

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das Publikum von Morgen“

Die Komödienspiele Porcia und die abenteuerliche Welt  
der „Biene Maja“

Verfasserin

Katharina Gritzner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Februar 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

a.o. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Ich versichere:

dass ich die Diplomarbeit selbstständig verfasst, andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe.

dass ich dieses Diplomarbeitsthema bisher weder im In- noch Ausland (einer Beurteilerin/ einem Beurteiler zur Begutachtung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.

dass diese Arbeit mit der von der Begutachterin beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Katharina Gritzner

## Danksagung

Allem voran sei erwähnt, dass mich das gesamte Team der Komödienspiele Porcia bereits im Sommer 2003 dazu ermutigt und begeistert hat, mein Interesse und meinen Ehrgeiz am Theaterbetrieb, mit dem Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft zu verknüpfen und auszuschöpfen. Im Sommer 2006 führte mich das Studium zurück nach Kärnten, um bei den Komödienspielen als Regieassistentin von Peter Piki, Werner Schneyder und Markus Tavakoli zu arbeiten. Theater auf hohem Niveau mit bekannten Regisseuren, experimentierfreudigen Bühnenbildnern, einem zusammengeschweißten Ensemble und allen voran ein Disziplin und Harmonie forderndes Intendantenpaar, Peter Piki und Traude Gmeinböck. Ich bin jedem Einzelnen zu großem Dank verpflichtet. Es macht mich daher sehr stolz im Zuge meiner Diplomarbeitenrecherche in die Entstehungsgeschichte der Komödienspiele Porcia eintauchen zu können. Der Einsatz kreativer und engagierter Künstler ist seit 1961 das Rezept der Komödienspiele Porcia.



Abbildung 1: Teil des Porcia Ensembles Sommer 2009, am Stuhl Herbert Wochinz (Quelle: Pressefotos Marco Riebler)

Ich danke Peter Piki und Traude Gmeinböck für die Möglichkeit, an ihrem Theaterhaus das Leben hinter und auf der Bühne kennen und schätzen lernen zu dürfen. Aber auch für ihre Bereitschaft und Offenheit, meinen Fragen Rede und Antwort zu stehen, danke ich ihnen recht herzlich.

Danken möchte ich aber auch dem gesamten Team der „Biene Maja“-Produktion im Sommer 2007. Angelica Ladurner, Markus Tavakoli und Jan Hax Halama schenken mir trotz schweißtreibender und oft nervenraubender Proben 100 Prozent ihrer Aufmerksamkeit, um meine Interviewbefragungen zu beantworten.

Weiteres möchte ich mich bei meiner Betreuerin Prof. Brigitte Marschall für ihre schnelle und unkomplizierte Unterstützung bedanken. Präzise Formulierungen der Korrekturvorschläge erleichterten eine zielorientierte Zusammenarbeit.

Last but not least möchte ich mich bei meinen Eltern, meinem Bruder und meiner Schwägerin aufrichtig bedanken. Ohne ihre Unterstützung und Zuspruch hätte ich nicht meine Leidenschaft zum Beruf machen können. Meiner Familie verdanke ich, dass ich so sein kann wie ich bin und will.

Diese Diplomarbeit widme ich daher Mama & Papa, Berni & Babsi, Oma & Opa, ohne deren Zuspruch und Förderung ich diesen wichtigen Schritt in meinem Leben nicht erreicht hätte.

# INHALTSVERZEICHNIS

|   |               |
|---|---------------|
| <b>1 Einleitung</b> .....                                     | <b>- 4 -</b>  |
| 1.1 Forschungsfrage .....                                     | - 4 -         |
| 1.2 Problemaufriss.....                                       | - 4 -         |
| 1.3 Methodik .....  | - 5 -         |
| <br>  |               |
| <b>2 Schloss Porcia</b> .....                                 | <b>- 7 -</b>  |
| 2.1 Baugeschichte und Grafschaften .....                      | - 7 -         |
| <br>  |               |
| <b>3 Die Komödienspiele Porcia</b> .....                      | <b>- 13 -</b> |
| 3.1 Das künstlerische Gründungstrio .....                     | - 13 -        |
| 3.1.1 Herbert Wochinz .....                                   | - 13 -        |
| 3.1.1.1 Auslandspraktika .....                                | - 14 -        |
| 3.1.1.2 Anecken an die österreichische Theatermentalität..... | - 15 -        |
| 3.1.1.3 Der Weg zurück nach Kärnten .....                     | - 17 -        |
| 3.1.2 H.C. Artmann .....                                      | - 18 -        |
| 3.1.2.1 Übersetzungsgenie .....                               | - 20 -        |
| 3.1.2.2 Preise und Auszeichnungen .....                       | - 21 -        |
| 3.1.3 Matthias Kralj:.....                                    | - 23 -        |
| 3.2 Weitere Intendanten .....                                 | - 26 -        |
| 3.3 Sommer 1961 - Gründung der Komödienspiele Porcia .....    | - 27 -        |
| 3.3.1 Warum Komödie? .....                                    | - 27 -        |
| 3.3.2 Auswahl der Spielstätte .....                           | - 28 -        |
| 3.3.2.1 Optimale Raumbedingungen.....                         | - 29 -        |
| 3.3.2.2 Zusätzliche Beweggründe .....                         | - 29 -        |
| 3.3.2.3 Auf den Spuren der Commedia dell' arte Truppen .....  | - 30 -        |
| 3.3.3 Finanzielle Anlaufschwierigkeiten.....                  | - 30 -        |
| 3.3.4 Erlangung des Vereinsstatus .....                       | - 32 -        |
| 3.3.4.1 Der Verein der Freunde.....                           | - 33 -        |
| 3.4 Das heutige Porcia.....                                   | - 34 -        |
| 3.4.1 Peter Pikel .....                                       | - 34 -        |
| 3.4.1.1 Neuerungen .....                                      | - 35 -        |
| 3.4.1.2 Die Komödienthule Porcia.....                         | - 37 -        |
| 3.4.2 Wirtschaftliche Daten.....                              | - 39 -        |
| 3.4.2.1 Finanzierung.....                                     | - 39 -        |
| 3.4.2.2 Arbeitsplätze.....                                    | - 41 -        |
| 3.4.2.3 Einzugsgebiet .....                                   | - 41 -        |
| 3.4.3 Ästhetische Merkmale .....                              | - 43 -        |
| 3.4.3.1 Spielplan.....  | - 43 -        |
| 3.4.3.2 Porcia-Stil.....                                      | - 44 -        |
| 3.4.3.3 Das Maskottchen .....                                 | - 45 -        |
| 3.4.3.4 Einführung des Kindertheaters .....                   | - 48 -        |

|   |             |
|---|-------------|
| <b>6 Zur Inszenierungs- &amp; Aufführungsanalyse .....</b>        | <b>50 -</b> |
| 6.1 Definitionsproblematik.....                                   | 50 -        |
| 6.1.1 Aufführung .....  | 50 -        |
| 6.1.2 Inszenierung .....  | 50 -        |
| 6.2 Conclusio.....  | 51 -        |
| 6.3 Stand der Methodenforschung .....                             | 52 -        |
| 6.3.1 Hermeneutische Verfahren.....                               | 53 -        |
| 6.3.1.1 Guido Hiß.....  | 53 -        |
| 6.3.1.2 Jürgen Kleindiek .....                                    | 55 -        |
| 6.3.1.3 Franz Wille.....  | 57 -        |
| 6.3.2 Theatersemiotik (Erika Fischer-Lichte) .....                | 59 -        |
| 6.3.2.1 Zur Methode einer Theateranalyse.....                     | 61 -        |
| <br>  |             |
| <b>7 Biene Maja: Analyse der Textvorlagen .....</b>               | <b>66 -</b> |
| 7.1 Waldemar Bonsels und die Erfindung der Biene Maja.....        | 66 -        |
| 7.2 Das Kinderbuch.....   | 67 -        |
| 7.3 Theaterproduktionen .....                                     | 68 -        |
| 7.4 Die Zeichentrickserei .....                                   | 68 -        |
| 7.4.1 Zusätzliche Figurencreations .....                          | 68 -        |
| 7.4.2 Produktionsteam.....  | 69 -        |
| 7.4.3 Titellied .....   | 69 -        |
| 7.4.4 Zeichenstil .....   | 70 -        |
| 7.4.5 Pädagogisches Konzept: Kompensatorische Erziehung .....     | 70 -        |
| <br>  |             |
| <b>8 Biene Maja: Analyse der Porcia-Theaterstückfassung .....</b> | <b>72 -</b> |
| 8.1 Stückanalyse.....   | 72 -        |
| 8.1.1 Kürzungen und Umgestaltungen.....                           | 72 -        |
| 8.1.2 Spielfassung .....  | 73 -        |
| 8.2 Figurencharakterisierung.....                                 | 74 -        |
| <br>  |             |
| <b>9 Analyse der Inszenierung.....</b>                            | <b>76 -</b> |
| 9.1 Konzept des Regisseurs.....                                   | 79 -        |
| 9.1.1 Einstiegssequenz .....                                      | 79 -        |
| 9.1.2 Der Schluss.....  | 80 -        |
| 9.1.3 Zeitlicher Rahmen, Lichtstimmungen.....                     | 80 -        |
| 9.1.4 Appell an die Kinder .....                                  | 83 -        |
| 9.1.5 Problem- und Konfliktbewältigung.....                       | 84 -        |
| 9.2 Bühnenbild .....  | 85 -        |
| 9.2.1 Entstehung.....   | 85 -        |
| 9.2.2 Schwierigkeiten.....  | 87 -        |
| 9.2.3 Ortschaftsdefinitionen .....                                | 88 -        |
| 9.2.4 Ortswechsel .....   | 89 -        |
| 9.2.5 Politische Anspielung.....                                  | 90 -        |
| 9.2.6 Kinderstück versus Abendstück .....                         | 90 -        |
| 9.3 Musik.....  | 91 -        |
| 9.3.1 Haus- und Hofkomponist .....                                | 91 -        |

|  |                |
|--|----------------|
| 9.3.2 Wirkung.....   | - 91 -         |
| 9.3.3 Traditionelles Schlusslied .....                           | - 92 -         |
| 9.4 Kostüme .....  | - 94 -         |
| 9.4.1 Sparmaßnahmen .....  | - 94 -         |
| 9.4.2 Kostümanfertigung.....                                     | - 94 -         |
| 9.4.3 Funktion der Tiergestalten.....                            | - 104 -        |
| 9.5 Interpretation .....   | - 105 -        |
| 9.5.1 Kernaussage .....  | - 105 -        |
| 9.5.1.1 Manipulierende Kamerafahrten und Medienscheinwelten..... | - 108 -        |
| 9.5.2 Integration der Kinder .....                               | - 110 -        |
| <b>10 Resümee .....</b>  | <b>- 111 -</b> |
| <b>11 Nachwort.....</b>  | <b>- 113 -</b> |
| <b>Anhang .....</b>  | <b>- 115 -</b> |
| Abstract .....   | - 115 -        |
| Daten der Inszenierung.....                                      | - 116 -        |
| Abbildungen .....  | - 117 -        |
| <b>Abbildungsverzeichnis .....</b>                               | <b>- 125 -</b> |
| <b>Literaturverzeichnis .....</b>                                | <b>- 127 -</b> |
| <b>Curriculum Vitae .....</b>                                    | <b>- 132 -</b> |

