar 2014 hat für die inhaltliche und organisatorische Planung folgendes ergeben:

Die Ausgangsvorstellungen, die mir von den beiden Betreuerinnen mitgeteilt wurden, bestärken die im Budgetkonzept bereits skizzierten Inhalte. Es soll ein neues Stück entwickelt werden, das abendfüllend (45 - 60 Minuten) vor zahlendem Publikum

zumindest zwei - bis dreimal aufgeführt werden soll. Noch mehr als in unserer Arbeit im Vorjahr sollen die individuellen Charaktere innerhalb der Gruppe, ihre Stärken und Talente mit verschiedenen theatralen Mitteln in einer Tanz - Theater - Performance präsentiert werden. Ziel ist es, öffentlich präsent mit diesem Stück aufzutreten, um einerseits als Theaterwerkstatt innerhalb der Organisation dem Produktionsgedanken entsprechen zu können und weiters auch den immer wieder geforderten Schritt in die Öffentlichkeit zu tun und sich in der regionalen Kunst- und Kulturszene zu positionieren.

Die Gruppe der Klientinnen und Klienten umfasst sechs Frauen und vier Männer, von denen ein Klient permanent im Rollstuhl sitzt und eine Klientin wahrscheinlich nur mit Rollstuhl auf der Bühne eingesetzt werden kann. Begleitet wird die Gruppe von den drei Betreuerinnen Martina Jenull, Anita Winkler und Ute Neuner.

Zielgruppe dieser Aufführung ist ein breites Publikum, das neben Personen mit Naheverhältnis zu den Akteurinnen und Akteuren auch Menschen umfassen soll, die aus Interesse an der künstlerischen Arbeit in die Vorstellung kommen. Das Projekt soll zeigen, dass Menschen mit Beeinträchtigungen darstellerisch - künstlerisch wertvoll arbeiten und diese Arbeit nicht an ihren Defiziten, sondern am bewussten Einsatz ihrer Stärken gemessen werden kann.

Inhaltlich ist das zu entwickelnde Stück nicht an Vorgaben gebunden. Der Vorschlag, Themen aus der Alltagswelt der Darstellerinnen und Darsteller als Ausgangspunkt zu nehmen, stieß auf Interesse. Als Themen wurden Liebe, wiederkehrende Tagesabläufe, Manipulieren und Manipuliert - Werden, Urlaub, Einschränkungen erfahren und Zeit genannt.

Es gibt von Seiten der Gruppe keine Erwartungen zu Form und Struktur der Performance. Eine Collage an Einzelszenen ist genauso denkbar wie die Einbindung eines oder mehrerer Themen in eine Geschichte. Die Arbeitsweise ist der Gruppe bereits aus der vorangegangenen Zusammenarbeit bekannt und alle wissen, dass Körper, Raum und Bewegungs-Choreographie die angewandten Mittel zur theatralen Umsetzung sein werden. Ein großer Wunsch von Betreuerseiten ist das Einbauen von Schattentheater und Schwarzlicht. Da die Aufführung in einem Theaterraum und nicht in den Werkstattträumlichkeiten oder im Festzelt stattfinden soll, kann auch das Spiel mit Licht und Tontechnik in das Stückkonzept eingebaut werden.

Um in einen der Gruppe angemessenen Arbeitsprozess zu kommen, sollte regelmäßig zweimal wöchentlich geprobt werden. Die Vormittage von Dienstag bis Donnerstag zwischen 9h - 12h eignen sich dazu am besten, da montags und freitags

die Heimfahrten zu beachten sind und Gruppenmitglieder später kommen oder früher gehen. Mittwochs sind auch alle drei Fachsozialbegleiterinnen in der Gruppe anwesend, dieser Tag ist daher als Workshop - Tag besonders günstig.

Als Probenraum steht der mit Licht - und Tonanlage nach den Bedürfnissen der Theaterwerkstatt ausgestattete Seminarraum des Tagesheims zur Verfügung.

Für den mit 18. März 2014 angesetzten Probenbeginn ist ein Konzept für die ersten beiden Probenwochen zu erstellen, in denen mit ausgewählten Theatermethoden von Augusto Boal die Gruppe in Bewegung gebracht werden soll. Präsenz, Körperfertigkeiten und Vertrauen müssen aufgebaut werden, um ein Repertoire an Ausdrucksmöglichkeiten zu schaffen, mit denen an den oben genannten Themen gearbeitet werden kann. Parallel dazu sollen mögliche Performance-Strukturen skizziert werden, in denen sich die Inhalte auf die Bühne bringen lassen.

Martina Jenull und Anita Winkler kontaktieren mögliche Aufführungsorte für September 2014 und klären die finanziellen und terminlichen Rahmenbedingungen. Mit diesen Entscheidungen konnte nun die dritte Projektphase mit der Probenplanung der ersten Workshop - Woche beginnen.

Dem Arbeitsprozess zur Stückentwicklung liegen die theaterästhetische Sicht und die Methoden und Übungen aus dem Repertoire von Augusto Boal in Verbindung mit den Arbeitsweisen der kreativen Tanzerziehung nach Anne Green Gilbert¹⁸⁵ und den Erfahrungswerten von Gina Levetes Tanzprogrammen in *No Handicap to dance*¹⁸⁶ zugrunde. Die Aufgabenstellungen sind aus den Serien der *Übungen und Spiele für Schauspieler und Nichtschauspieler* entnommen¹⁸⁷ und stellen die Basis der Probeninhalte dar, aus denen im Lauf der folgenden Wochen durch Ausprobieren, Experimentieren und Variieren Bewegungsmaterial für die diskutierten Szenenideen gewonnen werden soll. Die Auswahl der Übungen erfolgt nach den für die Gruppe wichtig befundenen Kriterien der Körpersensibilisierung, Vertrauensgewinn in die eigenen Fähigkeiten und Erweiterung derselben, Vertrauensbildung in der Körperarbeit mit Partner, Definition der körpersprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten und bewusster Arbeit mit dem vorhandenen Raum als „ästhetischer Raum“¹⁸⁸ zur

¹⁸⁵Green Gilbert, Anne: Creative Dance for all Ages. A conceptual approach. American Alliance for Health, Physical Education, Recreation and Dance, Reston, USA, 1992-2007.

¹⁸⁶Levete, Gina: No handicap to dance. Creative Improvisation for People with and without Disabilities. Human Horizons Series; Condor, Souvenir Press, London & Canada, 1993.

¹⁸⁷vgl. Boal, Augusto: Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler; S.126-195.

¹⁸⁸vgl. Boal, A.: Der Regenbogen der Wünsche, S.31ff.

Vorbereitung der späteren Bühnensituation. Ziel ist die Erarbeitung einer ungefähr 45minütigen Choreografie, in der die gewonnenen Fähigkeiten als künstlerische Ausdrucksmittel genutzt werden. Der definierte Zeitraum von sechs Monaten soll dafür ausreichend Spielraum geben, um nach einer Workshop-Phase des Kennenlernens und Experimentierens in eine Probenphase des Ausprobierens im Sinne des „Suchens nach den besten Lösungen“¹⁸⁹ und Einstudierens übergeht, in der ein Ablauf für die Bühne fixiert wird und im September 2014 nach der letzten Phase der Durchlauf - und Bühnenproben zur Aufführung gelangen soll.

Erste Probenwoche 17.- 21. März 2014

Konzept:

Für den Einstieg in die Arbeit mit der Gruppe wähle ich den Raum als Thema. Klebestreifen am Boden sollen als Marker dienen, um den individuellen Raum optisch vom gemeinsamen Raum zu trennen. Ziel ist es, die Gruppe möglichst viel in raumgreifende Aktion zu bringen, um individuelle Bewegungsmöglichkeiten fest zu stellen, Wege zur Erweiterung derselben zu finden und daraus in den folgenden Wochen ein gemeinsames, für die spätere Szenengestaltung abrufbares Bewegungsrepertoire zu entwickeln. Jede Übung wird zuerst sprachlich begleitet, wichtige Begriffe wie individueller und gemeinsamer Raum werden definiert. Erst wenn die Gruppe mit der jeweiligen Aufgabe vertraut ist, werden Musik oder gegebenenfalls auch Stille eingesetzt.

Für die Aufwärmphase soll jede Person auf einen markierten Platz einen Körperteil durch Beugen, Strecken, Drehen, Schrauben, Schwingen, Schütteln in seinen Bewegungsmöglichkeiten erforschen. Über die Mobilisierung eines Fingers soll die Bewegung dann nach und nach den ganzen Körper mit einbeziehen, vom individuellen in den gemeinsamen Raum entwickeln und sich ebenso schrittweise wieder auf eine Fingeraktion an einem neuen Platz reduzieren (Finger-Körper-Finger)¹⁹⁰.

Mit der Absicht, das Bewegungsrepertoire aller Teilnehmenden von Anfang an zu erweitern, soll danach zwischen Fortbewegung im Raum und Aktion am Platz gewechselt werden. Sich schüttelnd, schwingend, drehend, gleitend etc. an einen neuen Ort zu begeben, basiert auf Boals Überlegungen zu den Auswirkungen der

¹⁸⁹vgl. Fußnote 72.

¹⁹⁰vgl. Green Gilbert, Anne: Creative Dance for all Ages; S.64.

bewussten Bewegungsveränderung im Gehen¹⁹¹. Die Aktion am Platz soll eine ganz alltägliche Situation wie Zähneputzen oder sich die Schuhe anziehen zeigen. Die wesentliche Überlegung zu dieser Aufgabe besteht darin, dass Fortbewegungsarten, wie sie im Alltag der Gruppenmitglieder nicht vorkommen, abwechselnd mit Tätigkeiten ausgeführt werden sollen, die aus dem Alltag bekannt sind, um einerseits mögliche Hemmungen in neuen Bewegungsmustern zu mindern und andererseits deutlich zu machen, dass auch das bewusste Ausführen alltäglicher Dinge zur künstlerischen Aktion werden kann.

Anschließend sollen Paare gebildet werden, die einander mit einer bestimmten, genannten Körperstelle berühren, anfangs gleiche Körperteile wie Hand - Hand, danach auch unterschiedliche wie Hand - Fuß. Dieser erste körperliche Kontakt mit einem Arbeitspartner bringt neben der Konzentration auf die eigene Bewegung auch das Wahrnehmen einer weiteren Person ins Spiel und wird in weiterer Folge dadurch intensiviert, dass einer der Partner mit geschlossenen Augen die Körperposition des anderen ertasten soll, um sie dann mit dem eigenen Körper nach zu stellen (Bildertheaterübung)¹⁹². Nach diesen Aufgaben wird über eine kurze bewusste Atemphase in der Rückenlage in eine Pause übergeleitet (Rhythmus des Atmens)¹⁹³. Zum Einstieg in den zweiten Teil der Probe soll nach einer Wiederholung dieser Atemübung durch die Aufgabe „Der Magnet“¹⁹⁴ die Verbindung der Elemente Raum, Dynamik und Partner passieren. Dazu wird angegeben, dass sich alle Akteurinnen und Akteure in Bewegung im gemeinsamen Raum befinden, ohne einander zu berühren. Auf Signal sollen sich Paare bilden und sich in Körperkontakt miteinander weiter bewegen, bis sie sich nach einem weiteren Signal wieder voneinander lösen. Die Überlegungen zur Vertrauensbildung innerhalb der Gruppe stehen im letzten Arbeitsteil im Vordergrund und werden durch die Aufgaben des „Knotenkreises“¹⁹⁵ initiiert. Wenn diese Aufgabenstellung funktioniert, kann bis zum Sitzen auf den Knien des Kreisnachbarn erweitert werden¹⁹⁶.

Zur Auflockerung am Ende sollen über eine tiefe Ein - und Ausatmung von der Körperstreckung über die Hocke in die Bodenlage nochmals die Raumebenen erfahren werden, um abschließend in der Rückenlage zu entspannen und durch

¹⁹¹vgl. Boal, Augusto: Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler; S.138-142.

¹⁹²vgl. ebenda, S.194.

¹⁹³vgl. ebenda, S.183.

¹⁹⁴vgl. ebenda, S.194.

¹⁹⁵vgl. ebenda, S.131.

¹⁹⁶vgl. ebenda, S.146.

eine verbale Zusammenfassung der Arbeitsinhalte des Vormittags die Erfahrungen nochmals bewusst zu erinnern.

Ziel dieser ersten Probenwoche ist das gemeinsame Einstimmen auf die Situation und die gewählten Methoden der Theaterarbeit.

Probenverlauf 1. Tag / 18. März 2014, 9h - 12h

Kurz vor dem vereinbarten Probenbeginn um 9h traf ich im Gruppenraum der Theaterwerkstatt ein. Die anwesenden Gruppenmitglieder saßen in Alltagskleidung auf ihren Plätzen und waren mit Tätigkeiten wie Puzzlespielen, Stricken, Zeichnen beschäftigt. Auch das Betreuerinnenteam kam noch seinen Routinepflichten nach. Da die tägliche Jause gegen 9.15h unmittelbar bevor stand und Bärbl, ein weiteres Mitglied der Theatergruppe noch nicht anwesend war, verzögerte sich der Probenbeginn. Nach der Vormittagsjause wurden auch noch individuelle Bedürfnisse erledigt. Auch Günter, der vollständig bewegungseingeschränkte „DJ Sunny“ der Gruppe, musste noch auf die Toilette begleitet werden. Somit begann die Probe erst um 9.45h. Bärbl als letzte Teilnehmerin stieß nochmals einige Minuten verspätet dazu, hatte ihre Socken vergessen, was für die Gruppenbegleiterin Martina wieder ein Aussteigen aus der gerade gefundenen Raumaufstellung bedeutete, um die Socken zu holen. Der Konzentrationsaufbau in der Gruppe erforderte dadurch mehrere Anläufe und Erklärungen zu dem, was nun in den kommenden zwei Stunden passieren sollte. Der Einstieg in die Bewegung gestaltete sich schwierig und brachte über die verbale Angabe der Aufgabe keine Reaktion. Nur das Imitieren von demonstrierten Möglichkeiten funktionierte. Erst die Bewegungsentwicklung über den Fingeransatz führte zu individuellen Bewegungsmustern. In der Weiterführung der Aufgabe in die verschiedenen Variationen der Gehbewegung reagierte die Gruppe verhalten. Manche blieben im Gehen, andere stoppten und blickten um sich, zwei setzten sich auf die an der Wand aufgereihten Stühle. Erst verstärkte Motivation durch Vorzeigen und Mitmachen sowie das Einschalten von fetziger Musik brachte mehr Dynamik. Der Wechsel zu den Alltagsaktionen klappte dafür auf Anhieb und gelang überzeugend. Das Darstellen von vertrauten Situationen schien Spaß zu machen. Auf allen Gesichtern stellte sich ein Lächeln ein, die Bewegungen wurden schneller, sicherer und Variationsangaben wie „Riesenhunger haben“ oder „eine Riesenzahnbürste benutzen“ wurden mit einem Lachen angenommen, kommentiert und ausgeführt. Konfusion erzeugte dann die „Magnet-Aufgabe“. Die Partner berührten sich zwar mit der angesprochenen Körperstelle, blieben aber stehen, oder

bewegten nur das entsprechende Körperteil weiter, ohne mit dem restlichen Körper in Bewegung zu bleiben. Auch das selbständige Wechseln der Berührungspunkte klappte nicht. Durch ein Reduzieren der Angabe auf die Berührung von gleichen Körperteilen (Hand - Hand) wurde diese Verwirrung beseitigt. Die folgende Bildertheaterübung, das Kopieren einer Position, war durch die vielen im Raum entstandenen Figuren zu unüberschaubar und wurde ebenfalls dahingehend verändert, dass alle EINE Person im Raum imitierten. Das Ertasten und Nachstellen einer Körperform mit geschlossenen Augen überforderte die Gruppe komplett und funktionierte gar nicht.

Der erste Arbeitsblock war auch zu lang konzipiert, daher verwarf ich das Programm für den zweiten Teil und arbeitete statt dessen in Anlehnung an das Kopieren von Positionen mit dem Imitieren von Bewegung weiter. Eine Person führte die Gruppe in langsamer, von ruhiger Musik unterstützter Bewegung, ein Musikwechsel zu einem schnellen, kraftvollen Stück löste die Führung in individuelle Bewegung mit Hinweis auf die variationsreichen Fortbewegungsmöglichkeiten aus dem ersten Teil auf. Mit dem Wiedereinsetzen der langsamen Melodie erfolgte auf Namenszurf ein Führungswechsel. Die Atemübung wurde erst ganz am Ende des Workshops zur Entspannung in der Rückenlage eingesetzt und ebenfalls auf das bewusste Ein- und Ausatmen ohne Konzentration auf bestimmte Torsoregionen reduziert.

Probenverlauf 2. Tag / 19. März 2014

Auf den Erfahrungen des ersten Arbeitstages aufbauend, begann die Probe diesmal vereinbart erst um 9.30h. So hatte die Gruppe ausreichend Zeit, die Tagesroutine und die Vormittagsjause zu beenden und sich dann auch für die Probe umzuziehen. In schwarzer Trainingskleidung erwarteten mich die Tänzerinnen und Tänzer bereits im Gruppenraum und wir begaben uns diesmal alle gleichzeitig in den ein Stockwerk tiefer gelegenen Seminarraum. Dort waren auch die Bodenmarkierungen aus der Vortagsprobe noch vorhanden und wir konnten ohne weitere Verzögerungen in den Arbeitsprozess starten.

Ziele dieses Workshops waren es, mit den Aufgaben und adaptierten Aufgabenstellungen der vorangegangenen Probe weiter zu arbeiten, das Thema Raum zu vertiefen, ein gemeinsames Bewegungsvokabular auch sprachlich einzuführen und aus den darstellerischen Arbeitsteilen erste Bilder und Abläufe zur Szenengestaltung auszuwählen.

Wir begannen wieder in Raumaufstellung jeder auf einem Platz mit Bodenmarkierung stehend. Die Platzwahl nahm etwas Zeit in Anspruch, da Steffi, Gerhard und Alexander Hilfe beim Auswählen einer Markierung benötigten und es vor allem Alexander schwerfiel, zwischen den bereits stehenden Mittänzerinnen noch eine freie markierte Stelle überhaupt zu sehen. Für Gerhard war die Herausforderung die, auf der Markierung zu stehen und nicht davor, wo sie für ihn noch sichtbar war. Im Warm Up griffen wir die Aufgabenstellung auf, mit ruhiger Musik einer Person die Bewegungsführung zu übertragen, die Gruppe imitiert deren Bewegung, und bei Musikwechsel mit einer von mir vorgegebenen Fortbewegungsart durch den Raum zu kommen. Damit Beginn und Ende einer Sequenz deutlich wurden, habe ich die Musik vor dem Tempowechsel gestoppt, als Zeichen, dass auch die Bewegung zum Stillstand kommen soll. In der Vorwärtsbewegung durch den Raum war mir die Temposteigerung ein besonderes Anliegen und ich motivierte die Gruppe durch Mitmachen, laute Stimme und auch durch Berühren und leichtes Anschieben einzelner Personen auf kurzen Stücken ihres Raumweges zu mehr Dynamik. Schnellere Atmung, gerötete Wangen und leichtes Schwitzen, aber auch wachere Blicke und ein Lächeln auf fast jedem Gesicht stellten sich nach mehreren Wiederholungen ein. Um den Moment dieser Aktivität weiter zu nutzen, gab ich die Aufgabe, alle zuvor probierten Bewegungsarten zu kombinieren wie zum Beispiel in den Lauf eine Drehung einzubauen, danach auf den Boden zu kommen, zu rollen, die Hände am Boden einzusetzen und wieder aufgerichtet schwingend und gleitend weiter zu tanzen, bis das Musikende auch ein Bewegungsende auf einer Bodenmarkierung stehend einleitete. Die Angabe funktionierte und führte bei allen zu einer Kombination von Bewegungselementen, bewirkte bei Angelika und Bärbl zwar eine Verlangsamung der Bewegungsabläufe, bei anderen wie Stefan und Burgi aber, motiviert durch das aktive Beispiel der Betreuerinnen, eine deutliche Kraft- und Temposteigerung. Alexander wurde in seinem Lauf so schnell, dass es ihm nicht mehr möglich war, auf eine andere Bewegungsqualität zu wechseln, während Gerhard stehenblieb und das Geschehen um ihn herum nur mehr beobachtete. Auffallend war, dass sich die Gruppe dabei nur mehr auf der Kreisbahn gegen den Uhrzeigersinn bewegte.

Um wieder in eine ruhigere Phase überzuleiten, ließ ich die Szene mit den Alltagsgesten folgen und forderte dazu auf, das Zähneputzen mit einer übergroßen Zahnbürste zu zeigen, sich sehr hohe Stiefel anzuziehen, beim Frühstück von einem Riesenbrot abzubeißen, also alle Tätigkeiten zu vergrößern. Beim Großteil löste

diese Ansage Erheiterung aus, es wurde gelacht und gleichzeitig sehr ernsthaft das gewünschte Riesenbrot mit langen streichenden Bewegungen „belegt“ und „gekauft“. Bei Stefan zeigte sich in diesem Lachen auch Verlegenheit, seine Bewegungen wurden verhalten, sobald er sich beobachtet wusste, sein Blick ging zu Boden und immer wieder unterbrach er mit einem Schnaufen oder Verlegenheitsreaktionen wie dem Hochziehen der Schultern seine Darstellung. Auch Martina K. fiel die große Bewegung schwer, sie führte ihre Gesten sehr klein und körpernah aus und vergrößerte deren Umfang nur auf direkte Ansprachen hin, um dann sofort wieder in die reduzierte Form zurückzugehen. Nach dieser Aufgabe folgte eine kurze Trinkpause.

Zum Zurückfinden in den Arbeitsprozess wiederholten wir die Übung Finger-Körper-Finger, um kleine und große Bewegung am Platz und im Raum zu verbinden und das Ganze mit einem musikalischen Crescendo und Decrescendo zu steigern und wieder abflauen zu lassen. Diese Bewegungsfolge musste ich durchgehend über die Ansage des jeweils nächsten Schrittes begleiten, die musikalische Führung über die Lautstärkenregelung konnte nicht umgesetzt werden. Auch der Versuch, in einem zweiten Durchgang die Hälfte der Gruppe als Publikum am Rand des Raumes sitzend beobachten zu lassen und damit eine Situation des Angeschaut - Werdens zu schaffen, in der sich die Agierenden mehr bemühen, änderte nichts daran, dass erst mein Mitsprechen die nächsten Aktion einleitete.

Das Thema Körperteile behielt ich bei, um im folgenden Arbeitsschritt die Kontaktübung der ersten Probe in adaptierter Form nochmals aufzugreifen. Auf Zuruf sollte jede Tänzerin und jeder Tänzer zwei bestimmte Teile des eigenen Körpers miteinander in Berührung bringen. Die Kombination Hand + ein weiteres Körperteil funktionierte bei allen problemlos. Schwieriger wurde es bei Zusammenstellungen wie Kopf-Knie, Fuß-Knie. Hier waren es Steffi, Gerhard und Angelika, die als erste auf die Idee kamen, solche Kombinationen nicht im Stehen, sondern im Sitzen zu probieren. Um wieder vom Boden hoch zu kommen, sollten sich nun folgend immer Körperteile von zwei Personen treffen. Mit den Händen den Partnerkörper zu berühren war wieder leicht umzusetzen, ohne Zutun der Hände gab es auch hier Unklarheiten und das Betreuerinnenteam musste helfend eingreifen. Dass diese Aufgabe auch die Konzentration strapazierte, zeigte sich darin, dass nach wenigen Minuten immer mehr Paare stehen oder sitzen blieben ohne auf die Anweisung zu reagieren. Deshalb beendeten wir die Aufgabe und ich leitete nach einer weiteren Trinkpause in den Schlussblock über.

Mit gefassten Händen im Kreis stehend stellte ich die Übung des „Knoten-Bildens“ vor und wir versuchten in der Kreisfolge einer nach dem anderen durch eine Körperdrehung ohne die Hände loszulassen, den Kreis zu verknoten und in umgekehrter Reihenfolge wieder zu entknoten. Im zweiten Durchgang forderte ich dazu auf, auch die Beine mit ein zu beziehen und über die gefassten Hände zu steigen. Hier trafen nun mehrere Herausforderungen aufeinander. Für fast alle Beteiligten war das Verdrehen der Körperteile schmerzhaft, wie den Äußerungen und Gesichtern zu entnehmen war. Alle schafften zwar die Knotenaufgabe, allerdings dauerte es oft einige Zeit, bis der nächste in die Position fand. Dadurch mussten andere ihre Stellung sehr lange halten und bekundeten durch leises Jammern ihr Missfallen, aber niemand gab auf. Einen weiteren Durchgang wollte ich nun nicht mehr anhängen, so lösten wir die Handfassung auf und verkleinerten den Kreis, bis sich die Körperseiten der Kreisnachbarn berührten. Eine Person stellte sich in die Kreismitte und sollte sich mit fixiertem geraden Körper nach vorne lehnen, wo sie die Hände der Gruppe auffingen und im Kreis weiter bewegten (Aufstehmännchen¹⁹⁷). Burgi demonstrierte die Aufgabe, dann bestimmte sie die nächste Person, die in die Mitte sollte. Jeder musste einmal die Mitte einnehmen; Bärbl, Burgi, Angelika und Steffi taten es freudig und ließen sich auch bereitwillig in die Gruppenhände fallen. Martina K. schaffte es kaum, sich zu lehnen, immer wieder fing sie ihr Gewicht selbst mit einem Schritt auf und wirkte sehr angespannt. Erst die beherzte Umarmung ihrer Betreuerin Martina J. erlaubte es ihr, sich einen Moment fallen zu lassen und zauberte ein kleines Lächeln auf ihr Gesicht. Alexander, der aufgrund seiner Körperlichkeit und eines sehr hohen Muskeltonus eine hohe Körperspannung hält, reagiert mit Reflexen wie einen Auffangschritt vor dem Umfallen setzen, sehr verzögert und ließ sich so schwungvoll fallen, dass er für die Gruppe schwer zu halten war. Stefan weigerte sich zuerst, in den Kreis zu gehen, konnte aber überzeugt werden und probierte die Übung vorsichtig aus. Gerhard war zur Lehnung überhaupt nicht zu bewegen und bekam statt des Auffangens eine kurze Massage. Auch die Betreuerinnen kamen in die Kreismitte, was die Aufmerksamkeit der Gruppe sofort erhöhte und ihre Bereitschaft zu stützen merklich steigerte. Am Ende der Aufgabe war die Stimmung gelöst, wir applaudierten einander als Anerkennung der geleisteten Arbeit und beendeten die Probe um 11.45h.