# **1 Einleitung**

Das Renaissanceschloss Porcia bildet nicht nur das Wahrzeichen der Komödienstadt Spittal an der Drau, sondern ist mit seinen Komödienspielen eine wichtige kulturelle Attraktion für Touristen aus ganz Österreich und Deutschland. Hinweisschilder wie ein riesiger Pulcinella aus dem Mailänder Radierungszyklus „Il Carnevale Italiano Mascherato“ von 1642 zu dessen Füßen das Renaissanceschloss Porcia liegt, weisen eindeutig darauf hin, worüber diese Stadt sich nach außen und für ihre Besucher definiert.

## **1.1 Forschungsfrage**

„Halten die Sommerspiele auf Schloss Porcia an der Spielplantradition von klassischen Komödien fest, wie es Initiator Herbert Wochinz einführte und pflegte, oder ist sein Nachfolger Peter Pikel im Hinblick auf attraktive Projektideen eifriger Nachwuchskünstler offen und auch experimentierfreudig?“

## **1.2 Problemaufriss**

Gegenstand der vorliegenden Arbeit sind die Komödienspiele Porcia in Spittal an der Drau. Eine historische Abhandlung über das Schloss Porcia, dessen Innenhof die Bühne der Sommerspiele bildet, versucht eine traditionelle Verbindung zur aktuellen Komödienstadt Spittal an der Drau herzustellen. Anhand von Herbert Wochinzs Lebensstationen und künstlerischen Intentionen werden die Gründung und Entwicklung der Komödienspiele Porcia erfasst und dargelegt. Mitbegründer wie H.C. Artmann und Matthias Kralj prägten einen Porcia-Stil, der sich heute noch in vielerlei Hinsicht als erfolgreich erweist.

1996 wurde eine interessante Erneuerung in der Spielplanstruktur vorgenommen. Erstmals fand eine Kinderstückpremiere statt, diese erwies sich als gewinnbringend und wird bis heute vom Publikum geschätzt und gefordert. Besonders beeindruckend und aufsehenerregend war die Inszenierung der „Biene Maja“ im Sommer 2007. Anhand einer Inszenierungs- und Aufführungsanalyse soll die Umsetzung des

Konzepts des Regisseurs als auch des Bühnenbildners, der in unserem Fall eine wesentliche Veränderung des traditionellen Bühnenverstehens geschaffen hat, dokumentiert und analysiert werden.

Im Gespräch mit dem Regisseur und dem Bühnenbildner wird das Endprodukt im Nachhinein noch einmal im Detail in die einzelnen Arbeitsschritte zerlegt. Ästhetische Ausdrucksformen wie Bühnenbild, Kostüm, Requisiten, Licht und Musik werden im Detail aber im Zusammenhang zur Aufführung untersucht, auf ihre Notwendigkeit und Wirkung geprüft, diskutiert und interpretiert.

Die Inszenierungs- und Aufführungsanalyse nimmt eine Art Dokumentationscharakter im Hinblick auf eine Inszenierung an. Allein die subjektive Erfahrung des Zuschauers und die anschließende Beurteilung und künstlerische Einstufung der Aufführung kann schon als Zeugnis der Vorstellung dienen, und sollte auch als solches gehandhabt werden.

Die vorliegende Diplomarbeit basiert auf teilnehmender Beobachtung, da die Autorin zugleich die Assistentin des Regisseurs war, sprich bei Inszenierungsfragen aktiv einbezogen wurde, in enger Zusammenarbeit mit dem Bühnenbildner stand und auch als Bienenkönigin und Ameise am Bühnengeschehen beteiligt war. Ein authentisches Beurteilungsverfahren verlangt eine nötige Distanz zur Regieassistenz um einen hohen Grad an Objektivität zu erzielen.

Materialien wie Strichfassungen, Regiebücher, Programmhefte sowie lokale Kritiken wurden für die Aufführungsanalyse verwendet, aber auch eine interne Videoaufzeichnung der Komödienspiele Porcia, Aufzeichnung der „Biene Maja“ Vorstellung vom 16.08.2007, wurde herangezogen.

### **1.3 Methodik**

Der theoretische Teil dieser Arbeit und daher auch die praktische Umsetzung der Methode auf eine Inszenierung stützt sich vorwiegend auf die Erkenntnisse der dreibändigen Studie „Semiotik des Theaters“ von Erika Fischer-Lichte, die damit eine fundamentale Basis zur wissenschaftlichen Untersuchung von multimedialen Kunst- und Theaterformen geschaffen hat. Aber auch wissenschaftliche Ansätze von Guido Hiß, Jürgen Kleindiek und Franz Wille, deren Entwürfe einer Aufführungsanalyse als

hermeneutische Verfahren zu verstehen sind, fließen in die vorliegende Arbeit ein. Darüber hinaus soll das ausgewählte Beispiel auf Basis einiger Experteninterviews und persönlichen Beobachtungen den Arbeitsvorgang eines Theaterstücks von der ersten Idee bis hin zur Premiere illustrieren.

## 2 Schloss Porcia

Das sich mitten am Hauptplatz der Stadt Spittal an der Drau befindende Schloss Porcia ist wohl ausschlaggebend dafür, dass Porcia noch heute ein in ganz Österreich bekannter Name ist.

### 2.1 Baugeschichte und Grafschaften

Im Jahre 1524 konnte der Generalschatzmeister des Kaisers Ferdinand I., Gabriel von Salamanca, die Grafschaft Ortenburg mit samt dem dazugehörigen Besitz für sich gewinnen. Er war ein Finanzgenie und konnte noch so manch andere Schlösser in seinen Besitz nehmen. Nachdem die karge Ritterburg zu verfallen drohte, was ihm sehr gelegen kam, da sie keineswegs seinen Ansprüchen entsprach, veranlasste Gabriel von Salamanca ein Schloss, dem Geist und üppigen Geschmack der Renaissance angepasst, zu bauen. Der Baubeginn kann zwischen 1527 und 1539 datiert werden. Nachdem Gabriel noch im Jahre 1539 verstarb, konnte er nicht mehr sein 1597/98 prunk- und stilvoll fertiggestelltes Schloss bewundern. Nach Gabriels Tod blieb das Schloss noch exakt 100 Jahre lang im Besitz der Grafschaft Salamanca-Ortenburg.<sup>1</sup>

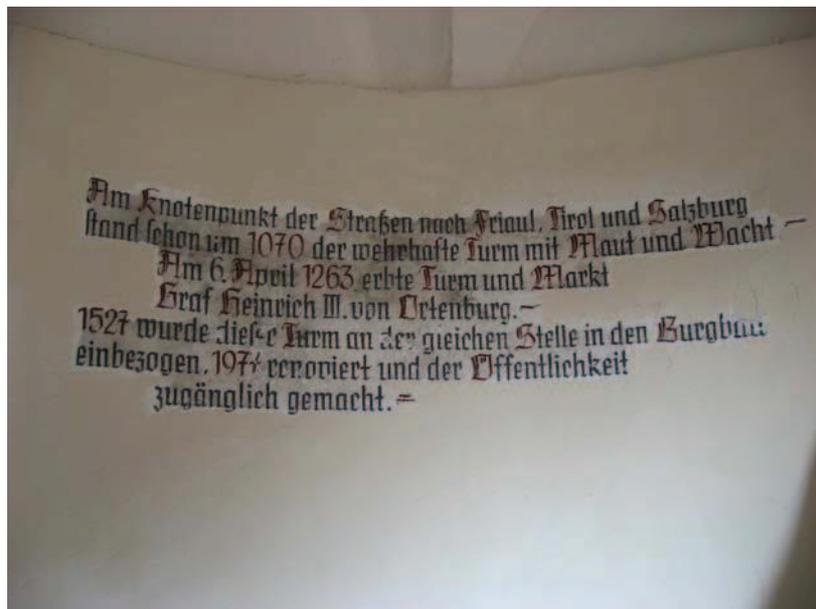


Abbildung 2: Innenhof Schloss Porcia (Quelle: Bernhard Gritzner)

<sup>1</sup> vgl. Probszt-Ohstorff, Günther (Hrsg.): Die Porcia. Aufstieg und Wirken eines Fürstenhauses. – Klagenfurt: Geschichtsverein für kärnten. 1971. S. 144-148

Die Pläne des Schlosses stammen höchst wahrscheinlich von einem oberitalienischen Architekten aus der Nähe des Comosees. „Der Prunkbau weist Parallelen zum Schloss Belvedere in Prag, dem Schloss in Trient sowie dem Khevenhüller Stadtpalais (heutiges Rathaus) auf.“<sup>2</sup>

Von 1640 bis 1662 war die Grafschaft Widmann Inhaber des Schlosses. Fürst Franz Anton von Porcia begann dann in den Jahren 1667 bis 1698 mit den ersten Verbesserungen am Dachstuhl des Schlosses.