¹⁹⁷vgl. Boal, A.: Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler, S.130.

Resümee

In diesem ersten Probenblock wurden organisatorische und inhaltliche Grundbedingungen für den Arbeitsprozess geschaffen:

- Die Arbeitszeiten müssen so gelegt sein, dass die Tagesroutine davor und danach ohne Einschränkungen stattfinden kann.
- Das Umziehen vor der Probe dient nicht nur dazu, die Alltagskleidung vor Schweiß und Verschmutzung zu schützen, sondern ist auch Zäsur zwischen Gruppenalltag und Theaterarbeit. Speziell für tänzerisch-künstlerische Anforderungen bietet die Trainingskleidung auch Bewegungserleichterung.
- Zu lange Arbeitsblöcke stellen zu hohe Anforderungen an die Gruppe. Besser ist es, in 20-30 Minutenabständen kurze Trinkpausen einzubauen und einen Probenstag mit 2 bis maximal 3 Arbeitsstunden zu planen.
- Der gemeinsame Probenbeginn ist wichtig, um einen deutlichen Anfang zu setzen und die nötige Konzentration für den Arbeitsprozess zu schaffen.
- Es ist für die Gruppe im momentanen Arbeitsstadium leichter, längere Zeit an einer Aufgabe zu bleiben, als mit mehreren Wechseln, Variationen und Kombinationen der Aufgabenstellungen umzugehen.
- Klare und einfache Angaben sind ebenso wichtig wie visuelle Beispiele. Einander imitieren bringt zu neuen Ideen und ist wichtig für unisono-Sequenzen in der Choreografie. In weiterer Folge soll aber auch zu mehr Individualität und Sicherheit im eigenen Tun hingeführt werden.
- Der Ansatz, über Bewegungsmuster aus dem Alltag zu arbeiten, hat auf Anhieb gute Ergebnisse gebracht. Hier ist an klarer und definierter Ausführung zu arbeiten. Die Alltagsgesten sind eine erste Szenenidee für die Choreografie.
- Die Gruppe darf auch in weniger vertrauten Bewegungsqualitäten gefordert werden. Durch das Heranführen und Austesten von Grenzen lassen sich diese erweitern.
- Eine Aufgabenstellung, die nicht funktioniert, bietet die Möglichkeit, in adaptierter Form nochmals versucht zu werden und eröffnet auch vorher nicht gedachte Arbeitswege.

Konzept

Nach den Ergebnissen der Vorwoche sollen aus dem bisher erarbeiteten Bewegungsmaterial erste Sequenzen fixiert werden, die wiederholbar sind und in weiterer Folge auch in Variationen erweitert und miteinander kombiniert werden können. Dazu wird es wichtig sein, die Erlebnisse und Erfahrungen dieser ersten Workshops zu vertiefen und Fertigkeiten, die zur künstlerischen Ausführung dieser Idee nötig sind, zu erwerben. Ein weiterer Fokus liegt auf der Improvisation und Kontaktarbeit mit Partner, welche ebenso schon in den ersten beiden Proben begonnen wurden.

Um von Anfang an in die Tiefe zu arbeiten, ist geplant, die Aufwärmphase über die Bewegung des Atems von innen nach außen zu beginnen und über die Bauchatmung zur Brustatmung hin zur Vergrößerung der Atembewegung mit Hilfe der Arme zur Körperstreckung / Einatmung und tiefen Beuge / Hocke / Ausatmung weiterzuführen. Dabei lassen sich bereits die Ebenen der Aufrichtung und des Bodens innerhalb des eigenen Raumes am Platz miteinander verbinden. Die Bodenebene als Bewegungsraum soll durch bewussten Kontakt verschiedener Körperteile mit dem Boden etabliert werden. Die Aufgabenstellungen zur Fortbewegung im Raum mit ihrer Differenzierung in Dynamik und in eigenständiger Kombination im Wechsel mit imitierter Bewegung am Platz bleiben im Programm. Ebenso verhält es sich mit den Bewegungsmustern aus dem Alltag und der Kontaktimprovisation mit Partner. Bei diesen beiden letztgenannten Aufgaben gibt es bereits eine konkrete Idee für Bühnenumsetzung.

Aus den Alltagsgesten soll eine Sequenz entstehen, deren Ablauf sich an der Tageseinteilung in Morgen-Vormittag-Mittag-Nachmittag-Abend orientiert und Tätigkeiten, die diesen Tageszeiten zugeordnet werden, als Basis hat. Die pantomimische Darstellung dieser Tätigkeiten bildet das Material, aus dem mit der Gruppe jeweils ein Standbild pro Tageszeit fixiert wird. Diese fünf Bilder könnten nun als gemeinsamer Ablauf hintereinander, als Kanon zeitlich versetzt oder als Einzelbilder räumlich aufgeteilt eingesetzt werden und so ein wiederholbares und doch variables Element bilden.

In der Partneraufgabe soll das Berühren verschiedener Körperteile den Rahmen für eine Improvisation als Paar bilden, bei der die Partner in ständiger körperlicher

Verbindung auch zur Fortbewegung kommen.¹⁹⁸ Wenn diese Herausforderung gemeistert ist, kann die Idee von Magneten wieder aufgegriffen werden, in der sich die Tänzerinnen und Tänzer abwechselnd alleine und in Körperkontakt paarweise im Bewegungsfluss bleiben. Eine weitere Variation dazu ist die „Kolumbianische Hypnose“¹⁹⁹, in der Arbeit mit der Theaterwerkstatt als „Spiegeltanz“ bezeichnet, bei dem ein Partner der Handfläche des zweiten folgt und dabei diese Hand nicht aus den Augen verlieren darf. Durch diese Vorgaben sollen neben dem Bezug zum Partner auch die eigenen individuellen Bewegungsgrenzen erweitert werden, indem der eigene Fokus innerhalb der Übung beim Partner liegt, jeder aber zur selben Zeit in Bewegung ist, ohne sich vorher überlegen zu können, welche Bewegung er oder sie konkret machen möchte, da diese durch das Interagieren von Führen und Folgen bestimmt wird.

Als Abschlusselement der kommenden Workshops sollen die Gruppenaufgaben im Kreis mit Lehen-Stützen und Knoten weiter geübt werden und um die Übung der „Ergänzenden Bewegungen“²⁰⁰ in adaptierter Form erweitert werden. Dabei nimmt eine Person in der Kreismitte eine Position ein, die von den Umstehenden ergänzt werden soll, indem sie ihre Positionen in Körperkontakt mit der Person in der Mitte bringen.

Probenverlauf 3. Tag / 25. März 2014; 9.30h - 11.45h

Nachdem wir den vormittäglichen Zeitplan der vergangenen Woche beibehalten haben, wurde ich auch heute wieder von der vorbereiteten Gruppe erwartet und konnte die Probe wie geplant starten. Das Orientieren an den Bodenmarkierungen im Seminarraum klappte wesentlich schneller als beim letzten Mal, nur Gerhard und Steffi brauchten noch einen kleinen Hinweis, um einen Platz zu finden. Die Atemübung zur Bauchatmung verdeutlichte ich mit dem Bild des „Luftballons“ und nahm die Hände zu Hilfe, um den geblähten Bauch zu spüren und dann die Luft durch Druck der Handflächen wieder aus dem Körper zu pressen. Nach dem Demonstrieren am eigenen Körper begleitete ich jede und jeden im Raum für einen Atemzug. So konnte ich auch spüren, wessen Luftzug es bereits bis in den Bauchraum schaffte. Durchwegs blieb die Atmung flach und mehr im Brust-Halsbereich. Als wir dann die Ausatmung auch noch mit einem hörbaren „Ausblasen“

¹⁹⁸vgl. Boal, Augusto: Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler; S.130.

¹⁹⁹ vgl. ebenda, S.126.

²⁰⁰ebenda, S.225.

der Luft verbanden, wurde die Atembewegung bei allen länger und tiefer und so manche Bauchwölbung wurde sichtbar. Den nächsten Schritt, die Brustatmung mit der Vorstellung der „breiten Brust“ und dem seitlichen Ausdehnen des Brustkorbs, schafften besonders die Männer auffallend gut. Zusätzlich kam es bei fast allen zu einer Aufrichtung der Körperhaltung, die ich spontan intensivieren wollte, indem ich die Ausatmung nun nicht nur mit einem Pressen der Hände gegen den seitlichen Brustkorb, sondern auch mit einem Zusammensinken des Oberkörpers verband. Daraus entwickelte sich die Erweiterung der Einatmung mit Streckung der Arme deckenwärts und der Ausatmung mit Beugen der Knie und Absenken des Körpers in die Hocke fließend. Die Hockbewegung bereitete Gerhard, Bärbl und Angelika Probleme, die sich aber durch langsames Ausführen der Bewegung lösen ließen. Gerhard ging allerdings nicht in die Hocke, bei der das Abheben der Fersen und Gewicht auf die Hände bringen dazu gehört, sondern blieb im Sohlenstand, also mit der gesamten Fußsohle am Boden. Das Aufrichten aus der Hocke kostete alle einiges an Kraft, war aber dann doch mehrmals nacheinander in der Atembewegung Einatmen-Aufrichten, Ausatmen-Hocke möglich. Das erschöpfte Umfallen zum Sitzen oder Knien nutzte ich, um die Bodenberührungen mit verschiedenen Körperteilen zu beginnen und die Gruppe durch Aufforderungen wie „Schulter und Boden“ oder „Nase und Boden“ in ungewohnte Positionen zu bringen. „Füße zu Boden“ bildete einen stimmigen Übergang zurück zur Aufrichtung, wo wir das bereits bekannte Konzept der Bewegungsführung einer Person mit ruhiger Musik und individueller Bewegung durch den Raum mit schneller Musik anschlossen. Steffi fand zunehmend Gefallen an der Aufgabe und begann, als sie an der Reihe war, mit vorher an ihr noch nicht gesehenen Bewegungen, vorwiegend mit den Armen. Die Armbewegungen wurden in den folgenden Durchgängen auch von den anderen Gruppenmitgliedern bevorzugt, wobei sich bei Bärbl besonders fließende, weiche Formen durchzogen, hingegen bei Martina und Alexander eckige, unterbrochene und mehrmals wiederholte Elemente dominierten. Burgi kombinierte in ihrer Bewegungsführung die Arme auch mit dem restlichen Körper zu komplizierten Figuren, während Angelika, Stefan und Gerhart die sparsamen dirigierenden Hand- und Armbewegungen bevorzugten. Damit alle einmal die Führungsrolle übernehmen konnten, wurde auch der zweite dynamische Fortbewegungsteil oft wiederholt, so dass am Ende eine gut aufgewärmte erhitzte Gruppe im Raum stand und eine erste Trinkpause brauchte.

Die geplante Kombination der Fortbewegung mit den Alltagsbewegungen als statisches Element ließ ich nach dieser intensiven Warm Up-Phase weg, um durch die Verbindung der einzelnen Aufgaben keine Verwirrung zu stiften. Statt dessen arbeiteten wir mit den Alltagsgesten ohne Raumbezug weiter und entwickelten aus der Fragestellung „Was machst du immer am Morgen/Vormittag/ Mittag/Nachmittag/ Abend?“ kurze typische Bewegungsabläufe und fixierten daraus wiederum je ein Standbild als erstes gemeinsames Bewegungsvokabular für die weitere Gestaltung. Das Memorisieren dieser Bilder klappte dann allerdings doch nicht so einfach wie erwartet. So kippten die meisten bei der Angabe einer Tageszeit in die pantomimische Darstellung der fortlaufenden Aktion anstatt des Standbildes. Um den Probenfluss zu erhalten, verlagerten wir den Übungsprozess in den Aufgabenbereich der Betreuerinnen und stiegen mit der Wiederholung der Partnerberührung mit verschiedenen Körperteilen in die nächste Szenenidee ein. Die Kontaktpunkte auf Ansage fanden sich diesmal zügig, die Aufgabe, mit diesem Kontakt in die Fortbewegung zu kommen, gestaltete sich stockend. Gut funktionierte das gemeinsame Gehen Rücken an Rücken, wobei dies nur das Vorwärts-Rückwärtsgehen betraf, nicht jedoch die Tief-Hoch-Bewegung. Gerhard kreierte aus dieser Bewegung ein Lehnen mit voller Gewichtsabgabe an die Partnerin und konnte davon nicht genug bekommen, was seine Partnerin in einem unvorbereiteten Moment beinahe zu Boden stürzen ließ. Ein Bewegungsfluss im tänzerischen Sinne wurde bei allen erst mit dem Kontakt der Handflächen zu den Partnerhandflächen hergestellt und führte mit der gedanklichen Verbindung zur Anfangsaufgabe der Bewegungsführung mit den Armen zu einem sehr stimmigen Tanz der Hände. Aus Zeitgründen musste ich bei den Kreisaufgaben die Positionsbilder streichen. Wir widmeten uns nochmals der „Knotenbildung“ bei gefassten Händen, an die sich die Gruppe noch erinnern konnte. Manche begannen bereits ohne Aufforderung die Beine mit einzusetzen, generell blieb die Beinbeteiligung aber eine Hürde, die nicht überwunden wurde. Allerdings muss festgehalten werden, dass auch Angelika, Bärbl und Alexander trotz ihrer Schwierigkeiten mit dieser Übung das Übersteigen der gefassten Hände probierten und Alexander es mit Hilfe des Betreuerinnenteams auch schaffte!

2. Konzeptgespräch und Probenverlauf 4.Tag / 27.März 2014; 9.30h-11.45h

Bei meiner Ankunft im Gruppenraum der Theaterwerkstatt wurde ich mit der Neuigkeit konfrontiert, dass die Theatergruppe im Juni bei einer Kulturveranstaltung

im Rahmen der Special Olympics in Klagenfurt auftreten könnte. Ort und Zeit standen zu diesem Zeitpunkt noch nicht fest, für die Programmplanung sollten wir aber möglichst rasch mit der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt Kontakt aufnehmen und Art, Inhalt und Dauer unseres möglichen Beitrags bekannt geben. Dass wir teilnehmen wollten, war schnell beschlossene Sache; über die Fragen zu unserem Stück musste allerdings gesprochen werden. So wurde der Beginn unserer Probe im Gespräch verbracht, um die im Februar gesammelten Inhalte zu überdenken und mit den Erfahrungen der ersten Probenworkshops abzustimmen. Die Themensammlung erwies sich für alle Beteiligten nach wie vor passend. Hervorgehoben wurde nochmals, dass das individuelle Können und die Vorzüge jeder und jedes Einzelnen Teil der Performance werden sollten. Aufgrund der wenigen Wochen, die bis zum möglichen Auftritt als Probenzeit blieben, konnte ich Anita und Martina davon überzeugen, dass wir uns auf maximal fünfzehn Minuten für den Bühnenauftritt beschränken sollten und dadurch nicht alle Ideen schon im Juni umgesetzt würden. Wie sich dieses Kurzstück zusammensetzen sollte, war zu diesem Zeitpunkt noch nicht klar. Mit fast einstündiger Verspätung konnte unser Workshop nach diesem Gespräch starten.

Ohne Aufwärmen begannen wir mit der Wiederholung des „Tagesablaufs“; die zugeordneten Tätigkeiten konnten alle sofort darstellen, die Standbilder allerdings waren erst nach mehreren gemeinsamen Durchgängen abrufbar. Ob die geplante Variation dieser Positionen in räumlicher und zeitlicher Hinsicht funktionierten wird, bezweifelte ich zu diesem Zeitpunkt.

Eine neue Bewegungsidee war mir für die heutige Probe noch besonders wichtig, nämlich der „Spiegeltanz“. Martina J. schlug vor, einen wirklichen Spiegel einzusetzen und holte aus dem Gruppenraum einen heftgroßen Kosmetikspiegel. Ich übertrug Angelika die Aufgabe, mir so zu folgen, dass sie sich immer im Spiegel sehen konnte und bewegte mich mit dem Spiegel in der Hand langsam durch den Raum. Mit mehrmaliger Aufforderung gelang es, Angelika auch in verschiedene Raumebenen zu bringen und, wenn auch nicht durchgehend, so doch immer wieder in den Spiegel zu schauen. Der Rollentausch, bei dem Angelika den Spiegel bekam und Bärbl auf diese Art durch den Raum führen sollte, funktionierte nicht so recht, da Angelika immer wieder in ein Stillhalten des Spiegels verfiel und das Bewegen vergaß, wodurch die Szene zum Stillstand kam. Bärbl hingegen führte mit dem Spiegel ihre Betreuerin Martina J. herausfordernd durch den Saal. Danach wechselten sich Betreuerinnen und Klienten und Klientinnen in der Spiegelführung ab. Musikeinsatz

und die Fixierung auf den Spiegel bewirkten Bewegungen in Zeitlupe. Als spontane Reaktion auf das Geschehen im Raum machte ich den Vorschlag, mit dem Spiegel erstmals auch den im Rollstuhl sitzenden und bis auf Kopf, linken Arm und Hände völlig bewegungseingeschränkten Günter in die Aufgabe ein zu beziehen. Martina J. übernahm die Spiegelführung und durch Günters extrem langsames Bewegen des Rollstuhls, verstärkte sich der spannende, konzentrierte Effekt zuerst, brach aber, als es der zuschauenden Gruppe zu lange dauerte und der allgemeine Geräuschpegel durch die zusätzliche Bewegung im Raum zunahm. Während die Konzentration verloren ging und die Unruhe klar machte, dass die heutige Probe beendet war, begann zwischen den Betreuerinnen und mir der Ideenaustausch darüber, Spiegel als weiteres Element auf der Bühne einzusetzen. Parallel dazu wollte ich unbedingt noch ausprobieren, ob und wie Günter aus seinem Rollstuhl heraus zu bekommen sei. Nach Einholen seiner Zustimmung, ließen wir den Rollstuhl schneller drehen, neigen und dann langsam nach hinten kippen, bis Günter aus dem Sitz rutschte und von mir gestützt auf den Boden glitt. Günters Lachen und seine positiven Reaktionen auf diese Versuche bestärkten meinen Wunsch, neben den Betreuerinnen auch zwei professionelle Tänzer oder Tänzerinnen in dieses Projekt einzuladen, um ein eben solches Rollstuhl - Trio zu bilden und eine Szene der Aufführung mit dieser Idee zu gestalten. e Qualität der Langsamkeit sollen unbedingt in die Szenengestaltung einfließen.

Resümee:

- Die unvorhergesehene Planänderung durch die im Raum stehende frühe Auftrittsmöglichkeit im Juni wird die Probenstruktur insofern verändern, sodass die Ausprobierphasen kürzer angesetzt werden und bereits in den unmittelbar folgenden Proben verstärkt an der Fixierung von Bewegungsmaterial gearbeitet werden muss.
- Die Probenfortschritte sind nicht in konstantem Tempo planbar. Die Vorgänge in der Werkstatt beeinflussen die Tagesverfassung der Gruppenmitglieder und damit auch die Bereitschaft, sich auf die Probenprozesse einzulassen. Auch die individuell unterschiedliche Aufnahme und Entwicklung der Aufgaben muss in der Vorgehensweise berücksichtigt werden und soll genügend Zeit bekommen.

- Bewegungsmaterial, das gut umgesetzt werden kann, resultiert oft aus den Improvisationen der Gruppe, daher sollen Ideen, die in den Improvisationsphasen entstehen, verstärkt aufgegriffen werden.
- Aus ungeplanten Entwicklungen, wie dem Einsatz des Spiegels, entstehen oft neue, konkrete Ideen, die in die Konzeptadaption der kommenden Probenwoche einfließen sollen.
- Dem Arbeitsgrundsatz der Devised Theatre - Formen folgend, muss mehr Gesprächszeit mit der Gruppe eingeplant werden, da der Prozess maßgeblich durch die gemeinsame Diskussion gestaltet wird, mehr Ideen und Möglichkeiten der Umsetzung eröffnet werden und die Entscheidungsfindung erleichtert und nachvollziehbar gemacht wird.

Dritte Probenwoche 1. & 3. April 2014

Konzept

In dieser folgenden Probenwoche kommt durch den in Aussicht stehenden Auftrittstermin im Juni dem Fixieren von Material früher Bedeutung zu, als ursprünglich vorgesehen. Neben der Grundlagenarbeit zur Etablierung des gemeinsamen körper - und schauspieltechnischen Vokabulars sollen nun auch die bereits vorhandenen Szenenideen weiter ausgeformt und präzisiert werden. Die bekannten Warm Up Aufgaben Atmung und Fortbewegungsarten bleiben unverändert und werden durch einfache Partnerübungen, wie den Körper des Partners in Rückenlage durch Schütteln und leichten Zug an Armen und Beinen zu Lockerung und Streckung zu bringen, ergänzt. Auch an der Ausführung der Finger-Körper-Finger - Bewegungsentwicklung und ihrer Verbindung zum gewählten Musikstück wird weiter gearbeitet. Ebenso wird das bekannte Motiv des Tagesablaufs in seiner räumlichen und dynamischen Umsetzung variiert, um den Unterschied Spielszene und Standbild deutlich heraus zu streichen und mögliche Verbindungen zu probieren, wie das Davor und Danach dieser Szene in der Bühnengestaltung aussehen könnten. Einige Aufgaben der Vorwoche wie die Bewegungsvorstellung Magnet und die Gruppenaufgaben in Kreisaufstellung konnten aus Zeitgründen noch nicht umgesetzt werden und stehen in dieser Woche nochmals auf dem Programm. Ziel dieser Probenwoche ist es, mit dem Tagesablauf und dem Spiegeltanz zwei Szenen zu etablieren, um die sich der weitere

Bühnenablauf aufbauen soll. Durch den in Aussicht stehenden Auftrittstermin im Juni kommt dem Fixieren von Material wachsende Bedeutung zu.

Probenverlauf 5. Tag / 1. April 2014; 9.30h-11.45h

Nach der Wochenendpause stiegen wir an diesem Dienstag wieder mit der Luftballon-Übung in die Arbeit ein. Die Tänzerinnen und Tänzer wussten ihre Hände nun schon selbst als Hilfe einzusetzen und fanden nach ein paar Atemzügen auch wieder in die tiefe Atembewegung. Als nächster kleiner Ablauf wurden die Bauch-, Brust- und Körperatmung je vier Mal hintereinander gemacht, danach die Einatmung mit der Streckung eines Körperteils wie Arm oder Bein und die Ausatmung mit der Beuge desselben verbunden und über das Ausschütteln des Körpers in die bereits bekannte Aufgabenstellung der Kombination verschiedener Fortbewegungsarten übergeleitet. Diese erste dynamische Phase beruhigte sich in einer einfachen Partnerübung, bei der eine Person am Rücken am Boden lag und von einer zweiten durch leichten Zug zuerst an den Beinen, danach an den Armen gedehnt wurde. Gleich im Anschluss und diesmal aus der Bodenebene beginnend, startete eine Wiederholung der Finger-Körper-Finger Improvisation. Um aus dieser Sequenz Bewegungsmaterial auswählen zu können, setzte ich erstmals die Videokamera ein und filmte die Gruppe während des zweiten Durchgangs der Aufgabe. Ebenso wiederholten wir den Tagesablauf in der Vorgabe, die pantomimische Darstellung der einzelnen Tagestätigkeiten bis zum vereinbarten Standbild zu tanzen und dann zu einem neuen Platz innerhalb des Arbeitsraumes zu wechseln und dort mit der nächsten Tätigkeit nach demselben Schema zu beginnen. Hier war zu beobachten, dass die intensive Wiederholung des Ablaufes in der vergangenen Woche ihr Ziel erreicht hatte und die Ausführung der Bewegungen bei allen deutlich verbessert hatte. Martina und Burgi konnten die fünf Szenen inklusive der Standbilder selbständig vorführen, Bärbl und Angelika benötigten die Aufforderung, nach dem Standbild wieder weiter zu gehen und nicht in der Position zu verharren, Stefan, Steffi, Alexander und Gerhard schafften den Durchlauf mit Begleitung durch die Betreuerinnen. Während die Gruppe Pause machte, filmte ich die Spiegeltanz - Sequenz von Günter und Martina J. Zum Abschluss der Probe war es mir wichtig, nochmals die ganze Gruppe in Aktion zu bringen und das Element Stimme mit der Bewegung zu verbinden. Wir bildeten einen Kreis und ich bat eine Person, in die Kreismitte zu gehen, eine Position einzunehmen und dazu einen lauten Ton von sich zu geben. Danach wiederholte die Gruppe Bild und Ton, bevor der oder die nächste

den Platz in der Kreismitte übernahm. Während die Frauen in der Gruppe die Aufgabe sofort und mit sehr kraftvollen Positionen und lauten Vokalen umsetzten, fiel mir bei den Männern Hemmung und Zurückhaltung auf. Stefan blieb in dem Muster, das ich schon öfters bei ihm bemerkt hatte, die Bewegung nur anzudeuten und sie nicht bis zum Ende auszuführen, und auch der Stimmeinsatz verlor sich in einem Verlegenheitslachen. Alexander tat sich mit der Auswahl einer Körperposition schwer und Gerhard war nicht dazu zu bewegen, in die Kreismitte zu kommen und blieb während der Übung auch als Gruppenmitglied passiv. Die noch weiteren geplanten Aufgaben mussten aus Zeitgründen entfallen.

Probenverlauf 6. Tag / 3. April 2014; 9.30h-11.45h

Der zweite Workshop dieser Woche startete wieder mit der Atemübung in Verbindung mit dem bewussten Beugen und Strecken einzelner Körperteile, diesmal aber so kombiniert, dass jedes Ausschütteln eines Armes oder Beines als Impuls für ein Sich-Weiter-Bewegen im Raum genutzt wurde. Auf ein Klatschsignal stoppte die Fortbewegung, um am neuen Standplatz den Ablauf beginnend mit der Atmung wieder anzusetzen. Nach mehreren Durchgängen bat ich die Gruppe, in Bewegung zu bleiben und ohne einander zu berühren mit hohem Tempo durch den Raum zu kommen. Auf Zuruf musste mit den Händen ein bestimmter Körperteil einer anderen Person im Raum berührt werden und eine kurze Sequenz in Körperkontakt miteinander getanzt werden. Diese Aufgabenstellung wurde mehrere Male wiederholt und dann zur Bewegungsführung mit den Händen eines Partners übergeleitet. Auch heute war ich mit der Kamera dabei, um diese Sequenz zu filmen. In den Paarimprovisationen wurde deutlich, dass sie dort am besten funktionierten, wo eine Betreuerin oder eine sehr aktive Tänzerin, wie Burgi, die Führung übernahmen. Nach der ersten Trinkpause setzten wir die Probe in Kreisaufstellung fort und holten Günter in die Kreismitte. Ich bat ihn, seinen einseitig gebremsten Rollstuhl in die Drehbewegung zu bringen und während der Drehung jeder Person im Kreis einmal in die Augen zu schauen. Nach einer Umdrehung sollte Günter nun selbständig weiter drehen und vor einer beliebigen Person stoppen und diese anschauen. Wer angeschaut wurde, sollte mit dem Tagesablauf beginnen und die Szene solange weiterspielen, bis Günter sich wieder in Bewegung setzte und eine neue Person durch Anschauen aufforderte, die Szene von dort weiter zu spielen, wo die vorhergehende geendet hatte. Das stellte eine große Herausforderung für die Gruppe dar. Reaktion auf Blick, selbständiges Beginnen und dort weitermachen, wo

der Kollege oder die Kollegin zuvor geendet hatte, erwies sich als überfordernd. Diese Hürde erleichterte ich durch die Bitte, in der letzten Bewegung „einzufrieren“²⁰¹ und das Bild solange auszuhalten, bis der Nachfolgende übernommen hatte. Nach zwei Durchgängen beendete ich die Übung. Günter sollte seine Drehung allerdings fortsetzen und die anderen Gruppenmitglieder begannen ebenfalls, sich um die eigene Achse zu drehen, erst stehend, dann sitzend, dann liegend. Danach bildete ich Paare, von denen jeweils einer in einer beliebigen Drehung bleiben sollte, der zweite die Aufgabe bekam, seinen Partner durch Berührung zu stoppen und nach Lösen der Berührung diesen die Drehung wieder fortsetzen zu lassen. Auch hier lag die Herausforderung darin, selbst zu entscheiden, die Aktion zu stoppen und auf ein nonverbales Eingreifen zu reagieren. Da das Drehen auch körperlich fordernd war, schlossen wir eine Trinkpause an. Um denen, die besonders mitgenommen aussahen, eine längere Pause zu ermöglichen, setzte ich mit dem Spiegeltanz fort, bei dem immer nur zwei Tänzerinnen oder Tänzer in Aktion waren, einer den Spiegel führend und einer folgend. Ziel war es, in unterschiedlichen Paarkonstellationen jede und jeden einmal zum Führen und einmal zum Folgen zu bringen, um auch hier die Möglichkeiten in der Bühnenperformance auszuloten. Den meisten gelang das Folgen besser als das Führen. Um mein Programm durch zu bringen, hielt ich diese Aufgabenstellung kurz und ging zur Wiederholung der Finger-Körper-Finger Sequenz über und beendete die Probe danach in der Kreisaufstellung eng aneinander stehend in gemeinsamer Vor- und Rücklehnung.

Resümee:

- Durch den unerwarteten Auftrittstermin und den dadurch entstehenden Zeitdruck in der recht frühen Phase der noch als Workshop zum Ausprobieren und Entwickeln konzipierten Arbeitseinheiten, wird es nötig, möglichst schnell aus dem bisher erarbeiteten Material die Strukturen für die Bühnenperformance zu entwickeln.
- Bei der Zusammenstellung der Paare für die Bühnenfassung müssen der unterschiedliche Bedarf an Führung sowie die für die unterschiedlichen Fähigkeiten zur Übernahme einer Bewegungsführung berücksichtigt werden.

²⁰¹„einfrieren“ oder Freeze, wie es im Tanz meist bezeichnet wird, heißt, in der Bewegung inne zu halten. vgl. auch Barthel, Gitta: Vom Tanz zur Choreographie. Gestaltungsprozesse in der Tanzpädagogik. S.119.

- Requisiten / Spiegel müssen besorgt werden, um Bewegungsideen auch umsetzen zu können.
- Beschreibung und Auswertung des Bewegungsmaterials anhand der Videomitschnitte:

Beispiel Video Spiegeltanz, 1.4.2014, Dauer: 4Min.25Sek.

Man sieht Martina J. in langsamer Bewegung von rechts nach links um Günters Rollstuhl, dabei den Spiegel auf Günters Kopfhöhe haltend. Im Hintergrund ist Gundi zu hören, die die eingetretene Stille mit Geräuschen, Erzählungen und Singen füllt. Die Gruppe sitzt auf Sesseln am Saalrand, Bärbl sitzt zwei Meter vor Günters Rollstuhl am Boden. Die Szene läuft mit ruhiger Musik als Begleitung. Günters Kopfbewegung, um dem Schwenk des Spiegels zu folgen, gelingt gut. Als Martina J. direkt vor Günter angekommen ist, beginnt sie, sich rückwärts vom Rollstuhl weg zu bewegen. Man kann nun Günters Rumpfbewegung mithilfe des Greifens der rechten Hand an die linke Armstütze des Rollstuhls beobachten, während die linke Hand zum Rad greift. Um diese Hand so zu positionieren, dass ein Bewegen des Rades möglich wird, bedarf es mehrerer Anläufe und des wiederholten Einklemmens des linken Arms an der Armstütze. Dies wird begleitet von einer schwingenden Kopfbewegung. Martina J. bewegt sich reduziert in ungefähr 1,5 Metern Abstand zu Günter und steht unmittelbar neben Bärbl. Von draußen klingt das Rattern eines vorbeifahrenden Güterzuges durch die gekippten Fenster. Günter startet die ruckartige Forwärtsbewegung des Rollstuhls durch kurze Schübe mit den Händen an den Rädern. Dieses Vorwärtsschieben findet exakt zum Rhythmus der Musik statt und wird von einer Kopfbewegung begleitet. Währenddessen entfernt sich Martina J. wieder schrittweise von Günter, weicht dabei der immer noch am Boden sitzenden Bärbl aus. Mit einem Ebenenwechsel in Richtung Boden nähert sich die Betreuerin über die rechte Seite wieder an den Rollstuhl an. Günter stoppt die Schubbewegung und folgt dem Spiegel mit einem Neigen und Drehen des Kopfes. Martina J. schiebt sich mithilfe einer Hand und einem Knie am Boden an Günters rechter Seite weiter. Günter ändert die Schubrichtung seiner Hände von vorwärts auf rückwärts und muss weiterhin über seine rechte Schulter schauen, um in Kontakt mit dem Spiegel zu bleiben. Martina ist fast hinter dem Rollstuhl angekommen, erhebt sich wieder in die aufgerichtete Haltung. Günter setzt seine Rückwärtsfahrt fort, versucht immer wieder, über seine rechte Schulter in Richtung Spiegel zu blicken, unterbricht diesen Blickkontakt aber wiederholt durch eine Schwungbewegung des Kopfes. Dann bricht

der Blickkontakt ab, während er versucht, den Rollstuhl zu drehen. Ruckartig sieht Günter wieder über seine rechte Schulter, wechselt von da den Blick vom Spiegel in die Kamera und ändert die Drehrichtung des Rollstuhls von links auf rechts. Dadurch bewegt er sich ein Stück vorwärts und von Martina weg. Im Hintergrund werden Alexanders Beine sichtbar, ebenfalls am Boden sitzend. Der Rollstuhl schwingt ein paar Mal vor- und rückwärts, bevor es Günter gelingt, mit der rechten Hand das rechte Schwungrad so zu fixieren, dass die Drehung über die linke Seite möglich wird. Martina kommt ihm mit dem Spiegel über die linke Seite entgegen, hebt den Spiegel wieder an. Meine Anweisung, die Drehung fertig zu machen, um geradeaus in den Spiegel sehen zu können, ist hörbar. Während Martina den Spiegel Günters Gesicht nähert und dieser die Drehbewegung weiterführt, blendet die Musik im Hintergrund von mir gesteuert aus. Die Szene endet mit Günters lachendem Blick in den Spiegel, der ihm unmittelbar vor die Nase gehalten wird. Der gesamte Verlauf hat vier Minuten fünfundzwanzig Sekunden gedauert. Der Bewegungsradius betrug ungefähr zwei Meter in der Vor- und Rückbewegung und eine 270° Drehung nach links.

Vierte Probenwoche 14.& 16.April 2014

Konzept

Nachdem die Woche vom 7.-11.April probenfrei war und für die Rahmenplanung genutzt wurde, soll in der kommenden Probenphase mit konkretem Bewegungsmaterial an der Szenengestaltung gearbeitet werden. Wichtig für den weiteren Ablauf ist die Festlegung des Auftrittstermins für Samstag, den 14.Juni 2014. Der Auftrittsort ist noch offen, fest steht bisher nur, dass es nicht die Theater Halle 11 des „klagenfurter ensembels“²⁰² sein wird. Daher ist das Performancekonzept so anzulegen, dass es ohne Bühnentechnik auskommt bzw. die technischen Erfordernisse von den Veranstaltern selbst organisiert werden müssen. Neben der zeitlichen Basis ist auch der inhaltliche rote Faden gefunden: die Erzählung „Die wahre Geschichte von Sonne und Mond“ aus dem Buch „Die Zeit der

²⁰²Die *Theater Halle11* oder auch *k.e-Theater* genannt, befindet sich am Klagenfurter Messegelände und ist ein vollständig ausgestatteter Theaterraum, der seit 2010 dem *klagenfurter ensemble* als Spielstätte dient und für Tanz-, Theater- und Musikproduktionen im zeitgenössischen Rahmen genutzt wird. Siehe auch <http://klagenfurterensemble.at/>; Zugriff: 4.8.2014.

Sternschnuppen“²⁰³ von Sergio Bambaren soll den Rahmen für die Szenenfolge bilden, in welcher die Gruppensequenzen ihre Bewegungssprache und räumliche Umsetzung aus dem Vorstellungsbild des Universums und dem Umkreisen der Sonne beziehen. Die Solo- und Kleingruppenarbeit wird so angelegt, dass sie Einblicke in das Leben auf der Erde und in Themen, die Menschen bewegen, bietet. So soll der Bezug zur Alltagswelt der Theatergruppe geschaffen und den individuellen Fähigkeiten der Akteurinnen und Akteure Rechnung getragen werden. Für den Probenprozess bedeutet die Etablierung des Rahmens, dass die Bildfolge des Tagesablaufs eine zentrale Rolle bekommen wird. Die Elemente Kreisen und Drehen werden wesentlich für die Choreografie sein und auch der Einsatz der Spiegel sowie die Partnerbezüge müssen schlüssig in die mythenhaft gestaltete Idee eingepasst werden. Inwieweit Bambarens Geschichte als solche in der Inszenierung sichtbar werden soll, muss noch entschieden werden. Es wird allerdings als wichtig empfunden, dass es kein Nachspielen der Erzählung sein soll, sondern ein Spiel mit Ideen und Bildern, die ihre Inspiration aus der literarischen Vorlage beziehen und Platz zur Interpretation lassen.

Das Bewegungsmaterial, an dem diese Woche gearbeitet werden soll, umfasst neben der Warm Up-Routine mit Atmen und Körperübungen die weitere Auseinandersetzung mit eigenständig gewählten Wegen im Raum, dem Wechsel vom Tanz alleine zur Improvisation mit Partner und die artikulierte Ausführung der bereits bekannten pantomimischen Darstellung der alltäglichen Tätigkeiten im fixierten Tagesablauf. Aufgrund der guten Verständlichkeit von Aufgabenstellungen mit Alltagsbezug wird das Ausführen von solchen Tätigkeiten mit der Idee, sie vor einem imaginären Spiegel zu tun, auch für weitere Partneraufgaben genutzt. Das Vorstellungsbild des Magneten soll in der Arbeit an Raumwegen und für die Arbeit mit Partner in Körperkontakt dienen. Eine wichtige Überlegung betrifft das Herausfiltern der individuellen Stärken, die auf der Bühne gut zur Geltung kommen sollen und das Weglassen von Material, das nicht in Bezug zur gewünschten Aussage steht oder den Charakter des Zur-Schau-Stellens von Menschen mit Behinderung erzeugt. Mit dem gefundenen Bewegungsmaterial soll in weiterer Folge räumlich und zeitlich experimentiert werden, um aus der reinen pantomimischen Darstellung auch in die abstrakte tänzerische Umsetzung zu kommen.

²⁰³Bambaren, Sergio: Die wahre Geschichte von Sonne und Mond; in: Bambaren, Sergio: Die Zeit der Sternschnuppen; Piper, München, 2004; S.19-40.

Probenverlauf 7.Tag / 14. April 2014; 9.30h-11.45h

Das Vorhaben, nach zehn Tagen Probenpause schnell in die Arbeit einzusteigen, verzögerte sich, weil die noch offenen Frage zum Auftrittsort geklärt und ein Besichtigungstermin für die Katholische Hochschulgemeinde als Veranstaltungsort vereinbart werden musste. Ich würde am Donnerstag im Anschluss an die Probe nach Klagenfurt fahren und neben dem Raum auch die Studentinnengruppe kennenlernen. Weiters war die Abrechnung des ersten Requisitenkaufs abzuwickeln. Auch die Auseinandersetzung mit der „Wahren Geschichte von Sonne und Mond“ beschäftigte die Fachsozialbegleiterinnen. Mit meinem Standpunkt des Herausarbeitens von Ideen und Themen waren sie zwar einverstanden, konnten sich aber nicht davon lösen, trotzdem die Geschichte auf der Bühne vorzulesen oder Sonne und Mond als Rollen zu besetzen. Eines der größten Bedenken war, ob dem Publikum die Geschichte verständlich würde und es dem Stück würde folgen können, ohne die Erzählung zu kennen. Auch wenn nach dem Gespräch nicht alle Zweifel beseitigt waren, konnten wir kurz vor 10h zur Probe in den Seminarraum aufbrechen. Diesmal kombinierte ich die Atemsequenz des Aufwärmens gleich mit der Folgeübung, der Magnet-Idee. Die zunehmende Vertrautheit mit der Tiefenatmung wurde deutlich sichtbar durch einzelne Bäuche, die sich beim Einatmen aufblähten und besonders durch Oberkörper, die sich aufrichteten, sobald der Fokus auf Brust und Schultern überging. Diese körperliche Aufrichtung verstärkte die Präsenz so klar, dass ich die Streckbewegung der Atemsequenz als Bewegungsmaterial für die Choreografie vermerkte. Bei der Magnet-Aufgabe legte ich den Fokus auf die Hände, da sich aus der Videobeobachtung der letzten Probe gezeigt hatte, dass diese als Berührungspunkte am einfachsten zu verstehen waren und die wirkungsvollsten Bilder erzeugt hatten. Den Tagesablauf wiederholten wir mit der Idee der letzten Proben, dass eine Person eine Tageszeit bis zum Standbild spielte, die folgende Handlung von einer neuen Person bis zum nächsten Standbild fortgesetzt wurde. Diese Aufteilung ermöglichte es mir, alle Gruppenmitglieder einzeln zu sehen und besser abschätzen zu können, wer diese Szene bühnenwirksam ausführen konnte und wer nicht. Selbständig war dies nur bei Martina, Burgi, Bärbl und Angelika möglich, alle anderen benötigten nach wie vor die Unterstützung einer Betreuerin. Bei Gerhard und Steffi blieb es überhaupt beim Beobachten des Tuns der anderen und dem Imitieren einzelner Bewegungen.

Die Idee der Alltagsbewegung wollte ich nun mit dem Spiegel verbinden. Eine Person bekam die Aufgabe, eine Jacke auf genau dieselbe Weise anzuziehen, wie die

Person, die ihr gegenüber stand, so als würde sie in einen Spiegel sehen. Der Rest der Gruppe sollte dabei beobachten. Dies klappte nur bedingt. Es war niemandem möglich, die Anziehbewegungen seines Partners zu kopieren. Meist waren die unterschiedlichen körperlichen Voraussetzungen sowie zuwenig Beweglichkeit in den Schulter-und Armgelenken das Hindernis. Die Problematik, etwas zu spiegeln, war bei allen gegeben und so endete die Übung darin, verschiedene Möglichkeiten zu zeigen und zu beobachten, wie man eine Jacke anziehen konnte. Da sich auch die Probenzeit dem Ende neigte, bat ich die Gruppe zu einem gemeinsamen Schlussbild, das einer in einer selbst gewählten Position beginnen und von einem nach dem anderen in einer Position mit Berührung einer anderen Person ergänzt werden sollte. Diese Konstruktion von Bildern durch die Aufgabenstellung der „Ergänzenden Bewegung“²⁰⁴ und ihre Auflösung, schweben mir für die Choreografie vor.

Probenverlauf 8.Tag / 16. April 2014; 9.30h-11h

Die zweite Probe dieser Woche begann pünktlich und war geprägt vom Ausprobieren einzelner Motive. Da direkt im Anschluss der Termin zur Besichtigung des möglichen Veranstaltungsortes in der Katholischen Hochschulgemeinde in Klagenfurt angesetzt war, musste die Arbeit mit der Gruppe bereits um 11h beendet sein. Die Atemsequenz wurde diesmal nur als kurzer Einstieg ohne Weiterführung in eine Folgeaufgabe wiederholt. Der Fokus galt dem Erproben der Wirkung einzelner Bilder. Ich bat die Gruppe in eine neue Variation des Tagesablaufs, bei dem eine Person mit dem Morgen begann, beim Standbild eine oder zwei weitere für den Vormittag dazu kamen und so bei jeder weiteren Tageszeit mehr Personen in Aktion waren, bis beim Fernsehen am Abend alle beteiligt waren. Wir probierten verschiedene Möglichkeiten der Anordnung der Darstellerinnen und Darsteller im Raum, von bereits sichtbar im Raum stehend und auf den Einsatz wartend bis zu erst beim Standbild der Vorgänger in die Szene hineinzugehen. Als beim Fernsehen alle saßen, gab ich die Anweisung, mit einer imaginären Fernbedienung durch die Programme zu zappen und dabei den Gesichtsausdruck zu verändern, je nachdem, welche Art von Programm gerade gesehen würde. Danach sollte Günter von einer Raumseite zur anderen über die Bühne rollen. Diese Aufgabe konnte er nur in der Rückwärtsbewegung, also im Retourgang des Rollstuhls ausführen. Die Gruppe

²⁰⁴vgl. Boal, Augusto: Übungen für Schauspieler und Nicht-Schauspieler; S.225.

musste ihm mit den Blicken folgen. Während dieser lang dauernden Aktion bat ich immer wieder eine Person, aufzustehen und schnell von einer Seite des Raumes zur anderen zu laufen und sich dann wieder auf ihren Platz in der Gruppe zu setzen. Da mir diese Aktion aber nicht gefiel, strich ich sie wieder.

Als nächstes versuchten wir, aus der Sitzposition am Boden auf die Knie umzurollen und zunächst mit Hilfe der Hände, in weiterer Folge mit Schwung aufzustehen. Wir probierten Möglichkeiten des Einander-Hochhelfens als Bewegungselement mit der Gruppe aus. Als Visualisierungshilfe für die weitere Konzepterstellung hatte ich wieder die Kamera dabei und bat die Gruppe, folgenden Ablauf auszuführen, während ich sie dabei filmte: alle sichtbar im Raum verteilt, sollte Burgi mit dem Tagesablauf beginnen, beim Frühstück stiegen Angelika und Bärbel in die Aufgabe ein, Anita, Martina und Stefan kamen beim Mittagessen dazu, Ute, Alexander und Gerhard ab dem Zeitunglesen und Steffi und Martina Jenull mit dem Fernsehen. Während des Zappens rollte Günter durch das Bild, die Gruppe folgte ihm mit Blicken. Danach sollte vom Boden aufgestanden und zügig durch den Raum gegangen werden, bevor auf mein Signal ein Partner gefunden und mit der Improvisation über Kontakt der Hände eine selbst gestaltete Bewegungssequenz den Bogen und die Probe beendete.

Resümee:

- Die Probenwoche hat wiederholt gezeigt, dass es wichtig ist, Zeit für Diskussion und Gespräch einzuplanen. In der Stückentwicklung sind die demokratischen Prozesse maßgeblich, da sich auch Choreografie und Regie an den Fähigkeiten der Gruppe orientieren und als Rahmen für die individuelle Umsetzung der Ideen verstanden werden.
- Arbeitsschritte wie das Umsetzen einer pantomimischen Darstellung in abstraktes Bewegungsmaterial fallen vielen Gruppenmitgliedern schwer. Es wird abzuschätzen sein, inwieweit hier auch aufgrund der Zeitbegrenzung weitere Konzeptadaptionen nötig sind.
- Der Zeitdruck macht auch bereits klar, dass manche Ideen, vor allem die Umsetzung der Soloszenen, auf die zweite Probenphase im Sommer verschoben werden müssen und erst in der Langfassung im Herbst ihren Platz finden werden.
- Der Einsatz der Videokamera ist immer nur für kurze Sequenzen möglich, da es die Handkameraführung braucht und immer abzuschätzen ist, ob die

Aufmerksamkeit der Probenleitung auf der Kameraführung liegt oder die Unterstützung der Aufgabenumsetzung innerhalb der Gruppe gebraucht wird. Für durchgehenden und effektiven Kameraeinsatz ist entweder eine eigens anwesende Person oder die Verfügbarkeit entsprechender technischer Voraussetzungen („Fischauge“ für raumfassende Perspektive) nötig.

Fünfte Probenwoche 23.& 24.April 2014

Konzept:

Aufgrund der bisherigen Probenerfahrungen, der Analyse der Videomitschnitte, dem durch die Erzählung gesetzten Inszenierungsrahmen und unter Berücksichtigung der Bühnengegebenheiten des nun fixierten Aufführungsortes im Veranstaltungssaal des Pfarrzentrums Waidmannsdorf, Klagenfurt, gestalten sich die Überlegungen zum weiteren Vorgehen wie folgt:

Da sich der einzige Anteil an tänzerisch choreografierter Bewegung in den Proben nur im Warm Up findet, soll dieses Material für eine gemeinsame, synchron ausgeführte Bewegungskombination genutzt werden. Tagesablauf, Handführung und Spiegeltanz sind bereits fixe Bestandteile der Inszenierung und sollen nun ihre räumliche Festlegung erfahren. Wesentlich für die Raumüberlegungen sind die Strukturen des Kreisens, Immer-Wiederkehrens, des Verdichtens und Expandierens wie sie aus der Erzählung von Sergio Bambaren verstanden und abstrahiert werden können. Der Bogen der ungefähr fünfzehn Minuten dauernden Kurzfassung der später auszubauenden Stückidee soll von der Sonne und der Entstehung der Planeten als übergeordnetes Element zur Alltäglichkeit der Abläufe auf der Erde gespannt werden, von wo aus der Bezug zum Universum aus Sicht der Menschen wieder zurück zur Textvorlage führt. Das Hauptaugenmerk dieser ersten Fassung liegt auf der Präsentation der Gruppenszenen, auch deshalb, weil die Bühne im Pfarrzentrum keinen Raum außerhalb des Sichtbereichs der Zuschauer aufweist und der einzige Bühnenabgang in den Off-Bereich nur über eine Treppe in den Keller möglich ist. Die Besonderheit des Rollstuhls innerhalb des Gruppengefüges soll auf der Bühne durch den zentralen Einsatz desselben als Drehpunkt und Mittelpunkt des Geschehens aufgegriffen werden. Die Qualität der Beständigkeit des langsamen Bewegtwerdens des Rollstuhls spielt in den Überlegungen zur Umsetzung des Wiederkehrens eine wesentliche Rolle. Aus den Partnerelementen des Führens über die Hände gestaltet sich die Darstellung des Verdichtens und Expandierens durch

Annäherung und Auseinanderstreben der Körper. Im Tagesablauf ist eine Kurzfassung der Alltagsbezüge gegeben. Der Spiegeltanz wird in der Intention des „Blickes ins Universum“ eingebaut, wobei Lichtreflexionen durch das Spiegelglas einen reizvollen Effekt zum Sternenbezug bilden, dessen technische Umsetzbarkeit mit der Gruppe allerdings erst ausprobiert werden muss. Im Bereich der bühnentechnischen Ausstattung stehen neben einer fixen Beleuchtung zur hellen Ausleuchtung des Bühnenraumes, einer eingebauten, auf der Bühne zu bedienenden Musikanlage und einer weißen bodentiefen Leinwand für mögliche Projektionen eventuell ein bis drei bewegliche Spots zur Beleuchtungsgestaltung zur Verfügung.