Eine der wohl aufwendigsten Renovierungsarbeiten des Schlosses nahm Fürst Hannibal Alfons in den folgenden 40 Jahren vor. Er ließ ein Wappen an der Südwand des Hofes mit der barockadelstolzen Inschrift anbringen: „PORTIA AUT PORCIA EX SANGVINE REGUM TROIANORUM ET SICAMBRORUM PROGENITUS.“<sup>3</sup>



Abbildung 3: Schloss Porcia - Wappen und Inschrift im Innenhof (Quelle: Bernhard Gritzner)

<sup>2</sup> Komödienspiele Porcia: Schloss Porcia. [www.komoedienspiele-porcia.at](http://www.komoedienspiele-porcia.at). Zugriff: 15.5.2008

<sup>3</sup> Probszt-Ohstorff, S. 150

Am 29. April 1797 brach im Schloss, welches in der Franzosenzeit zu einem Feldspital umfunktioniert wurde, ein großes Feuer aus, dessen Schaden sich auf eine stolze Summe von 70.000 fl. belief.<sup>4</sup> Fürst Alphons Gabriel war zu dieser Zeit, also von 1761 – 1835, Inhaber des Schlosses. Fürst Ferdinand (1875 – 1896) machte in München eine Ausbildung zum Maler und konnte so gemeinsam mit dem aus dem Mölltal stammenden Herrn Ladinig „die heute schon ganz verblichenen Fresken am Außenbau anfertigen“<sup>5</sup>. Im vorderen Saal des ersten Stockes veranlasste er eine Kassettendecke aus dem Stift Millstatt anzubringen, die dann mit einem gemalten Renaissancefries, das er von einer Reise nach Italien mitgebracht hatte, abgeschlossen wurde. Im Wappensaal wurde ein weiteres Souvenir aus Italien aufgestellt, ein Renaissancekamin.

Die im 19. Jahrhundert angebrachte Ausstattung samt dem verrückbaren Mobiliar der älteren Zeit ging während der Franzosenkriege verloren.



**Abbildung 4: Renaissancebrunnen im Schlosspark Porcia (Quelle: Bernhard Gritzner)**

Der im Park des Schlosses aufgestellte Brunnen stammt aus dem 17. Jahrhundert. Damals war er noch in der Mitte des Innenhofes platziert.

---

<sup>4</sup> vgl. Wagner-Rieger, Renate (Hrsg.): das Schloss zu Spittal an der Drau in Kärnten. Mit einem Beitrag von Ingeborg Mitsch. – Wien: Schroll, 1962. S. 44

<sup>5</sup> Probszt-Ohstorff, S. 150



**Abbildung 5: Renaissancebrunnen im Innenhof vom Schloss Porcia (Quelle: Stadtarchiv Spittal/Drau )**



**Abbildung 6: Renaissancebrunnen im Innenhof vom Schloss Porcia (Quelle: Stadtarchiv Spittal/Drau)**

1918 wurde das Schloss sowie der angrenzende Park an Baron Klinger von Klingerstorff verkauft und bis zum Jahre 1930 auch bewohnt, bis es endlich die Marktgemeinde um 160.000 Schilling erwarb. Seit 1951 ist das Schloss Porcia im Besitz der Stadt Spittal.

1958 ergriff Prof. Helmut Prasch die Initiative und eröffnete das Bezirksheimatmuseum der Stadt Spittal an der Drau.<sup>6</sup> Bereits das Motto „Staunen und Begreifen“ des modernsten Museums für Volkskultur verspricht auf ungewöhnlichste Weise über Gegenstände der Alltagskultur der letzten Jahrhunderte, sowie die Sitten und Arbeitsgewohnheiten der damaligen Einwohner der Region zu erfahren. Nachdem man einige Gerätschaften ausprobiert hat, kann man sich abschließend selbst in einem Kinosaal in einem 3D-Flug durch Kärntens Täler navigieren.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Museum für Volkskultur: Der Werdegang des Museums. [www.museum-spittal.com](http://www.museum-spittal.com). Zugriff: 12.01.2009

<sup>7</sup> Kärnten. Urlaub bei Freunden. Kultur. Burgen & Schlösser. [www.kaernten.kultur.at](http://www.kaernten.kultur.at). Zugriff: 15.09.2009

Die Tradition im Schloss Porcia Kunst entstehen zu lassen, ist wohl auf den Fürsten Johann Ferdinand Porcia zurückzuführen, der am 8. Oktober 1662 laut Kaufbrief die Grafschaft Ortenburg erwarb. Seine Liebe zur Musik setzte den Beginn des künstlerischen Schaffens im Schloss.

Im schönen Spittaler Schlosse konnte der Fürst ungehindert durch Amtsgeschäfte seiner musikalischen Begabung nachgehen, die ihn dem ebenfalls musizierenden Kaiser näher gebracht hatte als seine politische Tätigkeit als Obersthofmeister.<sup>8</sup>

Aber auch Fürst Alphons Gabriel legte großen Wert auf kulturelles Wissen und legte sich eine umfangreiche Bibliothek mit 1339 Bänden an. Darunter befanden sich Theaterstücke von Gottsched, Gellert und Goldoni.<sup>9</sup>



**Abbildung 7: Schloss Porcia Arkadenhof (Quelle: Stadtarchiv Spittal/Drau)**

Es ist nicht unverständlich, dass auch heute noch das Renaissanceschloss Porcia mit seinem prunkvollen Arkadenhof einen perfekten Spielort für die Sommer-

---

<sup>8</sup> Probszt-Ohstorff, S. 147

<sup>9</sup> vgl. Kröll, Udo(Hrsg.): Kultur des Lächelns. 35 Jahre Komödienspiele Porcia. Udo Kröll und Bernd Oberhuber Hrsg., Spittal an d. Drau: Verein der Komödienspiele Porcia. 1995. S. 11

Komödienspiele darbietet. Aber auch der renommierte internationale Chorwettbewerb findet jährlich im Innenhof des Schlosses statt. Für die Literatur Pur Veranstaltungsreihe sowie der Galerie werden ebenfalls angemessene Räumlichkeiten zur Verfügung gestellt. Die weitläufigen Säle schaffen an sich eine elegante, würdige Atmosphäre bei gesellschaftlichen und kulturellen Veranstaltungen.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Komödienspiele Porcia: Schloss Porcia. [www.komoedienspiele-porcia.at](http://www.komoedienspiele-porcia.at). Zugriff: 15.5.2008

## **3 Die Komödienspiele Porcia**

Nach einem gemeinsamen Ausflug im Sommer 1960 mit Thomas Bernhard und Annemarie Siller nach Spittal an der Drau war für Herbert Wochinz der Standort seines neuen Theaters vollkommen klar. „Schon immer fühlte ich mich von Klöstern, Stiften und Schlössern als geistige Zentren, die kulturelle Entwicklungen in ganz Europa einleiteten, angezogen.“<sup>11</sup> Im Renaissanceschloss Porcia von Spittal an der Drau sollten ab sofort Komödien in Szene gesetzt werden.

### **3.1 Das künstlerische Gründungstrio**

#### **3.1.1 Herbert Wochinz**

Dieser Name steht nicht nur für die Gründung der Komödienspiele Porcia und dessen Ensemble, vielmehr war er fast drei Jahrzehnte lang als Mentor und Spielleiter dieser Spittaler Sommerspiele aktiv.

Als künstlerischer Leiter, „Komödienarchäologe“ und Revitalisierer der meisten zur Aufführung gelangten Werke sowie als einziger Regisseur, von dem auch sämtliche Bühnenbearbeitungen stammen, steht Wochinz im starken Konnex mit seinem Werdegang, der größtenteils durch seinen langjährigen Pariser Aufenthalt Mitte der 50er Jahre geprägt ist.<sup>12</sup>

Herbert Wochinz wurde am 15.11.1925 in Warmbad-Villach in Kärnten geboren. Nachdem er seine Schulzeit absolviert hatte, ging er noch in den letzten Kriegsjahren von zu Hause weg nach Wien. Von 1947 bis 1949 war er Student am Max Reinhardt-Seminar.<sup>13</sup>

In den Jahren der Nachkriegszeit war es einem nicht etablierten Schauspieler fast unmöglich in seinem erlernten Beruf Arbeit zu finden. Wochinz dagegen war zur richtigen Zeit am richtigen Ort und wurde in den Kreis des Bildhauers Fritz Wotruba aufgenommen, bei dem sich beinahe die gesamte Künstlerszene der Nachkriegszeit

---

<sup>11</sup> zit. H. Wochinz In: Schidauer, Günter (Hrsg.): Ein Leben für die Komödie. Herbert Wochinz und das leichte Lachen von Porcia 1961-2000.- Klagenfurt: Carinthia, 2000. S. 9

<sup>12</sup> Wochinz, S. 17

<sup>13</sup> vgl. Kröll, S. 21

verabredete. Ab und an hatte Wochinz Engagements im „Studio der Hochschüler“ sowie im „Theater der Courage“<sup>14</sup>.

1950 war für Wochinz ein entscheidendes Jahr. Er spielte zusammen mit Marcel Marceau in „Die Geschichte des Soldaten“ in Leopoldskron bei Salzburg. Marceau, ein exzellenter Pantomime verkörperte den „Teufel“, Wochinz den „Soldaten“.

### **3.1.1.1 Auslandspraktika**

In den Jahren 1950 bis 1956 konnte Herbert Wochinz seine Theaterpraxis durch die Mitarbeit in der Pariser Theaterszene prägen. Ein Arbeitsstipendium ermöglichte ihm nach Paris zu ziehen, um dort die Schule von Marceaus Lehrer Etienne De Croux zu besuchen. Marcel Marceau und Etienne Decroux lehrten ihn das Fach der Pantomime zu beherrschen und zu verstehen.