Probenverlauf 9.Tag / 23. April 2014; 9h - 11.30h

Nachdem der Besichtigungstermin in der Katholischen Hochschulgemeinde am letzten Donnerstag sofort klar gemacht hatte, dass der knapp 70 Quadratmeter kleine Raum für eine Veranstaltung in der geplanten Art nicht in Frage kam, fand die Suche bereits einen Tag später im Pfarrzentrum Waidmannsdorf in Klagenfurt ein versöhnliches Ende in einem hundertfünfzig Personen fassenden Saal mit einer ungefähr 40 Quadratmeter großen erhöhten Bühne mit minimaler technischer Ausstattung. Für die heutige Probe hatten sich fünf Studentinnen des achtköpfigen Organisationsteams zu Besuch angekündigt, um die Gruppe kennenzulernen, einen Eindruck unseres Beitrags zu gewinnen und die nötigen weiteren organisatorischen Schritte zu besprechen. In einem etwa 45minütigen Gespräch wurden alle Beteiligten auf denselben Wissensstand gebracht, danach konnte die eigentliche Probe starten. Jasmine Argang, die die Rolle der Koordinatorin im Studentinnenteam übernommen hatte, fotografierte den gesamten Probenverlauf. Um den Studentinnen einen aussagekräftigen Einblick in unsere Arbeit zu geben, beschränkte sich das Programm auf bereits bekannte Elemente. In die Atemsequenz baute ich als neues Element das Zu-Boden-Gehen über den Kniestand ein. Im Sitz arbeiteten wir mit einer leichten Twistbewegung der Beine, die eine Dehnung in der Hüft- und Lendenmuskulatur bewirkt. Den Gesichtern war anzumerken, dass dieses Ziehen spürbar und für manche auch schmerzhaft war, aber die Bewegungswiederholung verlief in der Gruppe immer flüssiger und schwunghafter und das abschließende Umrollen in den Kniestand gelang. Wieder in der Aufrichtung angekommen, forderte ich die Gruppe zur zügigen Fortbewegung auf, unterbrochen durch ein plötzliches Signal, um auf Zuruf bestimmte Körperteile mit einer anderen Person in Kontakt zu

bringen und steigerte diesen Wechsel in raschem Tempo, das sich erst im Handkontakt mit Partner verlangsamte und in die Improvisation der Hände überleitete.



Handtanz

Abb.1: Handtanz

An diese erste Phase schloss der Tagesablauf an. Die Gruppe wurde nach demselben Schema aufgeteilt, wie in der letzten Woche. Diesmal wurden den Tagestätigkeiten fünf im Halbkreis von links nach rechts verlaufende Plätze zugeordnet. Burgi begann die Serie und wurde sobald sie das erste Standbild erreicht hatte, von den Nachfolgenden abgelöst und sanft in Richtung der nächsten Markierung geschubst, um dort mit der in der Chronologie folgenden Tageszeit weiter zu spielen. In dieser Reihe folgte nach und nach die ganze Gruppe, bis sich alle beim Fernsehen trafen und Günter seinen Raumweg ebenfalls von links nach rechts beendet hatte. Dort folgte eine kurze Nachbesprechung der Sequenz, die für ihren ersten Durchlauf in dieser Form viel Zeit gebraucht hatte. Mit dem Spiegeltanz, der auch im Aufführungskonzept am Ende der Performance stehen soll, beendeten wir diese erste Probe vor Publikum.



Abb.2: Tagesablauf

Probenverlauf 10.Tag / 24. April 2014; 9.30h-11.30h

Gleich am darauffolgenden Tag holte ich eine motivierte Truppe im Gruppenraum ab. Um den Eifer nicht zu bremsen, begaben wir uns umgehend in den Arbeitsraum und begannen mit dem Aufwärmen.

Die Atemsequenz mit dem Weg zu Boden und dem Beintwist funktionierte im zweiten Durchgang so gut, dass ich zur weiteren Hüftlockerung dazu überging, im seitlichen Sitz das oben liegende Bein vor und rück schwingen zu lassen. Die Dynamik des Schwingens kam nicht zustande, zu vorsichtig wurden die Beine bewegt und zu klein war der Bewegungsradius. Um zum schwunghaften Ansatz zu kommen, den ich für die geplante Bewegungskombination erreichen wollte, ließ ich die Tänzerinnen und Tänzer paarweise nebeneinander mit aufgestellten Beinen sitzen und einander abwechselnd von der Seite stoßen. Diese Schubser sollten so heftig werden, dass die gestoßene Person aus dem Gleichgewicht kam und diesen Fall als Impuls zum Umrollen und Aufstehen über den Kniestand aufnahm. Wieder im Stehen angekommen holte ich Günter in die Raummitte, damit die Gruppe einen engen Kreis um ihn bildete. Ich begann mich mit einer halben Drehung zur rechten Seite weiter zu bewegen, bis ich mit meinem Rücken den Rücken meines Nachbarn berührte und dann die Drehrichtung beibehaltend die nächste halbe Drehung anzusetzen, bis ich meine Hände auf den Rücken der wiederum nächsten Person legen konnte. Nachdem ich den Kreis auf diese Weise umrundet hatte, bat ich meinen rechten Nachbarn, dies ebenso zu tun. Jeder und jede durchlief diesen Ablauf zwei Mal,

teilweise von mir oder einer der Begleiterinnen dabei geführt, danach schien das Prinzip klar zu sein. Das Vorstellungsbild von Planeten, die um sich selbst und dabei um die Sonne kreisen, half vor allem den Begleiterinnen, diese Drehung im gleichmäßigen Tempo auszuführen. Anschließend ließ ich alle mit jeweils einer Hand Günters Rollstuhl greifen und unter Zug den Körper und den freien Arm vom Rollstuhl weg in den Raum strecken und danach nah an Günter heran kommen und die Streckaufgabe mit der anderen Hand wiederholen. Die Idee der Sonnenstrahlen wurde von der Gruppe gut aufgenommen. Sobald die Sonne angesprochen wurde, hoben sich die Köpfe während der Körperstreckung und es war mehr Spannung in den Körpern zu beobachten. Um die Strahlen zu vergrößern, veränderte ich die Übung so, dass sich immer zwei an der Hand fassten, einer davon den Rollstuhl hielt und der andere in den Raum streckte. Während des Lösens und Annäherns an den Rollstuhl passierte der Rollentausch. Bei einem Paar kam die äußere Person durch das starke Ziehen zu Fall, ohne die Handfassung loszulassen. So ergab sich eher zufällig eine Drehbewegung am Boden, die ich aufnahm und jedes Paar zu probieren bat. Das Aufstehen mit dem Schwung aus der Drehung gelang dann allerdings nicht. Für die meisten endete die Drehung schwer am Boden sitzend, daher verwarf ich diese Idee wieder und wir arbeiteten mit dem Wegziehen und Heranholen des Partners im Stehen weiter. Nach einer kurzen Pause ließ ich den Tagesablauf in der eingeteilten Reihenfolge und dem markierten Raumweg wiederholen und schloss einen schnellen Durchgang des Spiegeltanzes an. In der Arbeit mit den Spiegeln wollte ich meine Überlegungen zum Bogen der Geschichte ausprobieren und schlug Varianten vor, die den Blick der Akteurinnen und Akteure am Ende der Sequenz nach oben „zu den Sternen“ lenken sollten. Die entstandenen Bilder überzeugten nicht. Erst die nächste Versuchsphase, mit Hilfe der Taschenlampenfunktion des Handys im abgedunkelten Raum durch die Spiegel den Lichtkegel zu reflektieren, erlaubte eine stimmige Verbindung des Blicks hinauf, indem die Reflexionen möglichst hoch an die Wand und die Saaldecke geworfen werden sollten. Wie dieser Effekt wirken kann, wurde durch die Spiegelführung der Betreuerinnen deutlich, mit der Gruppe musste die Koordination zum Erwischen des Lichtkegels und dem Ablenken des Lichtstrahls noch geübt werden. Im Halbdunkel der nur mehr teilweise geöffneten Jalousien beendeten wir die Probe mit einer bereits bekannten Aufgabe zur passiven Dehnung des Körpers in Rückenlage durch einen Partner.

Sechste Probenwoche

Probenverlauf 11. Tag / 29. April 2014; 9.30h - 11.30h

Für die einzige Probe, die in dieser letzten Aprilwoche angesetzt war, wurde das Konzept der voran gegangenen Probenphase nicht verändert, da in dieser Woche Bärbl, Angelika und Alexander fehlten, mein Terminplan nur einen Probenvormittag zuließ und für die Theatergruppe neben unserer Probenarbeit auch der Besuch in der örtlichen Volksschule mit einem interaktiven Programmpunkt mit den Schülerinnen und Schülern vorzubereiten war. Schon im Gruppenraum war spürbar, dass die Energie zum „Probengehen“ gering war. Alles dauerte ein bisschen länger als sonst und Fragen und Überlegungen zum Stückablauf, Bühnengestaltung in Klagenfurt verlangten nach Beantwortung und Diskussion. Trotzdem schafften wir es mit etwas Verspätung gegen 10h in den Probenraum und begannen unseren Ablauf mit der Routine der Atemsequenz und dem Ebenenwechsel aus dem Stand zum Sitz. Dort arbeiteten wir mit dem Beintwist und für das Aufstehen mit der Erinnerung an das Schubsen durch den Partner vom letzten Mal weiter. Da das Ansprechen der Erfahrung allein nicht ausreichte, um die Schwungenergie in die Bewegung zu bekommen, gruppierte ich die Anwesenden wieder paarweise und ließ das Stoßen nochmals ausprobieren, bevor der Impuls zum Aufstehen selbständig gesetzt werden sollte. In den Paaren griff ich auch die Bodendrehung nochmals auf, die in der letzten Probe zufällig entstanden war. Für das Aufstehen durch den Zug des Partners gab ich die Vorgabe, während der Drehphase die Hände loszulassen. Das funktionierte nicht, da dieses Loslassen innerhalb eines bestimmten Moments geschehen musste, der einfach nicht erwischte wurde. Die Bereitschaft der Gruppe, daran weiter zu üben, ließ rasch nach, deshalb beendeten wir den Aufenthalt in der Bodenebene und wiederholten die Planetenbewegung im Umkreisen des Rollstuhls und die Sonnenstrahlen mit Partner und Rollstuhl. Die einzelnen Übungen klappten gut; wichtig wird es sein, einzuteilen, wer mit wem in den Partnersequenzen gut harmoniert, die Einzelteile zu einem stimmigen Ablauf zu fügen und diesen Ablauf dann auch so einzuüben, dass er flüssig gemacht werden kann. Diese Fragen besprachen wir, nachdem jede Aufgabe einmal gemacht worden war, ohne besonders daran zu arbeiten, mehr um sie abhaken zu können. Auch die Wiederholung des Tagesablaufs war eine halbherzige, da durch die fehlenden Gruppenmitglieder Löcher in der bisher geprobtten Reihenfolge entstanden. Durch die daraus folgende Konfusion konnte allerdings eine wichtige Frage geklärt werden,

nämlich dass die später in den Ablauf einsetzenden Personen nicht abwarten sollten, bis der oder die Vorgänger ihren Teil beendet hatten, sondern auf ein bestimmtes Bewegungszeichen hin beginnen und sich Platz verschaffen sollten, auch wenn es bedeute, jemanden von diesem Platz verdrängen und in seinem Tun unterbrechen zu müssen. Mit dieser Antwort beendeten wir die Probe.

Resümee:

- Der fixierte bevorstehende Aufführungstermin bewirkt bei allen Beteiligten spürbare Aufregung und macht es notwendig, die Ausprobier-Phase abzuschließen und eine wiederholbare Form festzusetzen. Genügend Bewegungsmaterial dafür ist in den vorangegangenen Proben erarbeitet worden.
- Die Klärung der Details wie Reihenfolge der Szenen, Aufstellungen und Formationen soll in den kommenden Proben passieren.
- Die vorgestellte Geschichte bewirkt Denkanstöße, macht einerseits eine Szenenfolge klar, bringt andererseits auch Kritik und Zweifel. Um das Gruppenklima positiv zu erhalten, soll die Gruppe in Lösungsvorschläge und Entscheidungen eingebunden werden. Gleichzeitig braucht es ein klares Konzept, um nachvollziehbar argumentieren zu können.

Siebente Probenwoche 5.-9. Mai 2014

Konzept

Nach der Workshop-Phase und einem Zeitraum des Ausprobierens von Lösungen rund um die Rahmengeschichte, Szenenideen und körperlich-technische Fertigkeiten, steht diese kommende Arbeitsperiode unter den Aspekten von Finalisierung, Einstudierung und Übung der Bühnenabläufe, wie sie unter den Veranstaltungsgegebenheiten für den 14. Juni 2014 im Pfarrzentrum Waidmannsdorf als umsetzbar und bühnenwirksam erachtet werden. Die Choreografie des zehn- bis fünfzehnminütigen Ausschnitts auf Basis der bisherigen Arbeitsfortschritte soll wie folgt ablaufen:

Beginn: Planetengeburt

Aufstellung: Kreis um den Rollstuhl in der Bühnenmitte

Günter beginnt mit der Drehung um die eigene Achse, die Gruppe setzt mit

Vor- Rücklehnung ein. Das Lehnen wird in Aufrichtung beendet und zum Umkreisen entwickelt, bei dem jede 2. Person nach rechts weiter dreht, bis die Paaraufstellung mit eingeteiltem Partner erreicht wird.

Expandieren - Verdichten: paarweise mit einseitige Handfassung und jeweils ein Partner mit Hand an Rollstuhl nebeneinander stehen. Nun zieht die zweite Person nach außen in den Raum, um das Bild von Strahlen zu erzeugen. Dann den Zug der Arme lösen und mit dem Partner den Platz tauschen. Die Aufgabe wird insgesamt 4x wiederholt. Beim vierten Mal in Zugposition bleiben und als Gruppe eine Drehung im Uhrzeigersinn um den Rollstuhl beginnen. Während des Drehens den Zug lösen und den äußeren Partner nah an den Rollstuhl heranholen. Dadurch soll die Drehung beschleunigt werden und aus hoher Drehgeschwindigkeit die Handfassungen gelöst werden. Die Tänzerinnen und Tänzer bewegen sich nun mit individueller Drehung um die eigene Achse vom Rollstuhl weg, und entwickeln dann zur Gehbewegung in gegenläufiges Umkreisen des gemeinsamen Mittelpunkts (jeweils ein Partner im Rechts-, einer im Linkskreis gehend). Beim Treffpunkt zur rechten Handfassung mit Partner kommen, dabei gemeinsam um den eigenen Platz weiter kreisen, und bis zum Stillstand Schulter an Schulter mit entgegengesetzten Blickrichtungen verlangsamen.

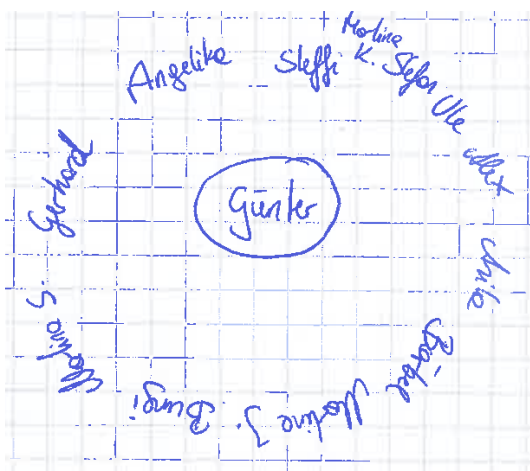


Abb.3: Planetengeburt

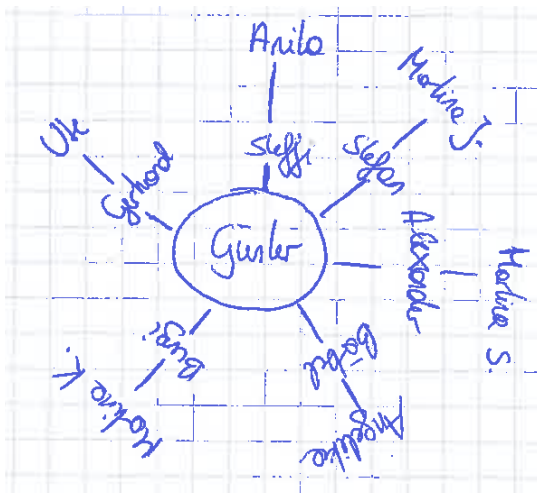


Abb.4: Strahlen

Bewegungskombination aus Atemsequenz mit Bodenteil: Kometenbahn

Die Partner kommen voreinander zum Sitz, die rechten Hände sind dabei gefasst. Einer steht mit Hilfe des Gegenzugs auf und leitet, die Handfassung beibehaltend, zur Handführung über. Mit diesem Bewegungsmuster werden die Beginnpositionen des Tagesablaufs auf der linken Bühnenseite erreicht.

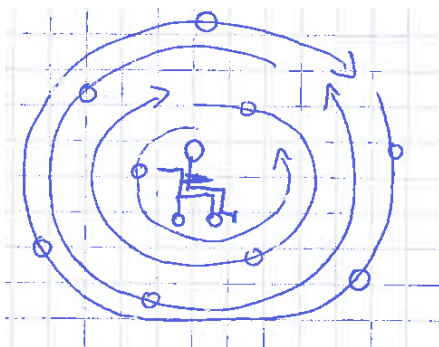


Abb.5: Kometen

Tagesablauf: Die Gruppe durchläuft in eingeteilter Form nacheinander die fünf Tageszeiten, das jeweils nachfolgend einsetzende Team bestimmt das Tempo. Insgesamt findet eine Temposteigerung statt, bis sich die Gruppe in gemeinsamer Sitzposition in der rechten hinteren Bühnendiagonale einfindet.

Kometeneinschlag: Während dieses Ablaufs quert der Rollstuhl vorne die Bühne von links nach rechts. Wenn die Position neben der Gruppe erreicht ist, kommt es zum Stopp und zum Blickkontakt

zwischen der Gruppe und Günter. Günter setzt dann seine Bahn bis zum Bühnenrand fort.

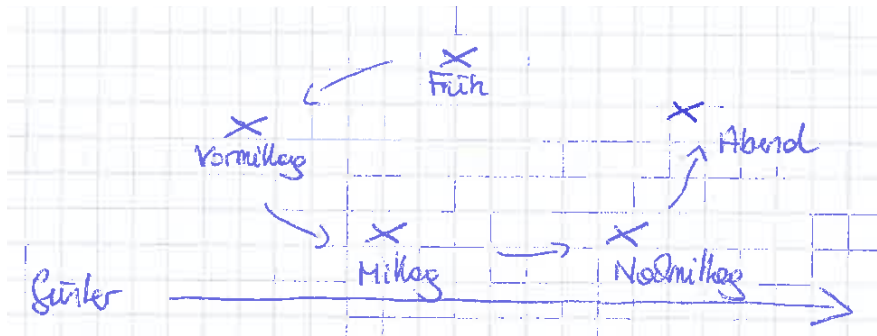


Abb.6: Tagesablauf und Günters Kometenbahn

Schluss: Die Gruppe kommt aus rhythmischen Schunkeln über Schubsen zur Auflösung der Sitzposition. Die eingeteilten Personen sorgen für das Aufnehmen der Spiegel und leiten zur Partnerführung durch den Spiegeltanz über. Die Endpositionen der Gruppe sollen im zentralen vorderen Bühnenbereich mit Rücken zum Publikum, die des Rollstuhls der Gruppe gegenüber im hinteren zentralen Bühnenbereich erreicht werden. Günter hält im Rollstuhl eine Taschenlampe, deren Lichtkegel mit den Spiegeln von der Gruppe reflektiert und über die Bühnenwände bewegt wird. Mit Ausklingen der Musik wird die Taschenlampe abgeschaltet.

Offene Punkte, die für den choreografischen Bühnenablauf zu klären sind:

- Die Paare, ihre Standplätze, Raumwege und Rollenaufteilung der Partner sind einzuteilen.
- Der Tagesablauf muss neu aufgeteilt werden, wenn dieser nicht wie in den bisherigen Proben von der gesamten Gruppe durchlaufen wird.
- Die Fragen, wie die Spiegel in der letzten Szene in die Gruppe kommen und wie die Lichtreflexionen mit einer oder zwei Taschenlampe/n umgesetzt werden können, sind zu klären.

Offene technische Fragen:

- Für den Musikschnitt ist zu Beginn „Writing of my Father’s Hand“ von Dead Can Dance in seinem Mittelteil zu kürzen. Am Stückende ist zu überlegen,

„Ulysses“ (Dead Can Dance), ebenfalls zu kürzen. Beim Musikstück für den „Tagesablauf“ („Limbo“, Howie B) kann mit fade out gearbeitet werden.

- Die Musikanlage und die Lichtsteuerung befinden sich auf der Bühne. Die Frage, wer Musik und Licht während der Performance bedient, ist noch offen.
- Drei Spots zur Ausleuchtung einzelner Bühnenbereiche sind zugesagt. Auch deren Bedienung während der Aufführung ist noch ungeklärt.
- Ob und wie Schwarzlicht - und / oder Schatteneffekte in die Performance eingebaut werden, wird von den Bühnenbedingungen abhängen.
- Die weißen Bühnenwände sollten mit schwarzen Vorhängen abgehängt werden, um Lichteffekte und Bühnenatmosphäre verbessern zu können und bauliche Gegebenheiten wie Stiegegeländer auf der Bühne zu kaschieren.

Offene organisatorische Fragen:

- Die Probenzeiten für Bühnenprobe und Generalprobe stehen noch nicht fest.
- Der Transport zu den Proben und zur Aufführung ist noch nicht besprochen.
- Die Organisation der schwarzen Bühnenvorhänge und Abhängevorrichtungen ist noch nicht beendet.
- Eine Rollstuhlrampe für den Bühnenaufgang fehlt.

Probenverlauf 12. Tag / 7. Mai 2014, 9.30h-11.30h

Mit dem für mich fertigen Konzept zum Ablauf unserer Bühnenpräsentation im Juni holte ich die Gruppe an diesem Mittwoch ab. Zum Warm Up begannen wir mit der Bewegungskombination, die wir in den letzten Wochen aus der Atemsequenz gebastelt hatten, um gleichzeitig mit dem Aufwärmen auch schon an konkretem Bewegungsmaterial für die Choreografie zu arbeiten. Meine Variation, den bekannten Ablauf in einem zweiten Durchgang paarweise Rücken an Rücken ausführen zu lassen, erwies sich als schwieriger Schritt. Anfangs störten sich die meisten daran, dass plötzlich ein Körper hinter dem eigenen Rücken das notwendige Nach-Hinten-Ausweichen in der Abrollbewegung zur Hocke behinderte. Diese Einstiegsaufgabe benötigte wesentlich mehr Zeit in der Umsetzung, als ursprünglich geplant, ließ sich aber nach einigen Wiederholungen halbwegs zufriedenstellend lösen und sollte durch weiteres Üben in den kommenden Proben machbar sein. Der Übergang dieser Bewegungsfolge in die Handführung musste ebenfalls intensiver ausprobiert und individuelle Lösungen gesucht werden. So war es zum Beispiel für Bärbel leichter, wenn sie nach der Bodendrehung ohne Handfassung aufstehen konnte, hingegen

Martina den Zug der Partnerin gut zu nutzen wusste und auch Stefan hier wieder einen schwunghaften Ansatz fand, dessen Dynamik er gut integrieren konnte. Danach stellten wir den Choreografie-Ablauf von Anfang an durch, um die Positionen zu klären, wer sich wann wohin bewegte und, was fast schwieriger war, wer stehenbleiben musste. Mit viel Schieben und Halten konnte diese Sequenz durchlaufen und das Ziehen und Lösen in der Aufgabe der Sonnenstrahlen probiert werden. Auch diese Positionswechsel werden noch einiges an Übung benötigen. Während der Trinkpause begutachteten wir die Planetenlampe, die Anita aus dem Kinderzimmer ihrer Söhne mitgebracht hatte. Dieses Nachtlicht projizierte entweder den Sternenhimmel oder nach Umstellen des Schalters und manuelles Weiterdrehen verschiedene Planetenbilder an die Zimmerdecke. Die Größe des Seminarraumes schwächte die Projektionsstärke allerdings sehr ab, trotzdem gab es den Anstoß, zu überlegen, ob im Schlussbild eventuell eine solche Projektion Eingang finden sollte. Da der Raum nun gerade abgedunkelt war, probierten wir auch das Reflektieren des Taschenlampen-Lichtkegels aus. Nicht alle schafften die Koordination des Spiegels mit dem entsprechenden Winkel zur Lichtquelle. Auch müsste hier noch die Sitzordnung angeschaut werden, damit der Lichtkegel auch allen zugänglich ist. Im Anschluss stellten wir den Tagesablauf durch und ich teilte die Gruppen neu ein, da ich beobachtet hatte, dass Ute unmöglich mit Gerhard und Alexander, die beide viel Hilfe benötigten, gleichzeitig arbeiten konnte. Deshalb tauschten Martina K. und Gerhard die Teams. Trotzdem verlief diese Szene immer noch nicht wunschgemäß. Die Einzelhandlungen dauerten zu lange, das Zusammenspiel von Impuls und Weitergehen passte nicht, Angelika und Bärbl tendierten nach wie vor dazu, in ihren Bildern stecken zu bleiben und nur nach Aufforderung von außen weiter zu gehen, obwohl Burgi vor ihnen eigentlich auf deren Impuls wartete. Für Gerhard war das Hinlegen und Aufstehen am Beginn mühsam und auch Alexander benötigte einfach zuviel Zeit für diese Vorgänge. Steffi ließ sich von Martina J. mitnehmen, beobachtete diese aufmerksam und übernahm hin und wieder eine Bewegung, blieb die meiste Zeit aber Mitläuferin und nicht Ausführende der Aktion. Diese Szene brauchte noch eine Idee für die bühnengerechte Umsetzung. Aus dem Abschlussgespräch ergab sich die Frage, inwieweit das Publikum die Textgrundlage zur Inszenierung kennen müsse. Sollte die Geschichte an sich dargestellt werden und nachvollziehbar sein oder diente sie als Subtext, als Basis, als Fläche für etwas Neues, Eigenständiges, das auch dem Publikum eigene Interpretationen ermöglichte? Da ich in den Proben selbst so involviert in die Abläufe war und kaum

Gelegenheit hatte, mich rauszunehmen und die Szenen von außen zu beobachten, merkte ich, dass mich die verhaltene Zustimmung zu meinem Konzept unsicher machte und ich Wege finden musste, die Beobachterposition irgendwie in den Probenprozess einzubauen.

Resümee:

- Das entwickelte Bühnenkonzept und das etablierte Bewegungsmaterial stimmen noch nicht überein. In der kommenden Probenwoche sollte vorwiegend mit dem bestehenden Bewegungsrepertoire und den Choreografie-Ideen gearbeitet werden, um festzustellen, ob und wo es Adaptionen in Konzept und / oder in der Bewegungsumsetzung braucht.
- Die Gruppe braucht Zeit, um Abläufe und Reihenfolge zu üben, daher soll mit neuen Ideen sparsam umgegangen werden und Konzentration auf Wiederholung gelegt werden.

Achte Probenwoche 12.-16.Mai 2014

Probenverlauf 13. Tag / 13. Mai 2014; 9.30h-11.30h

Die intensiven Überlegungen der letzten Woche rund um mein Choreografie-Konzept hatten mich zu dem Schluss geführt, trotz der Schwierigkeiten an diesem Konzept festzuhalten und die Probenzeiten intensiv zum Üben und Adaptieren der technisch schwierigen Sequenzen zu nutzen und die Gruppe im Ablauf so sattelfest zu machen, dass sie meine Hilfe nicht benötigen, um durch das Stück zu kommen. Dazu musste ich die Gruppenbegleiterinnen mit mehr Verantwortung betrauen. An diesem Dienstag war nur Anita als Betreuung bei der Gruppe, wurde allerdings unterstützt von Gildis Omann, einer Freiwilligen Mitarbeiterin, die einen Teil ihrer Freizeit der Arbeit in der Lebenshilfe widmete und dort einsprang, wo Hilfe nötig war. Gildis begleitete auch unsere Probe und ließ sich bereitwillig auf die Arbeit ein. Wir stiegen wieder mit der Partnersequenz in die Choreografie ein, die ich diesmal von Beginn an neu einteilte. Burgi und Martina K. sollten ein fixes Paar bilden, der Rest der Gruppe wurde so aufgeteilt, dass immer eine beeinträchtigte Gruppenmitglied mit einem nicht-beeinträchtigten zusammen arbeitete. Diese Rechnung ging zwar nicht ganz auf und es würde sich noch ein zweites reines Klientenpaar bilden müssen, vorerst beschloss ich aber, die Frage, auf die ich noch keine Antwort hatte, hintenan zu stellen. Dass wir Gildis die Abläufe erklären mussten, half auch der

Gruppe, sich nochmals intensiv mit den einzelnen Bewegungen auseinander zu setzen. Nach dem Partnereinstieg und dem Durchstellen der Anfangsszene versuchten wir heute auch erstmals das Umkreisen des Rollstuhls in zwei entgegengesetzten Kreisrichtungen. Ein Versuch, Gehrichtungen einzuteilen war, alle, die im ersten Kreisteil stehen geblieben waren, in den Linkskreis und alle, die sich zuerst weiterbewegt hatten, in den Rechtskreis zu schicken. Der Versuch scheiterte, da sich alle außer Burgi und Martina K. an der Bewegungsrichtung von Anita und mir orientierten und mit den beiden Richtungen an sich nichts anfangen konnten. Auch dafür muss noch eine Lösung gefunden werden. Da durch den späten Beginn die Probenzeit diesmal sehr verkürzt war, übersprangen wir den Tagesablauf und versuchten uns an den Spiegelreflexionen. Ich hatte für Günter eine LED-Taschenlampe besorgt, deren Lichtkegel gut zu reflektieren war und wir spielten mit Nähe und Distanz zur Lichtquelle. Diesmal tanzten bereits mehrere Lichtfelder an den Wänden und im Hintergrund lief die Planetenprojektion der Kinderzimmerlampe. Diese Projektion soll in verbesserte Form in die Aufführung eingebaut werden. Während der Lichtexperimente ergab sich eine schöne Situation: Gundi, die bei den Proben bisher immer am Rand saß und bei der Juni-Aufführung aus privaten Gründen nicht dabei sein würde, bekam heute ihr Mittagessen bereits um 11.30h in den Probenraum serviert, da sie im Anschluss zum Arzt musste. Damit sie ungestört essen konnte, während wir unsere Lichtspiele probierten, hängte ich zwei Taschenlampen als Beleuchtung an ein Wandbord über ihrem Sitzplatz. Das Bild, das durch diese Beleuchtung von oben auf die unbeteiligt essende Person ergab, hatte eine starke Wirkung. Assoziationen von Einsamkeit und Altsein drängten sich beim Betrachten dieses alltäglichen Vorgangs des Essens auf, der durch die spezielle Art der Beleuchtung in Szene gesetzt wurde. Auch Anitas Eingreifen, als sie die Mahlzeit in kleine Stücke schnitt, bekam durch das Theatersetting, in dem wir uns gerade befanden, eine besondere Bedeutung. Spontan entstand die Idee, eine Szene dieser Art im Herbst in der erweiterten Stückfassung einzubauen. Am Ende der Probe erklärte sich Gildis bereit, mit der Theatergruppe weiter zu arbeiten und bei der Aufführung dabei zu sein.

Probenverlauf 14. Tag / 15. Mai 2014; 9.30h-11.30h

Am übernächsten Tag, einem Donnerstag, war die personelle Besetzung in der Theaterwerkstatt wieder verändert; Anita fehlte, dafür war Ute dabei und eine weitere Freiwillige Mitarbeiterin, Anneliese Sanjath, bestritt ihren ersten Tag in der

Einrichtung. Auch sie war bereit, aktiv in der Tanzprobe mitzutun, in der heute neben der Arbeit an den Partnerteilen vor allem die Neuordnung des Tagesablaufs am Programm standen, um dieser Szene mehr Klarheit im Raum und in der Darstellung zu geben. Nach der Bewegungskombi im Warm Up, in die zur Auflockerung auch wieder die Raumwege in verschiedener Dynamik eingebaut wurden, arbeiteten wir wieder in den eingeteilten Paaren an der Abrollkombi Rücken an Rücken. Die Schwierigkeiten der letzten Probe wiederholten sich auch dieses Mal. Um nicht zu kompliziert zu werden, wurde heute beschlossen, die Paare für alle Aufgaben innerhalb des Stücks gleich zu lassen. So konnten sich die Tänzerinnen und Tänzer auf eine Bezugsperson einstellen. Während wir probierten, stieß Anna Tatzreiter, verantwortlich für die Öffentlichkeitsarbeit in der Lebenshilfe Kärnten, dazu, mit der Bitte, fotografieren zu dürfen und im Anschluss ein kurzes Interview mit mir zu führen, um Material für die Presseaussendungen zu bekommen. Wir arbeiteten noch an der Neustrukturierung des Tagesablaufs, was bedeutete, dass Burgi diesen wie gewohnt begann, gefolgt von Angelika und Anneliese statt Bärbl (um Angelika einen „Motor“ zur Seite zu stellen), danach Martina K. alleine, da sich drei Personen gleichzeitig als unübersichtlich erwiesen hatten. Stefan und Ute sollten anschließen und Martina J. und Bärbl das Schlussteam bilden, dessen Aufgabe es war, den Ablauf zu beschleunigen und das Gruppenbild in der Fernsehsequenz zu vervollständigen. Die Paare Steffi + Anita, Alexander + Gildis und Gerhard mit mir tanzten mit der Handführung bereits an die rechte Bühnenseite und stießen dann nacheinander zu den sitzenden Paaren beim Fernsehen wieder zur Gruppe. Auch die Sitzordnung und die Reihenfolge des Hinsetzens wurden fixiert. Um Anna Tatzreiter auch das geplante Stückende zu zeigen, schlossen wir doch noch einen Durchgang des Spiegeltanzes an und probierten auch die Lichtreflexe mit Planetenprojektion aus. Die Probe mit der Gruppe beendete ich diesmal pünktlich um 11.30h, damit noch Zeit für Frau Tatzreiters Fragen blieb. Anschließend gab es in der Gruppe noch Informationen rund um die organisatorischen Fragen auszutauschen. Anneliese sagte ebenfalls zu, im InklusivTheater mitzumachen und auch rund um andere organisatorische Belange gab es positive Neuigkeiten. Die zusätzlichen Scheinwerfer konnten bereit gestellt werden, die schwarzen Vorhänge zum Abhängen der Bühne konnten wir vom slowenischen Teatr Trotamora aus St.Jakob im Rosental²⁰⁵ ausborgen. Noch nicht planbar waren die Fahrten zu Proben und

²⁰⁵Theaterensemble des slowenischen Kulturvereins rož mit seinem Sitz in St. Jakob im Rosental / Kärnten; vgl. <http://www.roz.si/de/teatr-trotamora/chronik/> Zugriff: 5.1.2014.

Aufführung, da die Busse bei den zeitgleich stattfindenden Special Olympics gebraucht wurden. Da sich die Transportfrage notfalls auch mit Privat PKWs und Familienunterstützung lösen ließ, konnten wir dies aus der Liste der dringenden Aufgaben streichen und die Besprechung pünktlich zum Mittagessen für die Gruppe beenden.

Neunte Probenwoche 19.- 23.Mai 2014

Probenverlauf 15.Tag / 19. Mai 2014; 10h-11.45h

In diese neunte Probenwoche starteten wir bereits am Montag Morgen. Da das Wochenende davor für einige Gruppenmitglieder ein Heimfahr-Wochenende gewesen war, hatten wir vorausblickend 10h als Beginnzeit vereinbart. Trotz der späteren Beginnzeit waren nicht alle Tänzerinnen und Tänzer um 10h anwesend. Angelika tauchte erst mit einer Stunde Verspätung in der Werkstätte auf. Zusätzlich musste das Lebenshilfe-Team in dieser Woche einige Dienstverschiebungen organisatorisch unterbringen, was zur Folge hatte, dass manche Arbeitsgruppen auf die Nachbargruppen aufgeteilt wurden, um die Betreuung mit weniger Personal bewerkstelligen zu können. Im Fall der Theaterwerkstatt bedeutete dies, dass ein Teil der Hauswirtschaftsgruppe der Probe als Zuschauer beiwohnten, begleitet vom Zivildienstler Andreas Heuchert. Andreas war bereit, aktiv an der Probe teilzunehmen und als „Platzhalter“ für die fehlenden Freiwilligen Mitarbeiterinnen Anneliese und Gildis einzuspringen. Mein Ziel für diese Probe war es, erstmals einen vollständigen Durchlauf der Choreografie zu schaffen. Zur effektiven Vorbereitung stellten wir die Partnerarbeit wieder an den Probenanfang und näherten uns über das Massieren und Ausstreichen von Rücken, Armen und Händen der Abrollsequenz Rücken an Rücken und den im Ablauf folgenden Kombinationen. Bisher war noch ungeklärt gewesen, wo im Raum und wie oft die Tänzerinnen und Tänzer diesen Bewegungsteil ausführen sollten. Um alle geübten Aufgaben unterzubringen, hatte ich mich dazu entschlossen, die Abrollfolge einmal nebeneinander stehend auszuführen und über Beintwist und Umrollen über die Knie wieder zum Stehen zu kommen und von dort unter Aufnahme der Idee des Umkreisens des Partners in die Rücken-an-Rücken-Aufstellung zu kommen, den Ablauf bis zum Sitz zu wiederholen und mit dem Kometen in den Tanz der Hände überzuleiten, der dann die Gruppe auf beide Bühnenseiten aufteilte. Da Anita bei der letzten Probe nicht dabei gewesen war, wurde sie erst im Lauf des Tuns über die neue Paar - und Gruppeneinteilung

und den Umstand, dass der Tagesablauf nun nicht mehr von allen ausgeführt wurde, informiert. In dieser Probe fehlten Ute und die beiden Helferinnen, deren Plätze mitgedacht werden mussten. Andreas, der eigentlich nur als Standdouble für eine der fehlenden Personen wirken sollte, übernahm eine aktiv mittanzende Rolle und stellte sich als Partner für Steffi zur Verfügung, damit Anita, Steffis eigentliche Partnerin, statt Ute mit Gerhard arbeiten konnte, der sich ansonsten weigerte, seinen Teil der Choreografie zu erfüllen. So wie Anita für Gerhard Motivatorin war, wurde es Andreas für Steffi. Steffi legte einen selten beobachteten Eifer an den Tag und genoss es sichtlich, einen neuen Tanzpartner zu bekommen. Sie lachte und plauderte und bestand darauf, nur mit Andreas zu tanzen. In den drei Teams mit Betreuerhilfe klappten die Partnerteile diesmal gut. Auch Burgi und Martina K. vermittelten einen sicheren Eindruck. Da Angelika die erste Stunde der Probe fehlte, arbeitete ich mit Alexander. Nach ihrem Eintreffen bat ich sie, am Rest der Probe als Zuschauerin teilzunehmen. Eine kurze Trinkpause beendete die erste Phase des Zusammenstellens und Probierens, bevor wir uns an den ersten Durchlauf wagten. Aufgrund der vielen Fehlenden tanzte ich den Ablauf mit, dirigierte verbal die Gruppe, die mit dem musikalischen Ablauf noch nicht sicher war, lotste Andreas, der die Choreografie zum ersten Mal mitmachte, durch die Bewegungsfolgen und Raumwege und wechselte permanent zwischen der Tänzerrolle in der Gruppe und den Tätigkeiten außerhalb, wie Musik bedienen und Requisiten bereitstellen. Auch Günter musste für seine Parts in die entsprechenden Ausgangspositionen gebracht werden. Da ich mich eigentlich als Partnerin von Günter eingeplant hatte, fiel diese Aufgabe auch mir zu. Alles in allem schafften wir wirklich einen Durchlauf, dessen Gesamtbild sich meiner Wahrnehmung allerdings entzog. Durch das In-den-Abläufen-sein gelang es nicht, das angestrebte Bild von außen zu bekommen und die Choreografie aus der Regieperspektive zu betrachten. Die Idee, einen zweiten Durchgang zu starten und nur zu beobachten, auch wenn durch die fehlenden Darstellerinnen Irritationen und Fehler auftreten sollten, verwarf ich. Mit dem geschafften Durchlauf als Etappenziel beendeten wir die heutige Probe bereits um 11.30h.

Probenverlauf 16. Tag / 20. Mai 2014; 9.30h-11.30h

Gleich am folgenden Tag ging unsere Probenarbeit weiter. Wieder waren Gäste aus der Hauswirtschaftsgruppe als Zuschauer anwesend, Andreas tanzte diesmal von Anfang an als Partner von Steffi mit und auch Anneliese war mit dabei. Da am

Konzept in dieser vorletzten Phase der Probenarbeit nichts mehr verändert werden sollte, konzentrierte ich mich in der Schwerpunktsetzung für die Probentermine auf einzelne Teile der Choreografie, die durch bewusstes Üben und Anbieten von Vorstellungsbildern und Erinnerungshilfen in ihrer Qualität verbessert werden und am Ende zu einem stimmigen Gesamtbild führen sollten. Den Großteil der Arbeitszeit wollte ich den Durchläufen widmen, um Sicherheit und Flüssigkeit der Abläufe zu gewinnen. So begannen wir diesmal in der Kreisaufstellung des Stückbeginns mit dem Pulsieren, das durch die Vor- und Rücklenkung der Körper erzeugt werden sollte. Um ein Gefühl für die dazu nötige Gewichtsverlagerung auf den Fußsohlen zu erlangen, ließ ich die Gruppe mit dem Balancieren auf unterschiedlichen Fußteilen experimentieren und allmählich zu einer ständigen Vor-Rückverlagerung entwickeln, die am Ende auch den Blick abwärts und aufwärts mitnehmen sollte. Dieses Einschwingen klappte gut und ich bat die Betreuerinnen, dies in den nächsten Tagen in die täglichen Aufgaben mit einzubauen, um das Bewegungsgefühl zu festigen. Die Anfangssequenz durchliefen wir gleich mit Musik. Da sich im Lauf der Proben nun ein annähernd konstanter Bewegungsrhythmus einpendelte, konnte ich nun Dauer und Schnittstellen im Musikstück abschätzen und den Teil in der Mitte des Liedes zum Kürzen markieren. Neben der Bewegungsqualität war mir auch die Klärung der Raumwege ein wichtiges Anliegen in dieser Probe. Jedes Paar musste genau wissen, wohin es sich mit welcher Aufgabe bewegen musste. So stellten wir auch die Wege vor dem Tagesablauf nochmals durch. In dieser Sequenz war das Signal geben, wann die nächsten Tänzer den Raum beanspruchen, der Knackpunkt für den Ablauf. Die erste Tagesaktion, das Aufstehen, begann im Liegen, also vereinbarten wir, dass das Folgepaar sich auf die Füße der Vordenen legen sollte, als deutlich spürbares Zeichen, zum nächsten Platz weiter zu gehen. Jede andere Aktion sollte durch ein kräftiges Wegstoßen beendet werden. Diese Aufgaben stellten für die meisten eine Herausforderung dar. Beim Hinlegen suchten mit Ausnahme der Betreuerinnen, alle einen freien Platz am Boden aus und mussten in jedem Anlauf wieder daran erinnert werden, sich AUF die Füße der anderen Person zu legen. Auch das Wegstoßen passierte zaghaft bis gar nicht und kostete die Tänzerinnen sichtlich Überwindung. Erst nach und nach wurde mehr Kraft in den Schubsen sichtbar, was Dynamik und Wirkung der Szene positiv beeinflusste. In Summe war es immer noch zu wenig. Aus Zeitgründen und um nicht emotional zu fordernd zu werden, strapazierte ich diese Sequenz nicht weiter. Im Tagesablauf musste auch festgelegt werden, wann Günter zu seiner Bühnenquerung aufbrach. Bisher war er meist zu

langsam, hatte Probleme beim Einrichten seiner Hände auf den Rollstuhlrädern und brauchte mehr Zeit um überhaupt in Bewegung zu kommen, als für den gesamten Weg vorgesehen war. Günter wirkte heute unwillig, zeigte keine Initiative und schaffte die geforderte Szene kein einziges Mal. Auch mit Hilfe der Betreuerinnen war es nicht möglich zu klären, ob ihn die Aufgabe überforderte oder Schmerzen bereitete oder er einfach nur einen schlechten Tag hatte. Um diesen Teil der Musik annähernd im Zeitrahmen zu halten, griff ich schiebend in die Rollstuhlfahrt mit ein. Für das Weiterrollen nach dem Stopp neben der sitzenden Gruppe hatte ich noch keine Lösung. In dieser Probe betrachteten wir das Schunkeln und Schubsen der Gruppe genauer. Auch hier zeigte sich anfänglich wieder die Scheu vor dem Stoßen des Nachbarn. Da aber die Impulse aus verschiedenen Richtungen gleichzeitig kamen, entstand rasch die gewünschte Dynamik. Das anschließende Aufstehen und Übernehmen der Spiegel verlief konfus und ließ zuviel Wartezeit übrig, sodass der Effekt, durch den Spiegel aus dem Sitz in die Bewegung geführt zu werden, nicht entstand. Auch hier waren die fehlenden Personen hinderlich für die Weiterarbeit, weil das Aufteilen der Spiegel zu lange dauerte und Stefan und Alexander ohne Partnerin waren. Die beiden als Team zusammen zu spannen, funktionierte auch nicht so recht, da beide die Rolle des Folgens gewohnt waren und mit der Führungsaufgabe überfordert waren. Die Lichtreflexionen am Ende klappten immer besser, nur hatte die Taschenlampe einen Wackelkontakt und leuchtete nicht zuverlässig. Auch hatte Günter immer wieder Probleme mit dem Ausschalten des Lichts über den Druckmechanismus. Hier vereinbarten wir, dass er den Lichtschein auch durch das Abdunkeln der Lampe mit der Hand oder dem Oberschenkel verschwinden lassen konnte, da diese Bewegung einfacher war. Am Ende der Probe provozierte Andreas spontanen Applaus mit seiner Zusage, als neues Mitglied des InklusivTheaters am 14. Juni mitzutanzten. Damit war die Paaraufteilung vollständig geklärt und die Idealsituation, dass, mit Ausnahmen von Burgi und Martina K., immer ein beeinträchtigtes und ein nicht-beeinträchtigtes Mitglied der Theatergruppe miteinander arbeiten konnten, gegeben.

Resümee:

- In der nun beginnenden Endprobenphase wird es wichtig, als Choreografin den Blick von außen einzunehmen. Da es während des Ablaufs kaum machbar ist, die mittuende Rolle in der Gruppe aufzugeben, muss eine Möglichkeit gefunden

werden, einen der nächsten Durchläufe wieder mit Video zu begleiten, um einen Gesamteindruck zu gewinnen.

- Neben den Bühnenabläufen müssen auch die Requisiten und technischen Hilfsmittel griffbereit sein, daher sind bis zur nächsten Probe die fehlenden Spiegel nachzukaufen und eine neue Taschenlampe zu besorgen.
- Extra Probenzeit für Günter muss eingeplant werden, um ihn in den Anforderungen seines Solos an seine Körperlichkeit entsprechend unterstützen zu können, ohne Stress auszuüben.
- Die Kostümfrage ist zu klären (Idee: schwarze Hosen und weiße T-Shirts, um mit UV-Effekt zu arbeiten). Auch muss zumindest eine Probe mit Kostüm stattfinden, um den Lichteffekt zu testen.
- Da sich die Bewegungsabläufe zu festigen beginnen, ist auch die Zeitdauer der einzelnen Sequenzen abschätzbar und die Musik muss nun auf die entsprechenden Längen geschnitten werden.

Zehnte Probenwoche 26.- 30. Mai 2014

Probenverlauf 17. Tag / 27. Mai 2014; 9.30h-11.30h

Diese einzige Probe in der letzten Maiwoche war zugleich auch die letzte, in der ich Zeit für Änderungen eingeplant hatte. Neben der Einzelarbeit mit Günter an den speziellen Anforderungen seiner Aufgaben waren auch die organisatorischen Wichtigkeiten in den Bühnenablauf einzubauen, wie der Übergang aus dem Schunkeln zum Spiegeltanz, das Verteilen der Spiegel und die Abstimmung der Schlüsselbewegungen und Signale mit der Musik und den Raumwegen. Gedacht war, die ersten dreißig Minuten mit Günter allein zu arbeiten. Er war heute allerdings in so guter Laune und demonstrierte schon im Gruppenraum, dass er die Bedienung seines Rollstuhls diesmal besser hinkriegen würde, so dass wir doch als Gruppe in die Probe starteten. Bevor es losgehen konnte, musste noch eine Lösung für den Umstand gefunden werden, dass Gildis aus Urlaubsgründen nun doch nicht am 14.6. mit auf der Bühne sein würde. So würde ich in die Doppelrolle schlüpfen, in den Partnerteilen mit Alexander zu arbeiten und dafür zu sorgen, Günter rechtzeitig auf seine Positionen zu bringen. Die heutige Probe war also auch für mich wichtig, um meine Wege innerhalb der Choreografie festzulegen. Den Einstieg in die Probenarbeit bildeten die Gewichtsverlagerungen für das Anfangsbild. Dieser Bewegungsablauf funktionierte schlechter als in der Vorwoche. Wackeln,

Balanceschwierigkeiten und abgehacktes Vor-und Rückbeugen waren statt der schwingenden Bewegung zu sehen. Danach arbeiteten wir noch kurz an der gemeinsamen Drehung mit und um den Rollstuhl und der angestrebten Beschleunigung bei Heranrücken an den Mittelpunkt. Da diesmal Martina J. und Ute fehlten, kam diese Aufgabe nicht in Schwung und auch der Handtanz wurde nur angedeutet. Für Günters anschließende Bühnenquerung verwendete ich etwas mehr Zeit, um herauszufinden, in welcher Position die schwenkbaren kleinen Vorderräder des Rollstuhls stehen mussten, um ihm die gerade Fahrtstrecke zu ermöglichen. Nachdem diese entsprechend eingerichtet waren, ließ er mich mit seiner linken Hand probieren, auf welche Art ich sie im Fall des Falles helfend auf das Schwungrad legen konnte, um ihm das Einrichten seiner Körperposition zu erleichtern. In der richtigen Position konnte er die Fahrtstrecke gut bewältigen. Als Signal zum Start galt Burgis Weg vom ersten zum zweiten Bild des Tagesablaufs. In allen Szenen besprachen wir musikalische Keys, Raummarkierungen und Partnerimpulse, an denen sich die Choreografie orientierte. Durch das viele Besprechen und Merken von Dingen zeichnete sich zunehmend Müdigkeit in den Gesichtern ab und die Bewegungsqualität ging verloren, auch in den Teilen, die sonst immer gut funktionierten. Die letzten Fragen zum Impulsgeben beim Schunkeln und die Aufteilung der Spiegel besprach ich nur mehr mit Anita, Anneliese und Andreas, während der Rest der Gruppe eine Pause machte. Bevor wir den Durchlauf starteten, probierte ich mit Günter noch das Abdunkeln der neuen Taschenlampe durch Pressen der Lichtfläche gegen den Oberschenkel. Das erwies sich als machbar. Das Einschalten der Taschenlampe würde ich für ihn übernehmen, da auch diese Aktion Signalcharakter im Ablauf hatte und die Gruppe in ihre Endposition leiten sollte. Einen Durchlauf schafften wir auch dieses Mal. Erst während der Fernsehszene im Tagesablauf bemerkte ich, dass noch nicht geklärt war, wie Günter nach dem Stopp neben der Gruppe ins Off kommen sollte. Da die letzte Aktion der sitzenden Gruppe das Umschauen nach dem wegrollenden Günter war, entwickelten wir aus dem Vorlehnen beim Schauen ein Umfallen von Andreas, der diesen Fallimpuls aufnehmen und für das Aufstehen und Wegschieben des Rollstuhls nutzen sollte, bevor er wie besprochen die Spiegel für die letzte Sequenz holte. Die Aufmerksamkeit reichte nicht mehr für einen weiteren Durchgang, so probierten wir nur dieses Herausfallen und Wegschieben und beendeten die Probe.