In seiner Freizeit war er als aufmerksamer Beobachter in den Stücken der Avantgardetheater anzutreffen, wo er unter anderem wichtige Bekanntschaften machte, die seinen weiteren künstlerischen Werdegang enorm beeinflussten. Zusammentreffen mit Sartre, Barrault, Genet, Le Corbusier und Jean Cocteau formten das gesamte künstlerische Weltbild von Herbert Wochinz. In persönlichen Diskussionsrunden mit den oben genannten Pionieren des Avantgardetheaters bzw. Absurden Theaters wurden ihm deren Ansichten, Anschauungen und Vorstellungen nach und nach verständlicher, wodurch sich auch sein Interesse an der Realisierbarkeit dieser Ideen verstärkte. Als Vorlage dieser Theaterstücke dienten komisch-groteske Dramen mit irrealen Szenen.

Praxis schnupperte er als Regieassistent von Villard und Cocteau sowie von Ionesco. Der letztere war zur damaligen Zeit noch relativ unbekannt, seine Stücke wurden kaum inszeniert. Wochinz unterstützte ihn bei seiner Erstinszenierung „Die Stühle“ und war bei etlichen Uraufführungen seiner Stücke anwesend und konnte sich somit von Grund auf den französischen Inszenierungsstil einprägen und aneignen. Als nächstes assistierte er Rogier Blin bei der Inszenierung von Becketts Uraufführung „Warten auf Godot“. Ein gut durchdachtes Projekt, „Woyzeck“ und „Leonce und Lena“ in Théâtre de l'oeuvre in Zusammenarbeit mit Ernst Fuchs, Phillippe Noiret und Jean

---

<sup>14</sup> vgl. Wochinz, S. 17

Louis Trintignant zu inszenieren, musste auf Grund von Geldknappheit eingestellt werden.

Wochinz war nicht nur am Theater des Absurden interessiert, er schaute sich immer öfter Inszenierungen von Stücken Georges Feydeaus an, wodurch er angeregt wurde in den Bibliotheken von Paris nach französischen Komödien zu stöbern. Die restliche Zeit seines Aufenthalts verbrachte er leidenschaftlich mit dieser Tätigkeit. Ohne zu wissen, legte Wochinz bereits das Fundament für seine Stückauswahl als Intendant der Komödienspiele Porcia in Spittal an der Drau.

In Frankreich machte er auch Bekanntschaft mit Sternheims Witwe, deren Einladungen den Zugang zum Nachlass ihres Mannes ermöglichten und Herbert Wochinz im Laufe seiner Materialstudien sehr viel Aufschluss über und natürlich auch Einsichten in die Bühnenwerke Sternheims verschafften. Wochinz setzte im Sommer 1967 Sternheims Komödie „Die Kasette“ auf den Spielplan der Komödienspiele Porcia. Seine allererste Inszenierung im Sommer 1961 war Shakespeares „Komödie der Irrungen“, mit der Herbert Wochinz auch einen so genannten „Porcia-Stil“ definiert und festgelegt hatte:

Eine turbulente Handlung, viel Bewegung und die wirksame Darstellung menschlicher Typen und ihrer Fehler; ohne Vorhang, die Schauspieler zum Greifen nah, mit einem Minimum an Kulissen, Dekoration oder Requisiten, aber mit umso sorgfältigerer Kostümwahl, präsentiert sich das ironische Spiel über menschliche Laster und Tugenden dem Publikum.<sup>15</sup>

### **3.1.1.2 Anecken an die österreichische Theatermentalität**

Die Basis von Herbert Wochinz Inszenierungsstils kann durchaus auf den informativen Gedankenaustausch mit grandiosen Regisseuren und auf seine praktische Einbindung in Produktionen während seines Frankreichaufenthalts zurückgeführt werden. Mit einem relativ weit reichenden Grundwissen über die Welt des Absurden Theaters und der avantgardistischen Schauspielkunst kehrte Wochinz 1956 nach Österreich zurück. In Wien wartete schon eine freie Stelle als Schauspieler und Regisseur am Theater der Courage auf ihn.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> o.V. Komödienspiele Porcia – Vorhang auf für das leichte Lachen. In: Österreich Journal. 2001. Ausgabe 68. [www.oe-journal.at/Aktuelles/0701/kultarchiv2307300701.htm](http://www.oe-journal.at/Aktuelles/0701/kultarchiv2307300701.htm) Zugriff: 5.11.2008

<sup>16</sup> vgl. Kröll, S. 21

1957/58 machte er den Versuch, gemeinsam mit Manfred Mautner-Markhof eines der ersten Avantgardetheater in Österreich zu gründen. In Paris lernte er die Hauptvertreter (Beckett, Ghelderode, Ionesco, Genet) dieser neuen Theaterform kennen und schätzen. Zu diesem Zeitpunkt war die französische Avantgardebewegung ein noch relativ unbekanntes Terrain in den österreichischen Theaterhäusern. Das Ziel von Herbert Wochinz war davon bestimmt auch dem deutschen Sprachraum Zugang zu dieser Kunstgattung zu verschaffen, und sie möglichst rasch zu etablieren. Doch der Versuch schlug fehl. Das so genannte „Theater am Fleischmarkt“ wurde vom Publikum missverstanden und durch Ausbleiben der Besucher demonstrativ abgelehnt.<sup>17</sup> Das Theater in der Drachengasse Nr.1 konnte sich nur die eine Spielsaison halten. Das Programm setzte sich aus sechs Erstaufführungen zusammen: Samuel Becketts „Endspiel“, Jean Genets „Die Dienstboten“, Michel de Ghelderodes „Escorial“, Eugène Ionescos Werke „Die kahle Sängerin“ sowie „Die Nachhilfestunde“ und schließlich Georges Feydeaus Komödie „Der Gefoppte“.<sup>18</sup> Wochinz' harter und scharfer Inszenierungsstil war zu konträr zum gewohnten Wiener Volkstheater, viel zu kompromisslos und unverwässert. „Ionesco wurde beschimpft, die Stücke für eine Kulturstadt wie Wien beleidigend empfunden, das Theater zu einem Ort des Skandals hochstilisiert.“<sup>19</sup>

„Wie kann man es wagen, in der Stadt Mozarts, Grillparzers und Hugo von Hofmannsthal solche Ungereimtheiten und derartige Schrecknisse zu zeigen!“ (zit. Rawicz In: „Die Brücke“, H.7-8, S.85)<sup>20</sup>

Im darauf folgenden Theaterjahr 1959/60 war Wochinz am Wiener Volkstheater tätig. Hedwig Schubert, eine ideale Komödiendarstellerin und später auch fixes Ensemblemitglied der Komödienspiele Porcia, wurde ebenfalls vom Fleischmarkt übernommen. Sie spielte in Hermann Bahrs Komödie „Das Konzert“ unter der Regie von Herbert Wochinz. Für das Bühnenbild war sein Bruder Carl Wochinz zuständig, der bisher an der Seite von Giorgio Strehler am „Piccolo Teatro di Milano“ künstlerisch tätig gewesen war.<sup>21</sup>

---

<sup>17</sup> vgl. Wochinz, S. 19

<sup>18</sup> ebd., S. 29

<sup>19</sup> ebd., S. 30

<sup>20</sup> ebd., S. 30

<sup>21</sup> vgl. ebd., S. 20

### 3.1.1.3 Der Weg zurück nach Kärnten

Wochinz wusste, dass er seinen Ruf als „Enfant terrible“<sup>22</sup> bezüglich des Theaters am Fleischmarkt nicht ablegen könne, solange er in Wien blieb. So kam ihm das Angebot, am Gutshof der Eheleute Lampersberg in Maria Saal/ Kärnten Einakter von Thomas Bernhard im Juli 1960 im „Scheunentheater Tonhof“ auf die Bühne zu bringen, ganz gelegen. Während dieses Aufenthaltes in Kärnten kam Wochinz zu dem Entschluss, im Schlosshof Porcia in Spittal an der Drau ein Sommertheater auf die Beine zu stellen. Große Unterstützung erhielt er auch durch die tatkräftige Mitarbeit seiner Freunde H.C. Artmann und Matthias Kralj.<sup>23</sup>

Seine Idee war davon bestimmt im Schloss Porcia klassische Komödien im Sinne einer doppelten Innovation in Szene zu setzten. Einerseits die Kulturpolitik und das Kulturangebot Kärntens betreffend und andererseits in der Art der Bearbeitung und Präsentation der Komödie selbst.<sup>24</sup>

1968-1992 war er Intendant des Stadttheaters Klagenfurt.

In Herbert Wochinz 30-jähriger Intendanz bei den Komödienspielen Porcia wurde der „französische Begriff „clarté“ zum Prinzip seiner Theaterarbeit: Klar im Gedanken, stark im Gefühl, einfach in der Struktur“<sup>25</sup>.