Resümee:

- Da sich bis zum Aufführungstermin unvorhergesehene Änderungen ergeben können und die Tagesverfassung der Gruppe das Gezeigte beeinflussen wird, muss das (Bühnen)Konzept so veränderbar sein, dass auf diese Gegebenheiten auch kurzfristig reagiert werden kann.

Elfte Probenwoche: 2.- 7. Juni 2014

Probenverlauf 18. Tag / 3. Juni 2014, 9.30h - 11.30h

Die letzten beiden Probenwochen, die mit Juni anbrachen, hatten als Ziel, das Stück möglichst oft im Ablauf durchzutanzen, um Übergänge und nötige Hilfestellungen so unsichtbar wie möglich zu gestalten. In der heutigen Probe fehlten Ute und Alexander, dafür war Michaela, eine Betreuerin aus der Nachbargruppe zu Gast, um für eine Zusatzausbildung innerhalb ihres Arbeitsbereichs Praxisstunden zu sammeln. Ich bat sie, aktiv an der Probe als Utes Vertretung teilzunehmen. Somit war erstmals die Situation gegeben, dass alle anwesenden Paare vollständig waren, und nachdem mein Partner, Alexander, fehlte, konnte ich die Durchläufe von außen begleiten. Ohne spezielles Warm Up ließ ich das Stück von seinem Anfang im Kreis beginnen, um nochmals ohne Musik die Bewegungsabläufe genau zu klären. Auch an der Ausführung der einzelnen Bewegungen wurde gearbeitet. Das Schwingen bei Musikeinsatz hatte sich durchwegs wieder als Vor- und Rückbeugen eingeschlichen und seine gleichmäßige Qualität verloren. Nachdem zur Verbesserung der Sequenz das Üben der Gewichtsverlagerung allein nicht das gewünschte Ergebnis brachte, griff ich auf die Atemübung zurück, um die Körperaufrichtung beim Einatmen wieder bewusst zu machen. Zusätzlich stützte ich reihum in dieser Atem- und Schwingbewegung die unteren und oberen Rückenbereiche, um das Einknicken zu verhindern. Diese Körperkorrektur nahm zwar etwas Zeit in Anspruch, führte dafür aber zur Verbesserung der Bewegungsausführung. Im Verlauf des Anfangsbildes war ich weiters mit der allzu gleichbleibenden Dynamik nicht zufrieden und ich gab der Gruppe bei den Drehbewegungen um den Rollstuhl und dem Kreisen in der „Umlaufbahn“ wechselnde Zusatzaufgaben, wie schneller drehen, den Kreis laufen oder selbständige Tempowechsel einbauen. Schlussendlich fixierten wir, dass das Treffen des Partners am Ende des Umlaufbahn - Motivs über Handfassung und eine gemeinsame Drehung passieren sollte, in der durch die Zugbewegung zuerst Beschleunigung und mit dem Ende der Musik die allmähliche Verlangsamung bis

zum Stillstand das Bild dynamisch veränderte. Die nachfolgenden Teile mit Handtanz, Tagesablauf und Spiegeltanz brauchten diesmal weniger Feinarbeit. Die Betreuerinnen und Andreas wurden mit dem Ablauf immer vertrauter; ihre Bewegungen wurden sicherer und das Warten auf meine Ansagen, was als nächstes folgte, verschwand. Durch das Übernehmen der Führungsaufgabe durch das Begleiterteam klappten die Übergänge wesentlich flüssiger, die einzelnen Sequenzen wurden zügig getanzt, wodurch mehr und mehr auch die musikalischen Phrasierungen in den Bewegungsabläufen sichtbar wurden und besonders im Anfangsteil und beim Handtanz die Choreografie sichtbar wurde. Meine Begleitung war noch wichtig beim Finden der Sitzplätze in der Fernsehzone, beim Verteilen der Spiegel und beim Positionieren von Günter, ansonsten konnte ich die Beobachterperspektive einnehmen, soweit es die Raumdimensionen zuließen. Die Fensterbänke erwiesen sich als beste Sitzplätze, um dem Geschehen mit etwas Distanz folgen zu können. Ein Durchlauf mit Musik war der Schlusspunkt dieser Probe.

Probenverlauf 19. Tag / 4. Juni 2014, 9.30h - 11.30h

Nach dem positiven Eindruck des gestrigen Probentages sollten heute auch die Auftrittskleidung in der Probe getragen werden, um hier eventuell noch nachbessern zu können, wenn etwas zu groß oder zu klein wäre. Ein Gesamtbild wie am Vortag würde diesmal wieder nicht entstehen, da Burgi, Stefan und Angelika fehlten. Die drei gehörten zur Mannschaft, die bei den Special Olympics auch in den Sportbewerben antreten würden und mussten beim Teamtraining dabei sein. Aus diesem Grund formierte ich drei neue Paare für die Probe und bat Ute, mit Alexander zu tanzen und Martina K. sollte Angelikas Platz übernehmen. Auch diesmal war wieder ein Gast anwesend: Steffis Mutter saß als Zuseherin in der Probe. Steffis Aufregung aufgrund der Anwesenheit ihrer Mutter war nicht zu übersehen. Sie redete und lachte ohne Unterbrechung und konnte ihr Zappeln diesmal gar nicht kontrollieren. Um einerseits etwas zu beruhigen und andererseits schneller in die höhere Körperspannung für die Arbeit zu kommen und die gestrigen Ergebnisse abrufbar zu machen, griff ich auf die Atemübung mit Fokus auf die Körperstreckung beim Einatmen zurück und ermunterte die Gruppe, auch das Gesicht und die Augen zu „strecken“, was wirklich zum erhofften Öffnen des Blicks beitrug. Besonders bei Bärbl und Martina K., die beide meist mit gesenktem Blick unterwegs waren, bewirkte diese Aufforderung eine Öffnung in der gesamten Körpervorderseite und eine Hebung ihrer Präsenz. Danach

gingen wir den Ablauf nochmals Sequenz für Sequenz durch, da Ute eine lange Trainingspause aufholen musste und auch für die anderen noch einige Feinheiten zu klären waren. So musste etwa jedes Paar für sich herausfinden, wer bei der gemeinsamen Sterndrehung um den Rollstuhl die Innen- oder Außenposition einnehmen sollte und ob die Drehung in der Vorwärts- oder Rückwärtsbewegung leichter zu meistern war. Im weiteren Verlauf ging es um Fragen, wie den Gesichtsausdruck beim Fernsehen und ab wann der Blick Günter auf seinem Weg über die Bühne folgen soll. Nach dem Durchstellen der einzelnen Szenen sollte nun der Durchlauf folgen. Aus der Frage unserer Zuschauerin, was denn nun genau der Inhalt des Stücks sei und meinem Versuch, ihr in kurzen Worten die „Wahre Geschichte von Sonne und Mond“ zusammen zu fassen entwickelte sich eine Diskussion mit dem Betreuerteam, ob es nicht doch nötig wäre, den Text in der Aufführung zumindest teilweise zu lesen oder als Projektion in das Bühnengeschehen mit einzubauen. Meine Argumentation, dass der Text vor allem uns als Motivation und roter Faden in der Choreografie dienen würde und es aus meiner Sicht nicht darauf ankäme, dass den Zuschauern die Geschichte erzählt wird, sondern das Publikum die Bilder individuell interpretieren darf und soll, wurde immer noch mit Skepsis gesehen. Während des Gesprächs kam Angelika in den Probenraum. Da sie mit dem Sporttraining fertig war, konnte sie an der weiteren Probe teilnehmen. Ich bat die Gruppe, die Anfangsplätze einzunehmen, blieb aber parallel dazu weiter im Gespräch über die Textverwendung. Plötzlich begann Günter in der Kreismitte mit seiner Drehbewegung, die den Stückbeginn markierte. Dabei fixierte er mich mit seinem Blick und einem breiten Lachen im Gesicht. Er hatte die Initiative übernommen, die Probe voran zu treiben, da es uns fünfen im Diskutieren entgangen war, wie lang sich die Wartezeit für die Gruppe bereits erstreckte. Die Gruppe nahm seine Führung an und begab sich in Auftrittshaltung und unsere Dramaturgie-Debatte wurde zugunsten der Probenfortführung ausgesetzt. Da nun Angelika wieder mit dabei war, musste während der bereits gestarteten Anfangssequenz noch schnell die Neuordnung der Paare eingeworfen werden und ich übernahm wo es notwendig war, Burgis Part im Duett mit Martina K. Die Phasen dazwischen beobachtete ich wieder von außen und konnte feststellen, dass diesmal nicht nur das Betreuerteam sicherer im Ablauf war, sondern auch der Rest der Gruppe merklich an Sicherheit gewann. Bärbl wusste ihre Einsätze selbständig, Martina K. konnte ich kurzfristig mit dem Hinweis, so weiter zu tanzen, „als ob Burgi da wäre“, auch allein arbeiten lassen, ohne dass es sie verwirrte. Angelika merkte

man an, dass sie einen unvorbereiteten Einstieg in die Arbeit hatte, ihre Einsätze kamen verspätet und die Bewegungen verhalten. Nach diesem Durchlauf wollte ich das Ziel eines Aufführungsdurchgangs mit Videoaufnahme noch unterbringen. Da aber meine Mitwirkung in der Gruppe nötig war und Steffis Mutter die Kameraführung nicht übernehmen wollte, musste dafür zuerst eine Betreuerin aus der Nachbargruppe gefunden werden, was wieder einige Zeit in Anspruch nahm. Trotzdem konnten wir die Probe so beenden, dass allen Beteiligten noch genug Zeit blieb, ihren Aufgaben rund um das Mittagessen nachzukommen.

Videobeschreibung:

Die Gruppe steht in der Anfangsformation noch ohne Musik. Meine Stimme ist hörbar mit der Anweisung, groß zu bleiben. Alle strecken die Arme deckenwärts als Einstimmung und Erinnerung an Aufrichtung und Präsenz. Vor dem Musikstart und dem damit verbundenen Beginn der Bühnenperformance sieht man Steffi, die sich umschaut und in leicht schwingender Bewegung ist. Günter beginnt die Choreografie mit der Drehbewegung in der Mitte des Kreises. Die Gruppe steht ruhig, nur Angelika zupft am T-Shirt und Steffi schaut zur Seite. Nach dem Musikeinsatz husche ich auf meinen Kreisplatz als Ersatz für Burgi. Mit dem Einschwingen und der Rücken-zu-Rücken-Drehung setzt sich die Gruppe in Bewegung. Alexander vergisst seinen Part, ruhig stehen zu bleiben und wird von Martina J. daran erinnert. In den eingeteilten Paaren angekommen, führt die Choreographie weiter in die Strahlen mit Griff zum Rollstuhl und dem viermaligen Positionswechsel. Die große Drehung und das Verdichten um den Rollstuhl, das Auflösen mit Drehung um die eigene Achse und Überleiten in die Kreisbewegung mit der Idee der Umlaufbahn schließen an. Gerhard wird von Anita mit Handfassung geführt, die anderen Paare finden sich in gegenläufiger Kreisrichtung ein. Die Paare treffen sich über die rechte Handfassung wieder und beenden mit Musikende diese erste Sequenz. Man sieht mich die Aufstellung verlassen, um die Musik weiter zu schalten, während Steffi von Andreas auf ihrer Position eingerichtet wird und Gundi im Hintergrund die Stille mit ihrer Stimme füllt. Ohne Musik erfolgt die nächste kurze Sequenz der Kometen, einmal in hoch-Tiefbewegung nebeneinander stehend, dann Rücken an Rücken. Ich verlasse die Gruppe wieder, um das nächste Musikstück zu starten, während die Tänzerinnen und Tänzer nahtlos in den Handtanz überleiten. Jedes Paar bewegt sich damit auf die ihm zugewiesene Raumseite. Ich komme zurück zur Raummitte, um auch Günter mit dieser Bewegungsvorgabe zu seiner Raumseite zu holen. Die Kamera folgt Ute

und Alexander in ihrem Duett, im Hintergrund führt Anneliese Angelika an der Hand zurück auf die Raumseite, die sie eigentlich in der Tanzbewegung hätten erreichen sollen. Günter und ich verlassen den Tanzraum als letztes Paar. Am linken Raumrand sieht man die Gruppe in Warteposition. Während Günters Rollstuhl für die Komentenfahrt vorbereitet wird, schwenkt die Kamera in den leeren Bühnenraum zur wartenden Gruppe am rechten Rand. Ich nehme Burgis Position in der Bodenlage ein, um den Tagesablauf zu starten und beginne nach dem vereinbarten musikalischen Zeichen. Anneliese und Angelika folgen als zweites Paar, vergessen dann aber, auf ihren Einsatz zum Weitergehen zu warten und reagieren auf meine Stimmangabe. Martina K. tanzt die dritte Position in diesem Ablauf, Martina J. und Bärbl folgen als letztes Paar, während Günter in seine Bühnenquerung startet. Der Positionswechsel erfolgt über das Weiterschieben der Vorderen, bis sich die Gruppe in der rechten hinteren Raumecke im Sitzen trifft und die Wartenden vom rechten Bühnenrand dazustoßen. Ich verlasse die Gruppe wieder, um die Musik zu steuern, Günter beendet vom „Weiterschalten“ der Gruppe begleitet, seinen Raumweg. Sein Stopp neben der Gruppe mit Blickkontakt bewirkt das Einfrieren aller Bewegungen, wobei Steffi die Handbewegung des Zappens wieder aufnimmt. Die Musik wird leiser und verschwindet, als Günter seine Fahrt wieder beginnt. Andreas rollt aus der Gruppe heraus und schiebt den Rollstuhl mit Schwung an den rechten Bühnenrand, während die Gruppe mit Musikeinsatz die Schunkelbewegung startet, die ins Schubsen übergeht und vom Lachen einzelner Personen begleitet wird. Im Aufstehen der letzten Gruppenmitglieder werden die Spiegel verteilt und es beginnt der Spiegeltanz. Die Begleiterinnen führen ihre Partner durch den Raum. Mein Part mit Martina K. ist verkürzt, um auch Günter mit der Bewegungsidee der Spiegel auf seine nächste Position zu begleiten. Man hört die Anweisung an die Gruppe, Günters Ankommen in seiner Schlussposition als Zeichen für ihr langsames Zu-Boden-Kommen zu nehmen und sich dabei Zeit zu lassen. Während sich die Tänzerinnen und Tänzer zu Boden bewegen und jeweils einen zweiten Spiegel an ihre Partner weitergeben, verdunkle ich den Raum. Günters Taschenlampenkegel wird sichtbar und im Dunkeln dann auch die Reflexionen des Lichts durch die Spiegel. Die Kamera ist allerdings zu schwach, um die Projektion der Planeten im Hintergrund des Raumes aufzunehmen, mit der die Bühnenperformance enden soll. Mit dem Fadeout der Musik verdunkelt Günter den Lichtkegel der Taschenlampe und signalisiert so das Ende der Performance.

Dauer der Vorführung: 13 Minuten, 12 Sekunden

Resümee:

- Das Ziel der Durchlaufproben konnte erreicht werden.
- Das Fehlen von Gruppenmitgliedern und das dadurch nötige Umstellen innerhalb der Choreografie schafft immer wieder Konfusionen im Ablauf.
- Der Videomitschnitt gibt einen Eindruck von außen, allerdings kein wirkliches Gesamtbild. Trotzdem ist er wichtig, um die Idee der Bühnenperformance zu vermitteln und die noch nötigen Arbeitsschritte und Korrekturen für die letzten Proben zu planen.

Zwölfte Probenwoche: 9.- 13. Juni 2014

Probenverlauf 20. Probentag / 10. Juni 2014, 10h - 11.30h

Die letzte Probenwoche vor der Aufführung war so besprochen worden, dass es zwei verkürzte Probeneinheiten in der Werkstätte geben sollte, bevor es am Donnerstag und Samstag mit Bühnenprobe und Generalprobe am Aufführungstag in die Endvorbereitung ging. Diese zwanzigste Probeneinheit war in meiner Planung die letzte, in der ich nochmals an Feinheiten in der Ausführung arbeiten wollte. Die Folgeprobe sollte dann dem Zusammenführen aller Komponenten dienen, die für die Bühne wichtig wären, also Choreografie, Kostüme, Requisiten, Projektionen. Wir begannen die Probe mit einer kurzen Gesichtsmassage und dem Übernehmen von Grimassen und Gesten, um den Gesichtsausdruck lebendiger zu gestalten und über diesen Weg in die Blickarbeit für das Stück einzusteigen. Im ersten Durchstellen des Ablaufs besprachen wir die Blickführung im Schwingen, dass auch der Blick in vor abwärts und rück aufwärts mitgehen sollte. Weiters klärten wir den Armeinsatz in der Partnerdrehung, welche Hand gefasst wurde und wo der freie Arm wie in der Drehbewegung eingesetzt werden sollte. Aus der Videoanalyse war mir auch aufgefallen, dass der Tagesablauf wieder an Klarheit verloren hatte, so arbeiteten wir auch in dieser Sequenz nochmals an Prinzipien „groß“ und „langsam“. Der Übergang zum letzten Teil, das Aufstehen aus der Schunkelszene vor dem Spiegeltanz war auch noch geprägt von der Hast, rechtzeitig zum Stehen zu kommen und die Spiegel zu greifen. Auch hier klärten wir nochmals die Reihenfolge des Aufstehens, wer Burgi das Signal dazu geben sollte und wann und probierten aus, wo die Spiegel günstig bereitgelegt werden könnten, um sie ruhig an die Paare auszuteilen. Der darauf folgende erste Durchlauf hakte dann genau an diesen Schlüsselstellen. Durch die Konzentration auf eine Sache schien eine andere verloren zu gehen und wo die

Bewegungsausführung Kraft und Mühe kostete, wie einige das Aufstehen vom Sitzen, ging die Bühnenpräsenz verloren. So besprachen wir nach diesem Durchgang die wichtigen Übergänge nochmals durch und bereiteten eine zweiten Durchlauf vor, der dann auch wirklich besser gelang als der erste. Obwohl noch etwas Zeit übrig war, entschied ich, die Gruppe nicht über zu strapazieren und das Stück durch zu häufiges Wiederholen zu überproben. Nachdem wir festgestellt hatten, dass die Planetenlampe für die Bühnendimensionen nicht ausreichen würde und die Projektion über Laptop und Beamer laufen musste, einigten wir uns auf zwei Durchläufe für die morgige Probe mit Kostüm und Technik.

Probenverlauf 21.Probentag / 11. Juni 2014, 10.30h-11.30h

Wie am Vortag vereinbart, wartete die Theatergruppe bereits im Auftrittsoutfit schwarze Hose und weißes T-Shirt im Gruppenraum auf die letzte gemeinsame Probe. Im Probenraum angekommen, installierte ich mit Andreas' Hilfe Beamer und Laptop, was uns vor unerwartete Probleme stellte. Da der Kabelanschluss mit meinem privaten Laptop nicht kompatibel war, mussten wir das Notebook der Theatergruppe benutzen. Dafür musste die Filmdatei auf einen USB-Stick überspielt werden, die das Betriebssystem am eingewechselten Laptop dann allerdings nicht lesen konnte. Das Spiel mit der Technik nahm bereits die Hälfte der Probenzeit in Anspruch, mit dem Ergebnis, dass die Gruppe unruhig wurde. Da das Video nicht zum Laufen gebracht werden konnte, entschieden wir uns für eine provisorische Einspielung von Fotodateien, um das Ende des Stücks wenigstens soweit andeuten zu können, dass die Frage nach der Sichtbarkeit der Spiegelreflexionen in Verbindung mit dem Beamerlicht beantwortet werden konnte. Die Schwarzlichtszene am Stückbeginn entwickelte auch nicht die gewünschte Wirkung, was an den Raumdimensionen lag, die nur eine kleine ausgeleuchtete Fläche erlaubten und an den weißen Wänden, die zuviel Reflexion des UV-Lichts zuließen. Der anschließende Durchlauf hinkte den Erfahrungen der letzten Proben hinterher, die Konzentration der Gruppe war niedrig und meine eigene durch die offenen technischen Fragen abgelenkt. Auch die Wirkung der Spiegelreflexionen konnte nicht wirklich beurteilt werden, da sich der Beamer nicht in die gewünschte Bühnenausrichtung drehen ließ und das projizierte Bild nicht die Rückwand unserer definierten Bühne erreichte. Auf die Bewegungsabläufe der Choreografie wurde in dieser Probe kein Augenmerk gelegt. Der Durchlauf wurde irgendwie beendet. Die Bestätigung, dass der Ablauf saß, war gegeben, ebenso der Auftrag, die technischen

Fragen noch zu lösen und der Vorsatz, bei der morgigen Bühnenprobe besser konzentriert und mit mehr Einsatz an die tänzerische Arbeit zu gehen.

Probenverlauf 22.Probentag / 12. Juni 2014, 10h - 13h

1. Bühnenprobe / Raumprobe

Am Donnerstag war ich bereits 30 Minuten vor dem offiziellen Probenbeginn im Veranstaltungssaal des Pfarrzentrums Waidmannsdorf, um die wichtigsten Erledigungen rund um die Bühne vor dem Eintreffen der Gruppe machen zu können. Das Studentinnen-Team der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt war ebenfalls schon anwesend und mit der Organisation des Zuschauerraumes beschäftigt. Für die Probe standen uns die leere Bühne, die Musikanlage und die fix montierte Beleuchtung des Hauses zur Verfügung. Die Bühnentücher zum Abhängen der cremefarbenen Wände würde die Theatergruppe zwar mitbringen, allerdings war es uns nicht erlaubt, Wandvorrichtungen zur Befestigung derselben anzubringen, um die schweren Stoffe aufzuhängen. Somit war klar, dass wir zwar das Geländer des Stiegenaufgangs, der aus dem Keller direkt auf die Bühne führte, mit den Stoffen kaschieren konnten, die Wände aber hell bleiben würden und die weiße Leinwand für die Beamer-Projektion ebenfalls das gesamte Stück über würde ausgefahren bleiben müssen, um den Ablauf nicht durch Geräusche und Bewegung im Hintergrund zu stören. Beamer und Spots würden auch frühestens am Freitag Nachmittag vor Ort sein. Somit war für diese Probe klar, dass sie sich rein auf die räumlichen und choreografischen Abläufe fokussieren würde und alle technischen Details erst in einem Extratermin am darauffolgenden Tag ohne Anwesenheit der Gruppe geklärt würden.

Nach dem Eintreffen der Theatergruppe und einer umfangreichen Begrüßung aller Anwesenden bezogen wir zuerst den Kellerraum, der uns als Garderobe diente und prägten uns von dort aus alle wichtigen Wege ein: den zur Toilette, ins Freie und auf die Bühne. Der Bühnenaufgang endete, anders als in meiner schnell entworfenen Skizze bei der Raumbesichtigung, nicht auf der rechten Bühnenseite, sondern links, was eine Änderung der Warteposition der Gruppe während der Szene mit dem Tagesablauf notwendig machte. Nachdem das Stiegengeländer mit dem schwarzen Stoff abgehängt und zur Orientierung auf der Bühne die Marker wie im Probenraum angebracht worden waren, begannen wir damit, den Ablauf auf der Bühne darzustellen. Die Gruppe konnte über die Stiege direkt aus der Garderobe auftreten. Da es aber keinen Lift ins Untergeschoß und keine Rampe vom Zuschauerraum auf die Bühne gab, konnte Günter nicht mit in die Kellergarderobe

und musste mit dem Rollstuhl mit mehreren Helfern auf die Bühne gehoben werden. Die Raummaße der Bühne waren etwas kleiner als im Probenraum, dadurch mussten Abstände neu durchdacht und in der Anfangsaufstellung der Drehradius für Günter neu berücksichtigt werden. Ich sprach den Ablauf Szene für Szene durch, die Gruppe markierte die Bewegungen, klärte die neuen Wege und arrangierte sich untereinander, wo es aufgrund der Raumgröße bisher nicht da gewesene Berührungspunkte gab. Nachdem alle Aufgaben probiert waren, ging es darum, die beste Position für die UV-Lampen zu finden, um die Bühne entsprechend ausleuchten zu können. Der Saal ließ sich ähnlich wie der Probenraum verdunkeln, dadurch konnte die Aufführungssituation gut hergestellt werden. Der ideale Abstand der Lampen war in ungefähr drei Metern Entfernung zur Bühne gegeben, wo allerdings keine Befestigungsvorrichtungen vorhanden waren. Zwei der Studentinnen erklärten sich bereit, die Lampen während der Anfangsszene zu halten. Damit war auch die Bedienungsfrage des Ein- und Ausschaltens geklärt. Der Schwarzlichteffekt war, wie im Probenraum, durch die hellen Wände mehr ein Violett-Effekt, der der Szene eine mystische Komponente verlieh, als Kontrast zur weiteren eher einfalllosen Bühnenbeleuchtung war es dennoch reizvoll. Im ersten Durchlauf mit Musik wurde der Lichteffekt ausprobiert, was auch die Orientierung auf der Bühne im Fast-Dunkel schwieriger machte. Um die Bühnenkante sehen zu können, beklebte ich sie auf der für das Publikum nicht sichtbaren Seite mit weißem Tape. Somit war diese Gefahrenzone entschärft. Der erste Durchlauf klappte nur mit viel Reden, Schieben und Ziehen, zu zahlreich waren die Ablenkungen. Da ich auch die Musik steuern musste, vereinbarten wir, dass ich außer in den Partnerteilen nicht mittanzen würde, was die Gruppe ein Stück weit auf sich selbst stellte, aber erstaunlich gut funktionierte. Nach einer kurzen Pause starteten wir einen zweiten Durchgang des Stücks im Ablauf, bei dem ich auch die vorhandenen Beleuchtungsmöglichkeiten mit einsetzte und in den kurzen Phasen, in denen ich nicht mit Musik, Licht oder tanzend auf der Bühne beschäftigt war, in den Zuschauerraum wechselte, um die Bildwirkung abzuschätzen. Der Durchlauf vermittelte den Eindruck, dass sich die Darstellerinnen und Darsteller in ihren Aufgaben auskannten und wohl fühlten und auch die Verbeugungsordnung klappte ohne weitere Hilfestellung. Somit beließen wir es beim zweimaligen Durchtanzen und konnten die Raumprobe wie vereinbart um kurz nach 13h beenden.