Denn der Theaterleiter wie der Regisseur Wochinz setzt sich und seinen Mitarbeitern strenge künstlerische Grundsätze in Szene. Er fordert und fördert exakte Arbeit. Treffsicherheit. Perfekt gestaltete „clarté“.<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> ebd., S. 20

<sup>23</sup> vgl. Schmidauer, S. 11

<sup>24</sup> vgl. Wochinz, S. 16

<sup>25</sup> Artmann, H.C.: Ich brauch einen Wintermantel etz., S. 85

<sup>26</sup> Axmann, David : Von der Intuition zur Perfektion. Der Theatermacher Herbert Wochinz. In: Die Brücke. Kärntner Kulturzeitschrift. 7-8. 1978. S. 80

### 3.1.2 H.C. Artmann

“Meine heimat ist Österreich, mein vaterland Europa, mein wohnort Malmö, meine hautfarbe weiß, meine augen blau, mein mut verschieden, meine Laune launisch, im handumdrehen zufrieden, im handumdrehen verdrossen, ein freund der fröhlichkeit, im grunde traurig ... im kriege zerschossen, im frieden zerhaut, ein hasser der polizei, ein verächter der obrigkeit, ein brechmittel der linken, ein juckpulver der rechten ... Getauft zu St. Lorenz, geschieden in Klagenfurt ... Goethe verworfen, gedichte geschrieben, scheiße gesagt, theater gespielt, nach kotze gerochen, eine flasche Grappa zerbrochen ...”<sup>27</sup>

Hans Carl Artmann wurde am 12. Juni 1921 im Waldviertel geboren. Die Familie zog noch vor Schulbeginn nach Breitensee, einen Vorort von Wien, weshalb er seinen Volks- und Hauptschulabschluss in Wien machte. Seine Eltern bevorzugten es aber weiterhin im niederösterreichischen Dialekt zu kommunizieren. Doch nicht nur allein sein Akzent wies auf seine Heimat hin, sondern auch seine Vorliebe zum Rustikalen.<sup>28</sup>

Bereits in seinen jungen Jahren, etwa mit 15, begann H.C. Artmann unter dem Decknamen John Hamilton seine ersten Detektivromane zu verfassen.<sup>29</sup>

1940 wurde er in die deutsche Wehrmacht einberufen. Aufgrund einer schweren Kriegsverletzung an der Ostfront wurde Artmann aus dem Kriegsdienst entlassen. Sein Fluchtversuch scheiterte, weshalb er zweieinhalb Jahre in einem Strafbataillon absitzen musste. Weitere Fluchtversuche, so absurd diese auch waren, einen Versuch waren sie Artmann immer wert, nahmen kein gutes Ende. Artmann blieb bis Kriegsende inhaftiert.

1945 wurde Artmann von der amerikanischen Armee in Gefangenschaft genommen. Er nutzte die Zeit und begann seiner Leidenschaft, dem Schreiben, nachzugehen. Er verfasste hauptsächlich lyrische Texte im Gegensatz zu seinen späteren Jahren als Dichter, die vor allem von Dialektgedichten geprägt waren. Diese Lyrik wurde aber erst im Jahre 1970 mit dem Titel „Das im Walde verlorene Totem. Prosadichtung von 1949 bis 1953“ gedruckt und veröffentlicht.

---

<sup>27</sup> Artmann, H.C.: The Best of H.C. Artmann. Klaus Reichert Hrsg. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.

<sup>28</sup> vgl. Hofmann, Kurt (Hrsg.): H.C. Artmann - Ich bin Abenteurer und nicht Dichter: aus Gesprächen mit Kurt Hofmann.- Wien: Amalthea, 2001. S. 221

<sup>29</sup> vgl. Markus Steinwender: H.C. Artmann's Dracula. [www.theaterachse.com/stuecke/klassiker-und-sommertheater/hcartmanns-dracula](http://www.theaterachse.com/stuecke/klassiker-und-sommertheater/hcartmanns-dracula) Zugriff: 19.02.2009

Nach der Freilassung kehrte er nach Wien zurück. Er begann nicht nur für die Zeitschrift „Neue Wege“ zu schreiben, sondern war auch im „Art Club“ sehr aktiv.<sup>30</sup>

Nach der Auflösung dieses Künstlerforums gründeten Konrad Bayer und Gerhard Rühm etwas Neues dieser Art die „Wiener Gruppe“. Neben Oswald Wiener, Friedrich Achleitner, der wie auch Rühm stark vom Dadaismus beeinflusst war, schloss sich auch H.C. Artmann, der sich mehr an den Surrealismus anzulehnen pflegte, diesem Verein an.<sup>31</sup>

Dadaismus ist eine Strömung, die parallel zum Expressionismus entsteht, der sich im Streben nach Destruktion (Zerstörung) und Deformation (Verformung) in syntaktischer Verbindung mit ihm berührt.<sup>32</sup>

Die Dadaisten waren zwar gegen den Krieg und seinen Hurra-Patriotismus, wollten aber vor allem die Kunst revolutionieren. Dazu entwickelten sie mehrere Verfahren: Aus teilen von Bildern und Fotos fertigten sie Collagen. Sie holten sich nach dem Prinzip des Zufalls Worte aus bestehenden Texten und setzten sie zu einem Nonsenstext zusammen. Sie zerlegten aber auch Wörter und Sätze in Ihre Bestandteile und montierten sie assoziativ zu Lautgedichten.<sup>33</sup>

Surrealismus heißt wörtlich: über den Realismus hinausgehend. Der Surrealist möchte von der sinnhaft erfahrbaren Wirklichkeit und dem logischen Denken weg und in eine Welt des Unbewussten, des traumhaften, der Visionen gelangen. Er lehnt daher die übliche Bedeutung der Wörter und die grammatikalischen Regeln des Satzbaus ab und hält sich an spontane Assoziationen, vom Unbewussten, vom psychischen Ausnahmezustand gesteuerte Bilderfolgen.<sup>34</sup>

Artmann war nicht nur ein ausgezeichnete Dichter sondern auch ein Sprachkünstler. Ihm gelang es literarische Vergangenheit mit modernen Elementen homogen zu verschmelzen und neu auszudrücken.

In seinem Fachgebiet war er ein Allrounder. Er schrieb Dramen, Gedichte, verfasste aber auch barocke Schwänke. Inspiration holte er sich aus mittelalterlichen Balladen sowie der spanischen Literatur.

---

<sup>30</sup> vgl. Hofmann, S. 221

<sup>31</sup> vgl. Spiel, Hilde (Hrsg.): Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart [3]. Die zeitgenössische Literatur Österreichs. – Zürich [u.a.]: Kindler, 1976. S. 205

<sup>32</sup> Rainer, Gerald (Hrsg.): Stichwort Literatur. Geschichte der deutschsprachigen Literatur. Norbert Kern und Eva Rainer Hrsg. - 5. Aufl. – Linz [u.a.]: Veritas-Verlag, 1997, S. 62

<sup>33</sup> Killinger, Robert: Literaturkunde. Gestalten und Verstehen. Entwicklungen, Formen, Darstellungen. – 3. Aufl. – Wien: Hölder-Pichler-Temsky, 1998. S. 252

<sup>34</sup> ebd. S. 300

Ich komme ja vom Surrealismus her, ursprünglich. Surrealismus ist für mich etwas ziemlich Verrücktes. Und Romantiker bin ich auch. Also, ein surrealer Romantiker oder ein abstrakter Romantiker, oberflächlich betrachtet, denn meine Herkunft ist überall: bei den Surrealisten und Dadaisten, bei Villon und dem Wiener Vorstadtdialekt, Lorca, Gómez de la Serna, in der Artusepik, in barocker Schäferpoesie, in Irland, im England des Sherlock Holmes, in den finsternen Sussex, in orientalischer Liebeslyrik, in den Detektivheftchen der 20er Jahre [...] Wenn ich schreibe, dann kommt das aus mir raus wie ein Dämon. [...] ich bin ein abstrakter Dichter.<sup>35</sup>

Auch seine Arbeit als Übersetzer aus dem Dänischen, Englischen, Französischen, Niederländischen, Schwedischen und Spanischen darf man keinesfalls vergessen zu erwähnen, denn auch diese Tätigkeit zeigt, welch überwältigendes Sprachgefühl H.C. Artmann gehabt hat. Auch an Goldoni-Übersetzungen wagte er sich heran.

Er war aber auch sehr am Nachwuchs dieses Genres interessiert und setzte sich dafür ein. Artmann war Mitglied des österreichischen Kunstsenats und der Grazer Autorenversammlung, sowie Präsident der letzt genannten, wodurch er zum Mentor vieler junger österreichischer Nachwuchsautoren wurde.<sup>36</sup>

Zu reisen war für H.C. Artmann nichts Ungewöhnliches, bereits zwischen 1954 und 1955 zog es ihn nach Frankreich, Belgien, Holland, Italien und Spanien. Doch erst nach dem Austritt aus der „Wiener Gruppe“ haben die Jahre der richtig turbulenten, immer knapper aneinander gereihten Wohnortwechsel begonnen: Stockholm 1961, Berlin 1962, Lund und Malmö 1963, Berlin 1965 und Graz 1966. 1968 zog es ihn noch einmal nach Berlin, doch ab 1972 wurde er in Salzburg bzw. Wien sesshaft. Am 4. Dezember 2000 verstarb H.C. Artmann in Wien.<sup>37</sup>

### 3.1.2.1 Übersetzungsgenie

„Artmanns Stücke sind Stücke für das „imaginäre Heimtheater [...], fürs Theater, das zu spielen beginnt, wenn man ein Stück liest und die Augen schließt.“<sup>38</sup>

Nur wenige seiner Geschichten wurden bzw. konnten für Theaterproduktionen herangezogen werden. Es scheint beinahe unmöglich seinen Regieanweisungen,

---

<sup>35</sup> zit. Artmann In: Hofmann, S. 17

<sup>36</sup> vgl. ebd. S. 222

<sup>37</sup> vgl. Hofmann, S. 221, 222

<sup>38</sup> Spiel, S. 590

wie z.B. einen Kosakenmarsch an einer Stange über die Bühne zu tragen, Folge zu leisten. Sein 1954 verfasstes Stück „Kein Pfeffer für Czermak“ wurde 1958 am „Theater am Fleischmarkt“ unter der Leitung von Herbert Wochinz aufgeführt. Mit diesem in wienerischer Umgangssprache verfassten Werk legte Artmann den Beweis dar, „dass eine ungeschriebene Sprache literaturfähig gemacht werden kann“<sup>39</sup>. Der bis dahin noch kaum bekannte Schriftsteller H.C. Artmann sorgte für Diskussionsstoff, konnte aber die Auflösung des Theaterbetriebs nicht verhindern. Die Freundschaft zwischen H.C. Artmann und Herbert Wochinz blieb trotz allem bestehen, und auch ein weiteres gemeinsames Arbeitsverhältnis hat sich schnell gefunden. Artmanns Sprachtalent und Feingefühl für die Sprachmelodie ermöglichte ihm spiel- und stilgerechte Übersetzungen spanischer, französischer, niederländischer Komödien anzufertigen, die er gleich an Herbert Wochinz für seine Komödienspiele Porcia weiterreichte.<sup>40</sup>

„Artmanns Sprachgenie verbunden mit höchster dichterischer Substanz, Flexibilität und Freude am (Sprach)Spiel bilden die ideale Basis für die Porcia-Übertragungen.“<sup>41</sup>

Zum 40 Jahr Jubiläum der Komödienspiele Porcia im Sommer 2000 übersetzte H.C. Artmann noch Georges Feydeaus Gesellschaftskomödie „Floh im Ohr“.