Technische Probe, 13. Juni 2014, 16h - 18h

Am darauffolgenden Freitag fand ohne Gruppe das Einrichten und Ausprobieren der technischen Hilfsmittel statt. Barbara Schlesinger-Gomez aus dem Studentinnen-Team hatte über einen privaten Kontakt eine Lichtanlage mit drei Spots organisiert, die von zwei Helfern an diesem Nachmittag auf ein mobiles Gerüst montiert und eingerichtet wurden, um die drei Bühnenregionen für den Tagesablauf zu beleuchten. Barbara erklärte sich bereit, die Spots zu bedienen, die mittels schaltbarer Steckerleisten ein- und ausgeschaltet werden konnten. Auch der Beamer wurde gebracht und montiert. Die Computerverbindung und das Filmabspielen klappten auf Anhieb, problematisch waren der Schattenwurf des Beamers, der vor der Scheinwerferleiste mit Gestänge an der Saaldecke montiert war und die Tatsache, dass die Beamerklappe aufgrund dieser Höhe nicht von Hand bewegt werden konnte. Die Männer, die bereits die Lichtmontage erfolgreich bestritten hatten, fanden zumindest für die Klappenbedienung Abhilfe: es wurde eine Holzklappe angefertigt, die durch einen Seilzug von unten aus bedient und für die Schlussprojektion einfach angehoben werden konnte. Damit war das im Rahmen der Möglichkeiten einfache Lichtkonzept umsetzbar.

Generalprobe, 14. Juni 2014, 17h

Am Aufführungstag, knapp drei Stunden vor der Vorstellung, fand unsere eigentliche Generalprobe statt. Ursprünglich war sie als Einstimmungsprobe, als WarmUp gedacht gewesen, da aber bis jetzt kein Durchlauf mit allen aufführungsrelevanten Komponenten möglich gewesen war, musste diese Probe als Generalprobe gelten. Die Nervosität der Gruppe war deutlich spürbar. Wir begannen im Kostüm auf der Bühne mit einem Durchsprechen des Ablaufs und führten die neuen Lichtsituationen vor. Danach stellten wir das gesamte Stück mit Musik und Licht durch, während im Saal noch gearbeitet und hergerichtet wurde. Die Ablenkungen durch das Treiben im Saal hatten keine Auswirkung auf die Tänzerinnen und Tänzer. Für Steffi war es die Anwesenheit ihrer Mutter, die sie, wie schon in der letzten Probe im Probenraum, immer wieder aus ihrer Aufgabe fallen ließ, um der Mutter zuzuwinken. Bei Angelika war es die Noch-Nicht-Anwesenheit ihrer Familie, die sie veranlasste, während der Probe ständig davon zu erzählen, dass diese nun bald kommen würde. Burgi wusste um die Aufführungssituation genau Bescheid und spielte ihre Rolle wirklich aus, während Martina K. in alte Bewegungsmuster zurück fiel. Die drei Fachsozialbegleiterinnen waren während des Stückablaufs so konzentriert, dass sie

meine Hilfestellungen nicht brauchten. Nach einem chaotischen ersten Durchgang, in dem neben der Gruppe auch die drei freiwilligen Lichttechnikerinnen einzuweisen waren, und einer deutlichen Aufforderung, für den zweiten Durchgang zur Bühnenspannung mit offenen Augen, großen Bewegungen und ohne Reden zurück zu finden, verlief der zweite Durchgang flüssig und weitgehend geordnet, sodass die letzte Stunde vor Aufführungsbeginn zur allgemeinen Beruhigung und Regeneration genutzt werden konnte.

IV Zusammenfassung

Mit dem Einblick in die Generalprobe beende ich meine Probendokumentation. Sieht man die schriftliche Aufarbeitung im Rückblick und setzt sie in Bezug zur vorab diskutierten Forschungsliteratur, so lässt sich, den Thesen der hier zitierten Theaterwissenschaftler und -wissenschaftlerinnen folgend, der Prozess des Dokumentierens unter verschiedenen Gesichtspunkten analysieren.

Nach Annemarie Matzkes Modell, den Probenzeitraum in eine Vorstellungsphase, eine Studiumsphase und eine Prüfungsphase zu unterteilen²⁰⁶, lassen sich diese Zeiträume in der Probenarbeit mit dem InklusivTheater Ledenitzen ungefähr so festsetzen: die Vorstellungsphase erstreckte sich von der budgetären Konzepterstellung im Oktober 2013, über die ersten Gesprächsrunden mit dem Betreuerinnenteam im Februar 2014 bis in die erste Workshop-Woche im März 2014, in der die gesamte damals bestehende Theatergruppe in die Arbeit eingebunden wurde. Die danach folgenden Workshop-Proben dienten dem Suchen, Ausprobieren, Erforschen und Studieren der Ideen und des Materials. Die Überprüfung des gewählten Materials anhand des entwickelten Aufführungskonzepts bestimmte die Vorgehensweise ab Mai 2014. Studieren und Überprüfen sind dabei als Prozesse zu sehen, die ständig parallel ablaufen und sich gegenseitig bedingen. In diesem nüchternen Raster sind allerdings auch die von Rolf Elberfeld beschriebenen unvorhersehbaren Prozesse und Momente zu berücksichtigen, die einen linearen, konstruierbaren Probenverlauf beeinflussen und verändern.²⁰⁷ Solchen Momentgeschehen zuzuordnen sind unzählige kleine Probenaugenblicke, in denen, einer spontanen Idee folgend oder eine individuelle Handlung einer Akteurin oder

²⁰⁶vgl. Matzke, Annemarie: Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe; S.161.

²⁰⁷vgl. Elberfeld, Rolf: Wie von Selbst. Handlungsformen jenseits von Aktiv und Passiv. in: Chaos und Konzept; S.218-220.

Akteurs aufgreifend, Abläufe entstehen, die im Papierkonzept nicht vorgesehen waren. An umfangreicheren Eingriffen in das Aufführungskonzept sind hier auch die Momente zu erwähnen, in denen sich eine Notlösung als geniale Bühnenlösung entpuppte, wie der Einsatz der echten Spiegel im Bühnengeschehen oder auch das Dazustoßen der Gruppenmitglieder, die nicht von Anfang an in der Theaterwerkstatt waren und aufgrund einer nicht mit dem Produktionsprozess in Verbindung stehenden Konstellation zum wichtigen Teil desselben wurden.

Diese äußeren Gegebenheiten stehen im permanenten Wechselspiel mit den Vorgängen des, bei Barbara Gronau beschriebenen, Entwerfens, Verwerfens und Weglassens von Möglichkeiten, egal ob diese nur im Kopf oder schon am Konzeptpapier standen.²⁰⁸ So wurden auch mit dem InklusivTheater viele ursprünglich vorgesehene Aufgaben und Ideen nur ansatzweise oder gar nicht umgesetzt, manche Dinge, wie die Finger - Körper - Finger Aufgabe, einige Zeit bearbeitet und schlussendlich doch nicht ins Bühnenkonzept aufgenommen oder in der Vorstellungsphase Angedachtes, wie die Soloszenen zur Präsentation der einzelnen Darstellerpersönlichkeiten, aus Zeitgründen weggelassen.

Die reflexiv entstandenen Dokumentationsbeschreibungen beinhalten einerseits Darstellungen einzelner Momente und Personen, wie das Einsteigen von Günter in den Probenprozess im Rahmen der Spiegelaufgabe, andererseits finden sich Passagen, in denen versucht wird, die Gruppe und das Stück als Gesamtes fassbar zu machen. Die zusätzlich immer wieder einfließenden Erwähnungen von Rahmenbedingungen aus dem Institutionsalltag bleiben im Vergleich zu detaillierten Momentbeschreibungen oberflächlich. Wie es schon Annemarie Matzke in ihren Ausführungen anspricht, verdienen diese Rahmenereignisse ihre eigene Dokumentation²⁰⁹. Aus literarisch - wertvoller und für den Leser interessanter Sicht, wie bei Ole Hruschka beschrieben²¹⁰, lässt eine Probendokumentation, wie sie hier vorliegt, aber auch Rückschlüsse auf die Sichtweise der dokumentierenden Person zu. Welche Ereignisse werden genauer beschrieben, wo bleibt die Schreiberin, der Schreiber, hängen, wohin wird das Augenmerk der Lesenden gelenkt? Ist die Lesbarkeit einer solchen schriftlichen Dokumentation von Bedeutung, sollte auch berücksichtigt werden, wer das lesende Zielpublikum ist und ob Unterhaltungswert,

²⁰⁸vgl. Gronau, Barbara: Hier wird nicht herumgefuchelt. Probieren als Kunst des Weglassens. in: Chaos und Konzept; S.190-207.

²⁰⁹vgl. Matzke, A.: Versuchsballons und Testreihen in „Chaos und Konzept“; S.137.

²¹⁰vgl. Hruschka, Ole: Theater von Innen. Die Probe im publizistischen Diskurs. in: Chaos und Konzept; S. 224-241.

wie in der Anekdote, möglichst umfassende Insider-Information wie im Beispiel von Gabriele Wohmanns *Theater von Innen*, oder journalistisch-distanzierte Berichterstattung angestrebt werden.

Die hier vorliegenden Ausführungen kommen wohl dem kritisch-ethnologischen, konkret dem auto-ethnographischen Zugang, wie von Gay McAuley befürwortet²¹¹, am nächsten. Die Position und Rolle der dokumentierenden Person dürfen ersichtlich sein und sind maßgeblich für die spätere Interpretation und Wissensschöpfung, die die Theaterwissenschaft aus den Formaten der Probendokumentation zieht.

Analytisch ist in diesem Fall nicht gleichbedeutend mit objektiv; subjektiv impliziert nicht automatisch unkritisch oder unwissenschaftlich. Proben passiert in der Praxis, die Theorien und Erkenntnisse über Probenprozesse werden aus der Beobachtung und Auswertung aller vorliegenden Dokumente gewonnen. In dieser Denkweise lässt sich die von Niklas Luhmann geforderte Auflösung des Dualismus von Herstellen und Betrachten²¹² nicht nur auf die Stückentstehung selbst, sondern auch auf Dokumentation und Erkenntnisgewinn anwenden: die ständige Selbstreflexion beeinflusst nicht nur unmittelbar die Proben- und Bühnenpraxis, sondern in Bezug auf die Art und Weise der Dokumentation auch deren Lesbarkeit und Auswertung. Das bei Sandra Umathum angesprochene Überprüfen des Konzepts innerhalb der Probe²¹³ trifft auch auf die auto-ethnographische Dokumentation zu: das Reflektieren beim Verfassen eines nachträglichen Probenberichts, ob als Protokoll oder Detailbeschreibung, beeinflusst Konzept, Planung und Sichtweise auf die folgende Probe.

Eine Probendokumentation wie in hier vorliegender elektronischer und ausformulierter Form, entspricht nicht der Probenpraxis. Sandro Zanetti weist in seinem Essay bereits auf die Bedeutung des jeweiligen Schriftstücks oder Werkstücks mit den Spuren seines Entstehungsprozesses als Dokument hin.²¹⁴ Für die Analyse geben alle Spuren auf und um ein Textdokument ohne dessen weitere Bearbeitung Hinweise und Rückschlüsse auf Wesen und Besonderheit der Probenprozesse. So stellen die handschriftlichen Überlegungen, Mitschriften und Aufzeichnungen die grundlegende Quelle dieser Probenbetrachtung dar. Während

²¹¹vgl. Matzke, A.; Arbeit am Theater; S.111-112; und Wartemann, Geesche: Experimentierfelder. Eine kameraethnographische Studie zum Modell des Helios Theaters, das Publikum im Probenprozess zu beteiligen. in: Chaos und Konzept; S.246-249.

²¹²vgl. Matzke, Annemarie: Arbeit am Theater; S.67-69.

²¹³vgl. Umathum, Sandra: Es regiert das abstrakte Konzepttheater. Zum Verhältnis von Konzipieren und Probieren im zeitgenössischen Theater. in: Chaos und Konzept; S.152.

²¹⁴vgl. Zanetti, Sandro: Proben auf dem Papier. in: Chaos und Konzept; S.171.

einer Probe nur in Stichworten, skizzenhaft, manchmal unleserlich und schnell mitnotieren zu können, sagt etwas aus über Dynamik und Anforderungen, denen die im Probenprozess involvierten Personen ausgesetzt sind. So lassen sich aus Probendokumentationen Rückschlüsse auf die Person und Arbeitsweise des Regisseurs, der Regisseurin, Choreografin, ziehen, die nicht nur das Ergebnis, sondern auch den Prozess der Entstehung einer Produktion beleuchten. Eine Dokumentation soll auch Aufschluss über die Vorgehensweise bei der Inszenierung geben, ist in ihrer Funktion innerhalb der Probenforschung handelnd, beobachtend und reflektierend und gleichzeitig zu behandeln, zu beobachten und zu reflektieren. Im Fall von „Zeit für Sternschnuppen“ ist es die Herangehensweise des Devised Theatres, in der aus einer Ideensammlung und ausgehend von den ästhetischen Prinzipien und Übungsmethoden von Augusto Boal, im Gruppenprozess ein Stück entwickelt wurde. Obwohl dem Stück im Verlauf seiner Entstehung ein Text zugrunde gelegt wurde, ist es ein Bühnenwerk, das ohne Sprache auskommt. Es spricht durch Körper und choreografierte Bilder, deren Entstehung hier auf vielen Seiten in viele Worte gefasst wurde.

„[...] words are not the ‘language’ of theatre, and by exclusively attending to them we reduce, impoverish the event for academic convenience.“²¹⁵ Mit diesem Zitat habe ich meine Probendokumentation begonnen. In der Auseinandersetzung mit den hier vorgestellten Formen der Probenaufzeichnung komme auch ich zu der Schlussfolgerung, dass Worte immer nur ein Versuch bleiben werden, die vielschichtigen Prozesse in der Theaterarbeit zu beschreiben. Nichts desto trotz sind sie wichtig, um den Stellenwert dieser Arbeit immer wieder ins Bewusstsein einer breiten Öffentlichkeit zu rücken und ihre Besonderheiten und Bedürfnisse im Interesse einer kritischen theaterwissenschaftlichen Auseinandersetzung zu beleuchten. Die Erfahrungssammlungen von Theaterschaffenden sollen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern dabei helfen, Worte zu finden, die die Bedeutung der Theaterarbeit stärken. Der Faszination des Theaters wird die Konfrontation mit Worten keinen Abbruch tun.

²¹⁵McGrath, John: A Good Night Out; Methuen, 1981, S.5-6; in Oddey, A.: Devising Theatre, S.161.

Abbildungsverzeichnis

Abb.1, S.72:

Handtanz; Quelle: Fotoarchiv Theaterwerkstatt Ledenitzen vom 23.4.2014.

Abb.2, S.73:

Tagesablauf; Quelle: Fotoarchiv Theaterwerkstatt Ledenitzen vom 23.4.2014.

Abb.3, S.77:

Planetengeburt; Quelle: Probenmitschrift Martina Seidl.

Abb.4, S.78:

Strahlen; Quelle: Probenmitschrift Martina Seidl.

Abb.5, S.78:

Kometen; Quelle: Probenmitschrift Martina Seidl.

Abb.6, S.79:

Tagesablauf und Günters Kometenbahn; Quelle: Probenmitschrift Martina Seidl.

Videobeispiele: Quelle: Probenaufnahmen Martina Seidl;

Literaturverzeichnis

Bambaren, Sergio: Die Zeit der Sternschnuppen; Piper, München, Zürich, 7.Auflage, 2010.

Barthel, Gitta; Artus, Hans-Gerd: Vom Tanz zur Choreographie. Gestaltungsprozesse in der Tanzpädagogik. Athena, Oberhausen, 2008.

Bergengruen, Maximilian; Giuriato, Davide; Zanetti, Sandro(Hg.): Gestirn und Literatur im 20. Jahrhundert. Fischer, Frankfurt, 2006.

Berlau, Ruth (Hg.); Weigel, Helene; Berliner Ensemble: Theaterarbeit.6 Aufführungen des Berliner Ensembles.VVV Dresdner Verlag, Dresden, 1952.

Boal, Augusto; Weintz, Jürgen (Hg.): Der Regenbogen der Wünsche; Methoden aus Theater und Therapie; Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik, Band III; Schibri, Milow, 2006.

Boal, Augusto: Hamlet und der Sohn des Bäckers. Die Autobiografie; übersetzt von Birgit Fritz (Hg.) und Elvira M. Gross; Mandelbaum, Wien, 2013.

- Boal, Augusto: Theater der Unterdrückten; 6. Ausgabe; Edition Suhrkamp 987, Frankfurt am Main, 2013.
- Boal, Augusto: Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht - Schauspieler; Suhrkamp Taschenbuch 4449; 1. Auflage; Suhrkamp, Berlin, 2013.
- Diekmann, Stefanie (Hg.): Die andere Szene. Theaterarbeit und Theaterproben im Dokumentarfilm. Theater der Zeit, Berlin, 2014.
- Dürrenmatt, Friedrich; Kerr, Charlotte: Rollenspiele: Protokoll einer fiktiven Inszenierung und Achterloo III. Diogenes, Zürich, 1986.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Suhrkamp, Frankfurt, 2004.
- Fischer-Lichte, Erika(Hg.); Kolesch, Doris (Hg.); Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie; Metzler Verlag, Stuttgart, 2005.
- Fritz, Birgit; Hahn, Harald (Hg.): Von Revolution zu Autopoiese: Auf den Spuren Augusto Boals ins 21. Jahrhundert; Das Theater der Unterdrückten im Kontext von Friedensarbeit und einer Ästhetik der Wahrnehmung. Ibidem, Stuttgart, 2013.
- Green Gilbert, Anne: Creative Dance for all Ages. A conceptual approach. American Alliance for Health, Physical Education, Recreation and Dance, Reston, USA, 1992-2007.
- Gréssillon, Almuth: Literarische Handschriften. Einführung in die critique génétique. Lang, Bern/Berlin, 1999.
- Hecht, Werner [Red.]: Bertolt Brecht: Schriften zum Theater 7; 1948-1956; Suhrkamp, Frankfurt, 1964.
- Hilliger, Dorothea: Theaterpädagogische Inszenierungen. Beispiele-Reflexionen-Analysen. Schibri, Milow, 2009.
- Hinz, Melanie (Hg.); Roselt, Jens (Hg.): Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater; Alexander, Berlin / Köln, 2011.
- Kaltenbrunner, Thomas: Contact Improvisation. Bewegen, Tanzen und sich begegnen. Mit einer Einführung in New Dance. Meyer&Meyer, Aachen, 1998.
- Landsittel, Claus: Kortner anekdotisch; dtv, München, 1970.
- Lehmkuhle, Jutta; Rebel, Günther (Hg.): Förderung von Menschen mit geistiger Behinderung durch Bewegung und Tanz. Waxmann, Münster, 2007.
- Levete, Gina: No handicap to dance. Creative Improvisation for People with and without Disabilities. Human Horizons Series; Condor, Souvenir Press, London & Canada, 1993.
- Matzke, Annemarie: Arbeit am Theater; Eine Diskursgeschichte der Probe; Theater Band 48; transcript, Bielefeld, 2012.

- Oddey, Alison: Devising Theatre; A practical and theoretical handbook; Routledge, London / New York, 1994.
- Radermacher, Norbert (Hg.): Theater mit allen. Konzepte, Methoden, Praxisbeispiele. Schibri, Milow, 2014.
- Schipper, Imanuel (Hg.): Ästhetik versus Authentizität. Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung. Theater der Zeit, Berlin, 2012.
- Schirmer, Lothar: Bertolt Brechts Theaterarbeit am Berliner Ensemble. Ausstellungskatalog zur Ausstellung des Berlin Museums in Zusammenarbeit mit der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg 19.1.-26.2.1995; Presse Druck, Augsburg, 1995
- Schmidt, Arno: Zettel's Traum. Stahlberg, Stuttgart, 1970.
- Weingarten, Romain; Kroleswki, Helga (Übers.): Der Sommer: dramatische Erzählung in sechs Tagen und sechs Nächten. Reiss, Berlin, 1960
- Wiegand, Helmut (Hg.): Theater im Dialog: heiter, aufmüpfig und demokratisch: deutsche und europäische Anwendungen des Theaters der Unterdrückten. Ibidem, Stuttgart, 2004.
- Wohmann, Gabriele: Theater von Innen. Protokoll einer Inszenierung; Walter-Verlag, Olten, 1966.
- Leitbild der Lebenshilfe Kärnten; Beschäftigungswerkstätte Ledenitzen; Gruppenkonzepte: Theaterwerkstatt; April 2013.

Aufsätze:

- Bambaren, Sergio: Die wahre Geschichte von Sonne und Mond; in: Bambaren, Sergio: Die Zeit der Sternschnuppen; Piper, München, 2004; S.19-40.
- Brecht, Bertolt: Kleines Organon für das Theater. in: Hecht, Werner [Red.]: Bertolt Brecht: Schriften zum Theater 7; 1948-1956; Suhrkamp, Frankfurt, 1964, S.7-67.
- Brecht, Bertolt: Katzgraben-Notate. in: Hecht, Werner [Red.]: Bertolt Brecht: Schriften zum Theater 7; 1948-1956; Suhrkamp, Frankfurt, 1964, S.71-186.
- Elberfeld, Rolf: Wie von Selbst. Handlungsformen jenseits von Aktiv und Passiv. in: Hinz, Melanie (Hg.); Roselt, Jens (Hg.): Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater; Alexander Verlag, Berlin / Köln, 2011; S.208-221.
- Gronau, Barbara: Hier wird nicht herumgefuchelt! Probieren als Kunst des Weglassens. in: Hinz, Melanie (Hg.); Roselt, Jens (Hg.): Chaos und Konzept.

- Proben und Probieren im Theater; Alexander Verlag, Berlin / Köln, 2011; S. 190-207.
- Hruschka, Ole: Theater von Innen; Die Probe im publizistischen Diskurs; in: Hinz, Melanie (Hg.); Roselt, Jens (Hg.): Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater; Alexander Verlag, Berlin / Köln, 2011; S.224-241.
- Matzke, Annemarie: Versuchsballons und Testreihen. Wie auf Theaterproben Wissen hervorgebracht und standardisiert wird. in: Hinz, Melanie (Hg.); Roselt, Jens (Hg.): Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater; Alexander Verlag, Berlin / Köln, 2011; S.132-149.
- Matzke, Annemarie: Was tut Klaus Wildenhahn beim Filmen von Pina Bausch und ihren Tänzern in Wuppertal? Das Making of als Ethnografie von Probenarbeit. in: Diekmann, Stefanie[Hg.]: Die andere Szene. Theaterarbeit und Theaterproben im Dokumentarfilm. Theater der Zeit, Berlin, 2014. S. 82-99.
- Radermacher, Norbert: Sinneswahrnehmungen und Körperausdruck. Elemente eines Theater-Spiel-Modells auf der Grundlage des „Theaters der Unterdrückten“ von Augusto Boal. in: Radermacher, Norbert (Hg.): Theater mit allen. Konzepte, Methoden, Praxisbeispiele. Schibri, Milow, 2014.S 91-101.
- Roselt, Jens: Der Zuschauer als Täter. Von der Scham beim Spannen und Gaffen. in: Schipper, Imanuel (Hg.): Ästhetik versus Authentizität. Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung. Theater der Zeit, Berlin, 2012. S. 81-91.
- Sasse, Sylvia; Zanetti, Sandro: Statt der Sterne. Literarische Gestirne bei Mallarmé und Chlebnikov. in: Bergengruen, Maximilian; Giuriato, Davide; Zanetti, Sandro[Hg.]: Gestirn und Literatur im 20. Jahrhundert. Fischer, Frankfurt, 2006: S.103-119.
- Umathum, Sandra: Es regiert das abstrakte Konzepttheater. Zum Verhältnis von Konzipieren und Probieren im zeitgenössischen Theater. in: Hinz, Melanie (Hg.); Roselt, Jens (Hg.): Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater; Alexander Verlag, Berlin / Köln, 2011; S.150-170.
- Wartemann, Geesche: Experimentierfelder. Eine kameraethographische Studie zum Modell des Helios Theaters, das Publikum im Probenprozess zu beteiligen. in: Hinz, Melanie (Hg.); Roselt, Jens (Hg.): Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater; Alexander Verlag, Berlin / Köln, 2011; S.242-259.
- Zanetti, Sandro: Proben auf dem Papier. in: Hinz, Melanie (Hg.); Roselt, Jens (Hg.): Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater; Alexander Verlag, Berlin / Köln, 2011; S.171-189.

Internetquellen:

www.lebenshilfe-kaernten.at; Zugriff am 29.5.2014.

<http://www.duden.de/rechtschreibung/konzipieren> Zugriff: 13.7.2014

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Probe> Zugriff: 20.7.2014

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Dokumentation> Zugriff 13.7.2014

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Konzept> Zugriff 13.7.2014

www.berliner-ensemble.de/geschichte; Zugriff 20.7.2014.

Springer Gabler Verlag (Herausgeber), Gabler Wirtschaftslexikon, Stichwort: Objektivität, online im Internet: <http://wirtschaftslexikon.gabler.de/Archiv/8649/objektivitaet-v8.html>; Zugriff 14.7.2014.

<http://www.kamera-ethnographie.de/index.php?pageid=29>; Zugriff 18.7.2014.

<http://www.diz.apa.at/Portal/restricted/Fulltext.act?index=1&variantIndex=4679084942808896984&searchType=ARTICLE&parentAction=ResultList>. Zugriff 31.12.2014.

<http://www.linguee.de/deutsch-englisch/uebersetzung/vermachen.html>;
Zugriff: 24.7.2014.

<http://klagenfurterensemble.at/>; Zugriff: 4.8.2014.

<http://www.roz.si/de/teatr-trotamora/chronik/> Zugriff: 5.1.2014.

<http://www.danceability.com/history.php> Zugriff: 11.1.2015.

<http://www.danceability.com/bioAlito.php> Zugriff: 11.1.2015.

Martina Seidl

geboren am 15. Oktober 1975 in Klagenfurt

Ballettausbildung an der Ballettschule Sylvia Prokop

Nach der Matura 1994 -1998 Studium der Tanzpädagogik am Konservatorium der Stadt Wien, danach Auslandssemester am Alvin Ailey American Dance Center, New York

1999 Beginn des Studiums der Sonder- und Heilpädagogik an der Universität Wien, 2004 Wechsel ins Studienprogramm Theater-Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien

Pädagogische Tätigkeit:

seit 1999 Lehrtätigkeit in den Bereichen Kreativer Kindertanz, Ballett, Moderner und Zeitgenössischer Tanz

2004-2008 Lehrauftrag für Kreativen und Modernen Tanz an den Musiklehranstalten Wien

2007-2010 Lehrauftrag für Kreativen und Modernen Tanz am Kärntner Landesmusikschulwerk / Bezirksmusikschule Feldkirchen

seit 2003 Lehrauftrag für Ballett und Modernen Tanz an der Musikschule Purkersdorf / Musikschulverband Wienerwald Mitte

Dozentin für Ballett für Kinder bei „Österreich tanzt“ Festspielhaus St. Pölten 2008, 2010, 2011

Dozentin bei Workshops, Schulprojekten und Performance - Projekten in ganz Österreich, u. a. mit KulturKontakt Austria

seit September 2009 Lehrauftrag an der Tanzabteilung der Konservatorium Wien Privatuniversität

Künstlerische Tätigkeit:

2000-2004 Trainingsleitung und Tänzerin bei „mae - moving art events“ Wien

seit 2004 Tänzerin beim „Trio Colore Wien“ - Moderne Kammermusik und Moderner Tanz

seit 2006 Engagements an der Volksoper Wien (u. a. „Turandot“, „Kehraus in St. Stephan“)

2008 Tänzerin am Theater an der Wien („Luisa Fernanda“)

Solo-Projekte und Kooperationen mit Künstlern verschiedenster Sparten, u. a.:

2006 „Body Paint“ (zu Texten von Barbara Rapp)

2007 Kooperation mit dem Staatstheater Wiesbaden bei „Tanz - Hommage an Queen“, Wörthersee - Seebühne

2008 / 2009 „Schlaflos“, Lange Nacht der Museen Klagenfurt (gemeinsam mit Barbara Rapp und Marcel Ambrusch)

2009 Tanzperformance mit Menschen mit Behinderung (Jugend am Werk), Wien

2009 & 2014 „Den ganzen Menschen bewegen“ Tanz im Sakralen Raum, Niederösterreich (Musik - und Tanzinstallation im Kloster- und Kirchenraum)

seit 2012 „GenderBox123“ Tanz und Performance mit Barbara Rapp und Katrin Ackerl Konstantin, Kärnten, Wien

2013 Tänzerin in „Engel der Erinnerung - Angel Spomina“ in der Choreografie von Zdravko Haderlap, Transformale, Kärnten

2014 Uraufführung der Langfassung von „Zeit für Sternschnuppen“ mit dem InklusivTheater Ledenitzen; 3. & 4. Oktober, St. Jakob im Rosental, Kärnten

Abstract

Die hier vorliegende Arbeit beschäftigt sich anhand eines zeitgenössischen Tanztheater-Projekts mit den Prozessen und Erkenntnissen der Probenforschung. Die Proben zum Stück „Zeit für Sternschnuppen“ mit dem InklusivTheater der Lebenshilfe Ledenitzen in Kärnten wurden von der Verfasserin der Diplomarbeit konzipiert, geleitet und dokumentiert und in Bezug zur verwendeten Forschungsliteratur analysiert.

Um die Möglichkeiten der Dokumentation von Probenprozessen exemplarisch zeigen zu können, stützen sich diese Ausführungen auf die Stückentwicklung nach den Prinzipien des Devised Theatres in der modellhaften Darstellung nach Alison Oddey. In der Arbeit mit dem InklusivTheater wurde nach den Prinzipien und Methoden von Augusto Boal vorgegangen, mit deren Hilfe Bewegungssprache und Szenenfolge für die Erstfassung des Stücks im Juni 2014 entwickelt wurden.

Die Vorgehensweisen, Besonderheiten und Schwierigkeiten in der Dokumentation von Arbeitsprozessen wurden vorab in Anlehnung an die Textsammlung in *Chaos und Konzept* von Melanie Hinz und Jens Roselt und die Erkenntnisse aus Annemarie Matzkes Werk *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe* unter Berücksichtigung verschiedenster aktueller Forschungserkenntnisse diskutiert. Für die Aufzeichnungen in der Probenarbeit zu „Zeit für Sternschnuppen“ bezieht sich die Choreografin auf ausgewählte Methoden aus der Forschungsliteratur und gibt in Probenkonzepten, Verlaufsprotokollen und Reflexionen, teilweise videogestützt und anhand der in den Proben entstandenen Mitschriften Einblicke in die Abläufe, Bedingungen, Arbeitssituationen und Ergebnisse in der freien Theaterarbeit mit einer Laientheatergruppe mit besonderen Bedürfnissen.

Beschäftigungswerkstätte

Ledenitzen

Gruppenkonzepte

Gruppe:

Theaterwerkstatt

Inhaltsverzeichnis

1. Vorwort	3
1.1 Grundsätze der pädagogischen Begleitungsarbeit der Lebenshilfe Kärnten	3
2. Ziele der Beschäftigungswerkstätte	3
2.1 Förderung der motorischen Fähigkeiten	3
2.2 Selbstbewusstsein fördern	3
2.3 Partizipation an Kommunikation	4
2.4 Optimale Wissensanwendung	4
2.4.1 Theoretisches Wissen	4
2.4.2 Praktische Anwendung	4
2.5 Bewusstseinsbildung	4
2.6 Humor	5
2.7 Teilnahme an öffentlichen Veranstaltungen	5
2.8 Öffentlicher Auftritt	5
3. Zielgruppe	6
4. Begleitungsprinzipien	6
4.1 Jeux Dramatiques	6
4.2 Diversität	6
4.3 Fremd-, Selbst- und Mitbestimmung	7
4.4 Inklusion	7
5. Gruppenziele	7
5.1 Wertschätzung	7
5.2 Selbstvertrauen	8
5.2.1 Jeux Dramatiques	8
5.2.2 Maskentanz	8
5.3 Soziale Gemeinschaft	8
6. Jahresplanung	8
7. Tagesplanung	9
8. Begleitung von HFB KlientInnen in den Gruppen	10
9. Individuelle Zielplanung	10
9.1 Persönliche Zielplanung	10
9.2 ICF - Zukunftsplanung	11

1. Vorwort

1.1 Grundsätze der pädagogischen Begleitungsarbeit der Lebenshilfe Kärnten

„Gesundheit wird von den Menschen in ihrer alltäglichen Umwelt geschaffen und gelebt, dort wo sie spielen, lernen, arbeiten und lieben.“ (Ottawa Charter 1986). Im Sinne dieser Definition von Gesundheit, lebt die Lebenshilfe Kärnten die Gesundheitsförderung als Grundhaltung, in allen ihren pädagogischen Handlungen und Konzepten.

MitarbeiterInnen in der Lebenshilfe Kärnten müssen bei der Arbeit vor Ort selbständig, eigenverantwortlich und in jeder Situation angemessen entscheiden und handeln. Daher ist der Einsatz von Herz, Fachlichkeit und gesundem Menschenverstand von großer Wichtigkeit. Aufgrund dieser Anforderungen werden von der Lebenshilfe Kärnten nur fachliche qualifizierte und menschlich reflektierte MitarbeiterInnen eingesetzt.

2. Ziele der Beschäftigungswerkstätte

2.1 Förderung der motorischen Fähigkeiten

In der Theaterwerkstatt werden durch viele verschiedene Übungen (z.B. durch Tanz, durch Rollenspiel, durch kreative Gestaltung von Kostümen und Kulissen) die fein- und grobmotorischen Fähigkeiten gefördert.

Besonderes Augenmerk wird darauf gelegt die allgemeine Beweglichkeit zu erhalten und zu verbessern sowie das Gleichgewicht zu erhöhen.

Dies wird erreicht durch Übungen wie verschiedene Sitzpositionen auf einem Sessel einnehmen, oder langsam von einem Sessel rutschen, Fortbewegung am Boden (robben, kriechen, rollen, krabbeln,...) und koordinierte Arm- und Beinbewegungen.

Diese Übungen werden ohne Schuhe gemacht, um verschiedenen Bodenbeschaffenheiten zu erspüren und um einen sicheren Stand zu gewährleisten.

2.2 Selbstbewusstsein fördern

In dem Moment, wo sich die Schauspieler nur noch auf ihre Bewegungen verlassen, um darzustellen was sie ausdrücken wollen, kommt es nicht mehr darauf an so sein zu müssen die „nichtbehinderten Mitmenschen“, sondern, dass Gefühle in das Spiel hineingelegt werden.

Bevor es auf die Bühne geht, oder überhaupt zu einer intensiven Theaterarbeit kommt, muss der Schauspieler anfangen sich selbst und seinen Körper zu akzeptieren, oder überhaupt erst richtig kennenzulernen.

2.3 Partizipation an Kommunikation

Auf eine wertschätzende Kommunikation wird in der Theaterwerkstatt sehr großer Wert gelegt.

Denn diese wirkt sich positiv auf die Beziehungen zueinander, auf das soziale Gefüge in der Gruppe und auf die emotionelle Entwicklung der Einzelnen aus.

Ein wesentlicher Teil unserer Arbeit besteht immer wieder darin unsere KlientInnen zum offenen Austausch zu animieren und auch ehrlich ihre Meinungen zu äußern.

Bei Konflikten sollen zuerst die betroffenen Personen miteinander reden und erst wenn die beiden sich nicht ausreden können, unterstützt eine Begleiterin.

Wichtige Faktoren einer gelungenen Kommunikation sind gegenseitiges Feedback und Empathie.

2.4 Optimale Wissensanwendung

2.4.1 Theoretisches Wissen

Bevor praktische Übungen ihre Anwendung finden, werden diese ausführlich gemeinsam mit den KlientInnen erarbeitet, aufbereitet und adäquat vermittelt.

Dabei handelt es sich um Themen wie: Mimwürfel, Bewegungsabläufe, Auswahl von Stoffen für Kostüme oder Kulissen, Spielanleitungen.

2.4.2 Praktische Anwendung

Durch das Aneignen des benötigten theoretischen Fachwissens können dann die Übungen in der Praxis erlernt, ausgeführt und gefestigt werden.

- Mimwürfel: Gesichtsausdrücke nachahmen
- Bewegungsabläufe (einzelne Bewegungen trainieren und so lange zu wiederholen bis zum fertigen Ergebnis des Ausdruckstanzes)
- Auswahl von Stoffen oder Kulissen (abhängig vom Thema, der Jahreszeit, usw.)
- Spielanleitungen (Regeln bei Jeux Dramatiques, Activity,...)

2.5 Bewusstseinsbildung

Es ist uns ein Anliegen das Bewusstsein dafür zu schaffen, dass auch Theaterspielen Arbeit ist.

Durch die Anerkennung und Wertschätzung ihrer Arbeit, sollen die KlientInnen ein gesundes Maß an Selbstbewusstsein gewinnen.

Werte wie Empathie, gegenseitige Hilfe, Zusammenhalt, Pünktlichkeit, Respekt, Verantwortung übernehmen sind in der Theaterwerkstatt sehr wichtig. Die Förderung dieser, wird in den täglichen Arbeitsalltag integriert.

2.6 Humor

Humor steht in der Theaterwerkstatt an erster Stelle.

Freude an der Arbeit zu haben ist ein wesentlicher Bestandteil dafür, dass alle zufrieden und ausgeglichen sind und jeden Tag gerne in die Gruppe kommen.

2.7 Teilnahme an öffentlichen Veranstaltungen

KlientInnen der Theaterwerkstatt sollen die Möglichkeit haben an öffentlichen Veranstaltungen im Rahmen der Beschäftigung teilzunehmen.

Vorteile:

- Für den eigenen Auftritt Ideen sammeln
- Soziale Kontakte knüpfen
- Teilhabe am gesellschaftlichen Leben

2.8 Öffentlicher Auftritt

Durch persönliche Kontaktaufnahme seitens der BegleiterInnen werden nötige Kontakte geknüpft oder bereits vorhandene genutzt um einen öffentlichen Auftritt zu organisieren.

Die Planung erfolgt mittels Erstellung einer Bedingungsanalyse.

Folgende Faktoren werden im Vorfeld abgeklärt:

- Thema (Kostüme, Kulissen etc...)
- Ort (in der Einrichtung oder außerhalb)
- Räumlichkeiten (Seminarraum, Theaterraum, Freiluftaufführung)
- Ausstattung und Technik (im Haus vorhanden, außerhalb bedarf es Abklärung)
- Zeitpunkt (genauer Termin und Dauer des Auftritts)
- Teilnehmer (Teilnahme ist themenspezifisch und ressourcenorientiert)
- Sanitären Anlagen (barrierefrei)
- Verpflegung und Getränke

Der Erfolg wird über eine Reflexion gemessen.

3. Zielgruppe

Um in der Theaterwerkstatt mitarbeiten zu können, muss die Freude an Selbstdarstellung, die Liebe zur Musik und Bewegung Voraussetzung sein.

Das Erlernte wird vor öffentlichem Publikum präsentiert, dies setzt eine gewisse Courage und Offenheit Fremden gegenüber voraus.

4. Begleitungsprinzipien

4.1 Jeux Dramatiques

Mit „Jeux Dramatiques“ wird eine Methode pantomimischen Ausdrucksspiels bezeichnet, die mit Hilfe von

- vielen bunten Tüchern
- Musik und Geräuschen
- Schminke und anderen „verzauberten“ Medien

die Möglichkeit bietet nicht entfalteten, unbekannten oder verdrängten Anteilen der eigenen Person zu begegnen und im kreativen Spiel neue Rollen auszuprobieren.

Dazu können beliebige Rollen eingenommen werden, wie: Tiere, Pflanzen, Wasser, Stein, Held oder Bösewicht, aber auch die Verkörperung von Gefühlen wie Freude, Trauer, Schmerz oder Glück. Dadurch kann sich jeder auf lustvolle Weise neu erleben und kennenlernen. Das eigene Empfinden und der momentane persönliche Ausdruck stehen im Vordergrund.

Das Spiel wird mit festgelegten Regeln gespielt. Jeder spielt nur für sich. Es brauchen keine Texte auswendig gelernt werden, da diese von einer Begleitperson erzählt werden. Es gibt keine interpretierende Wertung und keinen Leistungsdruck, da jeder seine Rolle selbst bestimmt und ausfüllt.

4.2 Diversität

Die KlientInnen in der Theaterwerkstatt werden unter Berücksichtigung ihrer Ressourcen und Bedürfnisse individuell begleitet.

Auf Zusammenarbeit wird sehr großer Wert gelegt. Durch die unterschiedlichen Fähigkeiten der einzelnen KlientInnen, kommt es zu gegenseitiger Hilfe, das heißt KlientInnen, helfen KlientInnen, die sich bei gewissen Tätigkeiten etwas schwerer tun.

4.3 Fremd-, Selbst- und Mitbestimmung

Unter Fremdbestimmung fallen die Arbeitszeiten und das Einhalten dieser vorgegebenen Struktur.

Entscheidungen über Arbeiten in der Werkstatt werden in der Gruppe gemeinsam besprochen und beschlossen.

Das Recht auf Selbst- und Mitbestimmung in der Theaterwerkstatt, ermöglicht den KlientInnen Verantwortung für ihr Leben bzw. für ihre Entscheidungen zu übernehmen.

Die Teilnahme an diversen Veranstaltungen, externen pädagogischen Leistungen, Nutzung der Pause wird von den KlientInnen nach Möglichkeit selbst bestimmt.

4.4 Inklusion

„In einer inklusiven Gesellschaft dreht sich alles um das Miteinander. Jeder Mensch darf so sein, wie er ist. Und alle profitieren“.

Inklusion ist ein Menschenrecht. Die Lebenshilfe unterstützt, dass Menschen mit Beeinträchtigungen mitten in unserer Gesellschaft leben können. Sie sollen dazugehören, teilhaben und selbst bestimmen können. Inklusion ist die selbstverständliche Teilhabe - von Geburt an - in allen Lebensbereichen wie Bildung, Arbeit, Wohnen und Freizeit.

Der Beitrag zur Inklusion seitens der Theaterwerkstatt ist jener, uns regelmäßig mit Aufführungen in der Öffentlichkeit zu präsentieren und an Veranstaltungen teilzunehmen.

5. Gruppenziele

5.1 Wertschätzung

Das Ziel der Gruppe ist ein wertschätzender Umgang miteinander. Dieser wird dadurch gewährleistet indem die gemeinsam erstellten Verhaltensregeln (z.B. Empathie, Respekt, Toleranz;...), welche vertraglich festgehalten sind, in der Werkstatt eingehalten werden.

Die Begleitperson übernimmt dabei die Vorbildfunktion.

5.2 Selbstvertrauen

5.2.1 Jeux Dramatiques

Beim Jeux Dramatiques gibt es keinen Leistungsdruck, keine Zuschauer und keine interpretierende Wertung.

Trotzdem wird nach festgelegten Regeln (z.B. jeder sucht sich seine Rolle selbst und spielt für sich, keiner wird ausgelacht, es werden anderen keine Anweisungen gegeben, es gibt kein richtig und kein falsch usw.) gespielt.

Dieses einfach so sein zu dürfen gibt den KlientInnen das Gefühl des OK –Seins und steigert somit deren Selbstvertrauen.

5.2.2 Maskentanz

Durch das Tanzen mit dem schwarzen Trainingsgewand sowie den weißen Masken und den weißen Handschuhen unter der Berücksichtigung der passenden Musik entsteht für die KlientInnen ein spezielles Flair und eine gewisse Selbstsicherheit in ihren Bewegungen durch Anonymität.

5.3 Soziale Gemeinschaft

Gegenseitiges Vertrauen und sich aufeinander verlassen zu können ist in der Theaterwerkstatt das A & O einer guten sozialen Gemeinschaft.

Jeder muss die Möglichkeit haben seine Fähigkeiten und Stärken in die Gruppe einzubringen. Durch die unterschiedlichen Charaktere und deren Ressourcen profitieren alle gegenseitig voneinander.

6. Jahresplanung

Eine große Herausforderung ist für uns die Jahresplanung, die jedes Jahr individuell ausfällt, aber natürlich spezifisch Werkstättenorientiert ist und schon im Herbst des Vorjahres budgetiert sein muss.

Bei zeitlich kurzfristigen Auftritten oder Angeboten bedarf es an Kreativität sowie Flexibilität aller Beteiligten, da attraktive Angebote sonst nicht wahrgenommen werden können.

7. Tagesplanung

	Montag	Dienstag	Mittwoch	Donnerstag	Freitag
08:15-09:00	Ankommen in der Gruppe, Begrüßung				
Vormittag	Morgenrunde				
	Vormittagsjause				
	individuelle Förderung				
	Techniken von "Jeux Dramatiques"				
12:00-14:00	Mittagessen und Mittagspause				
11:30-13:30		Mittagessen und Mittagspause			
13:30-14:15		Werkstätte aufräumen, Verabschiedung			
Nachmittag	Gesundheitsveranstaltungen				
	Nachmittagsjause				
			gemeinsame Kafferrunde		
	individuelle Förderung				
	Müllentsorgung				
16:30-16:45	Verabschiedung und Verlassen der Werkstatt				

Generell beginnt für alle KlientInnen der Arbeitstag um 8:30 Uhr in der Werkstatt. Bis 9:00 Uhr haben sie Zeit in der Gruppe anzukommen, ihren Platz einzunehmen und den Tee für die Morgenrunde zu kochen.

Auf die tägliche Morgenrunde wird sehr großer Wert gelegt, da die KlientInnen dort die Möglichkeit haben offen über Alles zu sprechen. Es steht jedem frei über persönliche Vorkommnisse oder Ereignisse vom Vortag erzählen, wenn er dies möchte. Es werden aber auch aktuelle Situationen und Befindlichkeiten reflektiert.

Die Begleitpersonen nutzen diesen Austausch auch zur Informationsweitergabe von Neuigkeiten sowie zur Besprechung des aktuellen Tagesablaufes.

Dieser ist von verschiedenen Faktoren abhängig:

- Arbeitszeiten (8:30 – 16:45)
- Jausenzeiten (9:30 und 14:30)
- Individuelle Förderungen
- Mittagessen (12 Uhr – 13 Uhr)
- Veranstaltungen des Gesundheitsprojektes
- Externe pädagogische Leistungen
- Arzttermine
- Krankenstände

Hauptsächlich aber wird auf die Belastbarkeit der jeweiligen KlientInnen Rücksicht genommen und der Tagesplan dementsprechend adaptiert.

Mit viel Humor wird versucht das Beste aus jedem Tag zu machen.

8. Begleitung von HFB KlientInnen in den Gruppen

Um eine qualitative Begleitung von Menschen mit höherem Förderbedarf zu gewährleisten bedarf es einer individuellen Integration in das tägliche Gruppengeschehen unter Berücksichtigung ihrer Ressourcen und besonderen Bedürfnissen.

Im Sinne der Inklusion gibt es in der Theaterwerkstatt keine Berührungsängste in Bezug auf Menschen mit erhöhtem Förderbedarf.

Das Miteinander und dass jeder Mensch so sein darf, wie er ist, ist uns ein besonderes Anliegen.

Wir haben derzeit eine Klientin mit erhöhtem Förderbedarf, die für alle eine große Bereicherung sowie voll integriert ist.

Es ist erfrischend zu beobachten mit wie viel Feingefühl die GruppenkollegInnen an sie herantreten und sie in allen Belangen miteinbeziehen.

9. Individuelle Zielplanung

9.1 Persönliche Zielplanung

Die KlientInnen der Theaterwerkstatt werden in ihrer persönlichen Entwicklung unterstützt, begleitet und gestärkt.

Bereiche individueller Zielsetzungen umfassen:

- Kreativität
- Persönlichkeitsentwicklung
- Körperwahrnehmung
- Allgemeine Wissensvermittlung

Die individuelle Zielplanung dient zur Stärkung körperlicher, motorischer, geistiger und sozialer Kompetenzen, sowie der Förderung der Selbstständigkeit und Steigerung des Selbstvertrauens.

9.2 ICF - Zukunftsplanung

Auf Grund des Rechtes auf Anspruch auf eine individuelle Förderung, werden KlientInnen von den Begleitpersonen in ihrer persönlichen Entwicklung unterstützt und gestärkt.

Das Ziel jedes/r einzelnen KlientIn wird unter Berücksichtigung vorhandener Ressourcen gemeinsam erarbeitet, festgesetzt und ein- bis zweimal pro Woche trainiert.

Dies kann für den einen Klienten die Stärkung des Selbstbewusstseins oder Förderung der Selbstständigkeit, durch einnehmen verschiedener Rollen im Jeux Dramatiques, für den anderen die aktive Bewegung zur Förderung des Gleichgewichtssinns, oder der Körperwahrnehmung sein.

Die Zielplanung wird jährlich evaluiert und beinhaltet folgende methodische Schritte:

IST Erhebung:	Wo steht der/die KlientIn jetzt?
ZIEL Planung:	Was will/soll der/die KlientIn erreichen?
METHODISCHE Planung:	Wie wollen wir das Ziel erreichen?
KONTROLLE:	Was hat er/sie bzw. haben wir erreicht?