### 3.1.2.2 Preise und Auszeichnungen

1974 wurde H.C. Artmann der Große Österreichische Staatspreis für Literatur überreicht, drei Jahre darauf erhielt er den Würdigungspreis der Stadt Wien für Literatur. 1978 bekam er den Preis der Literatur-Initiative der Girozentrale Wien. 1981 erhielt er den Ehrenring der Stadt Salzburg sowie den Rauriser Bürgerpreis für Literatur. 1981 und 1991 wurde H.C. Artmann mit dem Literaturpreis des Kulturfonds der Landeshauptstadt Salzburg ausgezeichnet. 1983 folgte der Literaturpreis der Salzburger Wirtschaft. 1984 überreichte man H.C. Artmann das Goldene Ehrenzeichen des Landes Salzburg, sowie das Österreichische Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst. 1986 bekam er den Literaturpreis der Stadt Mainz. 1987 wurde H.C. Artmann mit dem Kunstpreis bildender Künstler aus Österreich und der BRD ausgezeichnet. 1989 folgte der Franz-Nabel-Literaturpreis der

---

<sup>39</sup> Spiel, S. 591

<sup>40</sup> vgl. Spiel, S. 590-592

<sup>41</sup> Wochinz, S. 23

Landeshauptstadt Graz. 1991 erhielt er den Ehrenbecher des Landes Salzburg. Noch im selben Jahr wurde ihm dann das Österreichische Ehrenzeichen für Wissenschaft und Kunst übergeben. 1994 bekam er den Friedestrom-Preis für Dialektdichtung des Kreises Neuss. Zwei Jahre später wurde H.C. Artmann nicht nur das goldene Ehrenzeichen des Landes Kärnten übergeben, sondern auch der Ehrenring der Stadt Wien sowie die Buchprämie des Bundesministeriums für Wissenschaft, Verkehr und Kunst. Im Jahre 1997 folgten dann Auszeichnungen wie der Georg-Büchner-Preis für Literatur der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung und der Ehrenpreis des österreichischen Buchhandels für Toleranz in Denken und Handeln. 1999 wurde er mit dem Literaturpreis des Landes Steiermark ausgezeichnet.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> vgl. Hofmann, S. 222, 223

### **3.1.3 Matthias Kralj:**

Herbert Wochinz konnte Matthias Kralj als „Hausausstatter“ für die Komödienspiele Porcia in Spittal an der Drau gewinnen. Matthias Kralj wurde 1933 als Sohn des am slowenischen Nationaltheater engagierten Schauspielers Emil Kralj in Ljubljana geboren. Sein Vater machte ihn schon in jungen Jahren mit dem Theaterbetrieb bekannt. Die politische Situation im Jahre 1944 veranlasste die Familie nach Klagenfurt auszuwandern. Nach der Matura zog es ihn nach Wien, um sich dort an der Akademie für Bildende Künste einzuschreiben und von 1952 bis 1955 im Fach Bühnenbild seine Leidenschaft für das Theater zu professionalisieren.

Nach dieser Ausbildung wandte er sich dem Studium der Theaterwissenschaft an der Universität Wien bei Prof. Kindermann zu. Nebenher durfte er ein Jahr lang an der Seite von Prof. Hoesslin, dem Chefausstatter der Wiener Volksoper, assistieren. Von 1958 bis 1963 ging er seinen ersten Engagements als Bühnenbilder und Kostümausstatter in Lübeck nach. Im folgenden Jahr zog es ihn ans Nationaltheater Mannheim. Von 1964 bis 1968 nahm er den Posten des Ausstattungschefs am Staatstheater Braunschweig an. In dieser Zeit machte er Bekanntschaften mit Regisseuren wie Hellmuth Matiasek, Hermann Kutscher und Achim Benning, die seine Arbeit sehr schätzten und ihn auch in Zukunft für ihre Stücke engagierten oder über Einzelverträge hinaus für längere Zeiträume anstellten. Von 1968 bis 1976 wurde Kralj zum Ausstattungschef am Klagenfurter Stadttheater, das damals unter der Leitung von Herbert Wochinz stand, ernannt.<sup>43</sup>

1976 erreichte Kralj dann ein Angebot aus Wien. Archim Benning, Direktor des Burgtheaters, holte ihn als Ausstattungsleiter an dieses Theater zurück. Bis 1986 waren die Bühnenbilder sowie Kostüme von über 50 Produktionen mit der Handschrift von Kralj versehen. Bühnenbilder wie jenes im Jahre 1979 für das Stück „Sommergäste“ von Maxim Gorki unter der Regie von Archim Benning versetzte das Publikum ins Staunen und blieb auf ewig in Erinnerung. Kralj kreierte einen Glaspavillon, der zum Sinnbild des Stückes wurde. Auch in seinem letzten Jahr am Burgtheater sorgte er mit einem grandiosen Bühnenbild dafür, dass man ihn nicht vergessen wird. Archim Benning inszenierte „Ein Monat auf dem Lande“ von Iwan

---

<sup>43</sup> Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur: Bühnenbildner Matthias Kralj mit Berufstitel Professor ausgezeichnet. [www.bmukk.gv.at/ministerium/vp/ots/20071211.xml](http://www.bmukk.gv.at/ministerium/vp/ots/20071211.xml). Zugriff: 28.09.2008

Turgenev, „dessen Bühnenbild sich durch Transparenz und Leichtigkeit auszeichnete und den Bühnenraum zum Seelenraum werden ließ“<sup>44</sup>.

Matthias Kralj wurde auch nach München, Hamburg, Athen, Saloniki und Ljubljana für einzelne Produktionen an verschiedene Theaterhäuser geholt. In Wien selbst wurde er neben seinem Job am Burgtheater auch an der Staatsoper, der Volksoper, am Theater in der Josefstadt, sowie am Volkstheater für Gastspiele engagiert.

Seit 1962 war er in den Sommermonaten in Spittal an der Drau bei den Komödienspielen Porcia unter der Leitung von Herbert Wochinz tätig. Seine damalige Begeisterung für den brechtschen Realismus versuchte er mit den Anforderungen Herbert Wochinz auf Schlichtheit, Klarheit und Dynamik zu verknüpfen. Den realen Charakter seiner asketischen Bühnengestaltung machten Details wie Türen, Fenster, Möbel und vor allem Kostüme und Requisiten aus, ganz nach dem Brecht'schen Prinzip: „Je näher am Schauspieler, desto realer“<sup>45</sup>.

Beide, sowohl Herbert Wochinz in seinen Inszenierungen als auch Matthias Kralj in seiner Arbeit als Ausstatter, waren stets darum bemüht ein dynamisches Bühnengeschehen mit Rhythmus und Proportionen auf die Beine zu stellen. Matthias Kralj selbst behauptete sogar, „dass ein Komödiantenpathos, wie es hier exerziert wurde, in wunderbarer Weise seinen Widerhall und Zusammenklang im Renaissancehof fand und sich mit ihm vereinigte, als ob eins für das andere gemacht worden wäre“<sup>46</sup>.

Kralj meisterte es mit Bravour jede einzelne Salonkomödie, ob von Shakespeare oder Marivaux, trotz gegebener Architektur eines Schlosshofes harmonisch zur Geltung zu bringen. Seine Frau, Evelyn Frank, die vorwiegend für die Kostümgestaltung in Porcia verantwortlich war, musste sich strikt an seine Anleitungen halten. „Ein weitgehend historischer Realismus mit einer individuellen Note und der Absicht zu einer gestalteten Vereinfachung“<sup>47</sup> war die Devise.

„So wenig wie möglich - so viel wie nötig“<sup>48</sup>, war das Motto Kraljs mit dem er an seine Bühnenbilder heranging. So wurde auch in den Produktionen auf Schloss

---

<sup>44</sup> [http://theatermuseum.at/system2.html?/static/page\\_3822.html](http://theatermuseum.at/system2.html?/static/page_3822.html). Zugriff: 28.9.2008

<sup>45</sup> vgl. Schmidauer, S. 47-48

<sup>46</sup> Schmidauer, S. 49

<sup>47</sup> Schmidauer, S. 50

<sup>48</sup> [http://theatermuseum.at/system2.html?/static/page\\_3822.html](http://theatermuseum.at/system2.html?/static/page_3822.html). Zugriff: 28.9.2008

Porcia auf alles, das nicht direkt mit der Aussage des Stücks in Verbindung gebracht werden konnte und nur einen fließenden Spielablauf behindern könnte, verzichtet. Sparsamkeit und Reduktion standen bei ihm an erster Stelle. Hinsichtlich Porcia glaubte Kralj aber auch:

„Dass die wiederholt genannte Einfachheit unserer Arbeit sogar auch ein wenig von der ländlichen Umgebung inspiriert war, in die Spittal eingebettet ist. Sie hatte jedenfalls nichts zu tun mit einem intellektuell analytischen und ästhetisch verfeinerten Anspruch städtischen Theaters. Die Naivität der Komödie war uns ein wichtiges Anliegen.“<sup>49</sup>

Es war ihm aber auch sehr wichtig, dass sich die SchauspielerInnen in ihrem Spielraum nicht eingeschränkt fühlten. Trotz dieser sich selbst auferlegten Kriterien, schaffte er es immer wieder die Funktion des Stückes durch seine Bühnenbilder noch deutlicher hervorzuheben.

Kralj schuf mehr als 250 Bühnenbilder sowie zahlreiche Ausstattungen für namhafte Regisseure aus ganz Europa. Er hat Gastvorträge am Max Reinhardt Seminar und am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien abgehalten, aber er lehrte auch an der Stanford University in der USA.

Matthias Kralj wurde mit der Goldenen Fügen-Medaille der Akademie der Bildenden Künste, dem Österreichischen Ehrenkreuzes für Wissenschaft und Kunst und 2007 mit dem Berufstitel Professor ausgezeichnet.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Schmidauer, S. 51

<sup>50</sup> [www.bmukk.gv.at/ministerium/vp/ots/20071211.xml](http://www.bmukk.gv.at/ministerium/vp/ots/20071211.xml). Zugriff: 28.9.2008

### **3.2 Weitere Intendanten**

Nach 30-jähriger erfolgreicher Intendanz bei den Komödienspielen Porcia, übergab Herbert Wochinz im Jahre 1991 seinen Posten an den in Ungarn geborenen Regisseur Tamás Ferkai. Im jungen Alter von 15 Jahren war er alleine nach Österreich geflüchtet, wo er dann Theaterwissenschaft an der Universität Wien sowie Filmregie an der Akademie für Musik und darstellende Kunst studierte.<sup>51</sup>

Trotz strikter Einhaltung des typischen Porcia-Stils, eine gesunde Mischung aus „Ratio und Verspieltheit“, legte er bereits nach fünf Jahren seine Aufgaben als künstlerischer Leiter in die vertrauensvollen Hände von Peter Piki, der nach wie vor von seinem Porcia-Ensemble gerne Chef gerufen wird.<sup>52</sup>

Aus einem „Sommernachtstraum“ entwickelte sich bald ein renommiertes Sommer-Theater. Die Komödienspiele gehören somit zu den ältesten Theater-Sommerspielen Österreichs und haben sich durch eine elegante Mischung aus Witz, Humor und bester „Commedia dell’arte-Tradition“ einen festen Platz in der europäischen Kulturlandschaft gesichert.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> vgl. Kröll, S. 22

<sup>52</sup> vgl. [www.komoedienspiele-porcia.at](http://www.komoedienspiele-porcia.at). Zugriff: 15.5.2008

<sup>53</sup> [www.oe-journal.at/Aktuelles/0701/kultarchiv2307300701.htm](http://www.oe-journal.at/Aktuelles/0701/kultarchiv2307300701.htm). Zugriff: 5.11.2008

### **3.3 Sommer 1961 - Gründung der Komödienspiele Porcia**

Herbert Wochinz beschloss nach Jahren seines künstlerischen Auslandsaufenthalts in Paris, sowie nach zahlreichen Engagements an Wiener Theaterhäusern, in sein Heimatland Kärnten zurückzukehren. Sein Debüt in der Kärntner Theaterwelt feierte er im Sommer 1960 am „Tonhof-Theater“ in Maria Saal bei Klagenfurt. Dort führten das Ehepaar Maja (Sängerin) und Gerhard (Komponist) Lampersberg einen renommierten Künstlersalon, dem u.a. Christine Lavant, Wolfgang Bauer, Konrad Bayer, Harald Jonke, und Thomas Bernhard aufsuchten. Die Familie Lampersberg gehörten zu den Wenigen, die Wochinz' Inszenierungsstil am „Theater am Fleischmarkt“ großen Beifall schenkten und so holten sie ihn als Regisseur in das künstlerische Team am „Scheunentheater“.<sup>54</sup> Den ganzen Sommer über holte er sich Ideen und Ratschläge um sein Vorhaben, im kommenden Jahr ein eigenes Sommertheater im Innenhof des Schlosses Porcia in Spittal an der Drau ohne Zeitverzögerungen zu verwirklichen.

#### **3.3.1 Warum Komödie?**

Bereits der erste Spielplan gibt Aufschluss über das Konzept der Komödienspiele. Am Programm stand Shakespeares „Komödie der Irrungen“, Feydeaus „Der Gefoppte“, Artmanns „Kein Pfeffer für Czermak“ und Courtelines „Boubouroche“. Seiner gesamten 30-jährigen Intendanz bei den Komödienspielen Porcia blieb er dieser Grundlinie treu, und vergrößerte sein Repertoire von Jahr zu Jahr mit Typenkomödien von Molière, Tirso de Molina, Goldoni, Lope de Vega, Marivaux, Calderon u.v.a., sowie mit deutschsprachigen Autoren wie Nestroy und Kleist.<sup>55</sup>

Er ließ jegliche Modernismen, die an renommierten Theaterhäusern immer mehr Anklang fanden, komplett hinter sich zurück. Herbert Wochinz hatte eine eigenständige Auffassung darüber, wie Theater zu sein hat. Er nahm die selbst auferlegte Herausforderung an und begann, ohne auf die zeitgeistigen Auswüchse Rücksicht zu nehmen, seine künstlerischen Vorstellungen in die Tat umzusetzen:

---

<sup>54</sup> vgl. Wochinz, S. 34

<sup>55</sup> vgl. Wochinz, S. 216

„In unserer so genannten modernen Zeit ist uns das Lachen und die Fröhlichkeit abhanden gekommen. Mein Bestreben war und ist es, den Menschen durch die Komödie einen Teil dieses verloren gegangenen, kostbaren Gutes wiederzugeben. Jahrelang habe ich die Komödie und seine Dichter studiert, und es ist mir gelungen, zahlreiche, zu Unrecht vergessene Meisterwerke für die Bühne wiederzugewinnen.“<sup>56</sup>

### **3.3.2 Auswahl der Spielstätte**

Der Innenhof samt seiner überwältigenden Baukunst war geradezu perfekt für Theateraufführungen konzipiert, verlangte aber dennoch eine deutliche und elementare Formensprache. Die Bühnengestaltung wurde auf das Nötigste reduziert, oft auch nur angedeutet, sodass das Publikum erst durch die Konversation der agierenden Schauspieler über den Ort des Geschehens Bescheid wusste. Wenig bühnergerechtes Material wie Paravents, Türen, Bänke, Stühle, Tische reichten aus, um auf der sechsmal zwölf Meter großen Bühnenfläche den Handlungsort festzulegen.<sup>57</sup>

Der Bühnenbildner Matthias Kralj passte mit seinem Leitspruch „So wenig wie möglich - so viel wie nötig“<sup>58</sup> hervorragend in Herbert Wochinz Team.

Auch H. C. Artmann war nicht von Herbert Wochinz Seite wegzudenken. Er war von Anfang an einer der Mitbegründer der Porcia-Dramaturgie, denn es ist ihm stets gelungen, die ausgewählten Komödien kongenial ins Deutsche zu übertragen. Übersetzungen von Goldoni und Molière, Holberg und Marivaux, Feydeau und Labiche waren mitverantwortlich für den großen Erfolg bei den Sommerspielen im Schloss Porcia.<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> zit. H. Wochinz In: Schmidauer, S. 10

<sup>57</sup> vgl. ebd. S. 10

<sup>58</sup> Österreichisches Theatrumuseum (25. Oktober 2007 – 27. Januar 2008): „Räume des Erzählens“. Matthias Kralj. Bühnenbilder und Kostüme. <http://theatrumuseum.at/system2.html?/static/page/3822.html>. Zugriff: 28.9.2008

<sup>59</sup> vgl. Artmann, Hans C.: Ich brauch einen Wintermantel etc.. Briefe an Herbert Wochinz. Alois Brandstetter Hrsg. – Salzburg, Wien: Jung u. Jung, 2005.

### **3.3.2.1 Optimale Raumbedingungen**

Der sooft zitierte „Genius loci“<sup>60</sup>, das Renaissanceschloss Porcia mit einem angrenzenden südlich wirkenden Park im Zentrum der Stadt Spittal an der Drau, umringt von einer idyllischen Berg- und Seenlandschaft, verführte Herbert Wochinz dazu, im Zuge der Komödienspiele Porcia den Menschen wieder ein leichtes Lachen zu ermöglichen.

Im Alpen-Adria-Raum ist das Schloss Porcia einer der gewaltigsten Renaissancebauten und somit ein wesentliches Stildenkmal der italienischen Architektur.

Von Anfang an befand sich die Spielstätte der Komödienspiele Porcia im Hof des Schlosses, der an sich schon eine überwältigende Kulisse bietet. Ein toskanischer Arkadenhof der Frührenaissance unterstützt von wirkungsvollen Elementen aus der Lombardei bildet, trotz der dreistöckigen Anlage, eine eher für das transalpine Gebiet typische Bauweise, in seiner Gesamterscheinung eine berauschte Harmonie und Einheit. Allein optisch ist das eine perfekte Spielstätte für ein Sommertheater. Durch die rechteckige Form der freien Fläche wirkt der Hof höher und spitzer – dies ist durchaus als Echo auf das gotische Raumgefühl zu sehen – und die Säulen verjüngen sich in den Obergeschossen. Der Hof gleicht einem Saal, dessen Decke der Himmel bildet. Er hat bereits ein Grundgerüst vorzuweisen, das leicht an die Notwendigkeiten eines Theaters angepasst und mit etwas Zubehör ausgestattet werden konnte.

### **3.3.2.2 Zusätzliche Beweggründe**

Dass die Wahl der Spielstätte auf die Stadt Spittal an der Drau fiel, hat mehrere Gründe. Erstens bildet diese Stadt das Zentrum Oberkärntens, ist ein Fremdenverkehrs-, Schul- sowie Einkaufszentrum und liegt in einem Drei-Länder-Eck, das von slawischer, romanischer und bajuwarischer Mentalität geprägt ist.

Zweitens weist die Stadt eine lange und bewusste Kulturtradition auf. Hofmusik und Theatertradition wurden von den Schlossherren Porcias sehr gepflegt. Vor allem Fürst Alphons Gabriel (1761-1835) war sehr an der Welt des Theaters interessiert.

---

<sup>60</sup> Wochinz, Carl Nicolai (Hrsg.): Ensemble Porcia - Komödienspiele in Spittal / Drau. 1961-1980. Zwischenresumée. – Wien, 1982.

Seine Bibliothek war mit 1339 Bänden bestückt, darunter waren Werke von Gottsched, Gellert und Goldoni. Bereits im Jahre 1756 wurde Prinzipal Felix Berner<sup>61</sup> für fünf Vorstellungen auf das Schloss Porcia geholt.

### **3.3.2.3 Auf den Spuren der Commedia dell' arte Truppen**

Ob sich auch Commedia dell'Arte Truppen im Spittaler Schloss aufgehalten haben, ist nicht belegt, aber doch höchst wahrscheinlich. Im Gegensatz zu den Engländern untersagten italienischen Truppen jegliche Aufnahme deutschsprachiger Schauspieler, da „die Komik ihres Ausdrucks häufig auf der Verschiedenheit der italienischen Dialekte“<sup>62</sup> basiert, und es sei unmöglich diese Art von Wortwitz in anderen Sprachen beizubehalten. Da im 16. und 17. Jahrhundert das Italienische als offizielle Umgangssprache des österreichischen Hofes definiert war, zogen italienische Commedia dell'arte Truppen über die Alpen um dort am Hofe zu gastieren.<sup>63</sup>

Die Tatsache, dass die Atmosphäre des Schlosses durch Musik- und Theatertradition gekennzeichnet ist, ist von theaterhistorischem Interesse.

### **3.3.3 Finanzielle Anlaufschwierigkeiten**

Der Kostümbildnerin Annemarie Siller gelang es über ihren Akademiekollegen Willi Schober Kontakt zu dessen Bruder Hans Schober, dem damaligen Bürgermeister von Spittal an der Drau, herzustellen. Er beauftragte den Leiter des Kulturringes, Michael Luptowits, sich der Idee, den ganzen Sommer über Komödien im Innenhof des Schlosses Porcia anzubieten, anzunehmen.

Nach der ersten Spielsaison drohte Herbert Wochinz Traum zu zerplatzen, denn die zur Verfügung gestellte Finanzspritze von 150.000 Schilling reichte nur für die Hälfte der gesamten Ausgaben. Die Verantwortlichen wurden skeptisch, eine weitere Kostenexplosion wäre eine Katastrophe gewesen. Doch Bürgermeister Hans Schober und sein Finanzreferent, der spätere Präsident der Kärntner

---

<sup>61</sup> ebd. S.15.

<sup>62</sup> Kindermann, Heinz (Hrsg.): Die italienischen Commedia-Truppen in Österreich in: Die Commedia dell'Arte und das Altwiener Theater. Heinz Kindermann und Margret Dietrich. – Rom:Ist. Austriaca di Cultura, 1965. S.8,9.

<sup>63</sup> vgl. ebd. S. 9

Wirtschaftskammer, Karl Baurecht, waren von dem baldigen Erfolg der Komödienspiele Porcia überzeugt und schufen eine finanzielle Grundlage für das Fortführen des Projekts.<sup>64</sup>

Michael Luptowits stand trotz Anlaufschwierigkeiten und Skepsis seitens der Stadtverwaltung stets mit vollem Einsatz hinter dem Ensemble Porcia – Überbegriff für das künstlerische Team an einem Theater, wie den Regisseuren, Schauspielern, Bühnenbildnern, Technikern und Assistenten - und meinte:

„Wenn ein Projekt, das ich begonnen habe, drei Jahre Bestand hat, dann bin ich bereit, dafür mich voll und ganz einzusetzen.“<sup>65</sup>

Diese Frist wurde auch eingehalten, denn erst nach drei mühsamen Aufbaujahren konnten deutlich spürbare Besucherzuwächse notiert werden.

Luptowits war weiterhin am Bestehen der Komödienspiele Porcia interessiert und dementsprechend motiviert, finanzielle Unterstützung aufzutreiben:

„Wenn es mir nicht gelungen wäre, vom Bund und vom Land kontinuierlich die Beiträge zu bekommen, wäre es finanziell kaum möglich gewesen, die Komödienspiele am Leben zu erhalten, da die Gemeinderäte nicht gewillt waren, einen größeren Betrag zu leisten. Die Minister haben mir immer gesagt, eigentlich fänden die Komödienspiele in Spittal statt, so müsste doch eigentlich die Stadt den höchsten Betrag liefern – was aber nicht der Fall war.“<sup>66</sup>

Eine weitere unterstützende Kraft war der Abgeordnete zum Nationalrat und spätere Minister und Vorsitzende des Kulturausschusses im Nationalrat Dr. Ludwig Weiß. Selbst begeistert von den Komödienspielen konnte er das Bundesministerium für Unterricht überzeugen und somit hilfreiche Subventionen für das Ensemble Porcia gewinnen. Weiteres veranlasste Weiß in seiner Funktion als ORF-Kurator Aufzeichnungen der Sommerspiele auszustrahlen, wodurch eine breite Öffentlichkeit erreicht werden konnte, die den Bekanntheitsstatus der Komödienspiele sowie die Besucherzahlen enorm erhöhten.

Die vierte Spielsaison der Komödienspiele Porcia ist wohl ausschlaggebend für den noch heute fest verankerten Status dieser renommierten Sommerbühne. 1964 wurde die gesamte Produktion der H.C. Artmann Übertragung von „Liebe und Zufall“ nach Marivaux in die Berliner Volksbühne-West eingeladen und im Zuge der Berliner

---

<sup>64</sup> vgl. Schmidauer, S. 87,88

<sup>65</sup> Schmidauer, S. 88

<sup>66</sup> Schmidauer, S. 88

Theatertage, einer Vorläuferveranstaltung des heutigen Berliner Theatertreffens, mehrere Male aufgeführt. Dieser Erfolg wurde noch mit einer ORF-Ausstrahlung gekrönt. Der Name Spittal war in etlichen, führenden Magazinen der Fernsehindustrie zu lesen. Im Laufe der 30-jährigen Intendanz von Herbert Wochinz veranlasste Herr Ernst Wolfram Marboe, ehemaliger Programmdirektor des ORF, siebenundzwanzig Stücke auszustrahlen.<sup>67</sup>

Unter der Intendanz von Peter Pikel seit 1996 wurden zwei Stücke aufgezeichnet und vom ORF ausgestrahlt, die Produktion „Tugend in Gefahr“ von John Vanbrugh im Sommer 2001 und drei Jahre später „Ein idealer Gatte“ von Oscar Wilde in einer Inszenierung von Peter Gruber.

Die organisatorische Basis der Sommerspiele bildete aber nicht wie bei den Salzburger oder Bregenzer Festspielen eine vereinigte Konstellation aus Bund und Land, sondern eine neue Trägerorganisation namens „Komitee der Freunde der Komödienspiele“. Nicht nur Vertreter der Stadt und des Landes Kärnten saßen regelmäßig zu Beratungsgesprächen und Ideenentwicklungen zusammen, sondern auch das Bundesministerium für Unterricht war am Voranschreiten des Projekts interessiert.<sup>68</sup>

### **3.3.4 Erlangung des Vereinsstatus**

1976 kam die Anordnung des Kontrollamtes und des Rechnungshofes dieses Komitee als „Verein Komödienspiele Porcia“, sprich nach den Vereinsgesetzen von 1951, zu führen. Sämtliche zu treffenden Entscheidungen werden vom künstlerischen bzw. organisatorischen Leiter, je nach Belangen, in einer Generalversammlung bzw. Vorstandssitzung präsentiert und erst dann in Anwesenheit des Präsidenten abgestimmt. Der Vereinszweck ist durch die in den Sommermonaten Juli und August zur Aufführung gebrachten Komödien im Innenhof des Schlosses Porcia gegeben. Der Name „Komödienspiele Porcia“ lässt Rückschlüsse auf den Sitz und den Zweck des Vereins zu und schließt jegliche

---

<sup>67</sup> vgl. „Hofnarr oder Ikone“. Die künstlerische Arbeit im Selbstverständnis der Künstler. Referent Peter Pikel. Europäischen Forum Alpbach: Kultur und Wirtschaft 2004, S. 1

<sup>68</sup> vgl. Schmidauer, S. 88-91

Verwechslung mit anderen Vereinen oder Einrichtungen aus. Zu beachten ist jedoch als Verein keinen Gewinn zu erzielen.<sup>69</sup>

Der derzeitige Vorstand setzt sich aus dem Präsidenten Altbürgermeister Prof. Helmuth Drewes und den Mitgliedern Bürgermeister Gerhard Peter Köfer, den Stadträten Dr. Hartmut Prasch und Karlheinz Bukovnik, Gemeinderat Peter Mörtl, Dir. Sieglinde Paulitsch, Mag. Barbara Preimel, Dr. Gerhard Bellavic und DI Edwin Pinteritsch zusammen.

#### **3.3.4.1 Der Verein der Freunde**

Am 4. Juni 1996 wurde dann auch noch der „Verein der Freunde der Komödienspiele Porcia“ ins Leben gerufen. Das Ziel dieser Vereinigung war es, neben den Sommerspielen weitere Verbindungen zwischen dem Schloss als Bühne und der Stadt Spittal entstehen zu lassen. Es wird für Unterstützungen und Förderungen gesorgt, persönlicher Kontakt zu den Ensemble-Mitgliedern wird durch perfekt organisierte Tagesausflüge nach Italien oder einfache Grillfeste gepflegt. Das Kennenlernen der „Kulissen hinter den Kulissen“ ist ebenso ein großes Anliegen der Vereinsmitglieder sowie der Präsidentin Inge Fian.<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> Im Gespräch mit dem Geschäftsführer der Komödienspiele Porcia, Udo Kröll, Spittal an der Drau, August 2008

<sup>70</sup> Komödienspiele Porcia.Verein der Freunde der Komödienspiele Porcia. [www.komödienspiele-porcia.at](http://www.komödienspiele-porcia.at). Zugriff: 15.5.2008

### **3.4 Das heutige Porcia**

In einem Interview antwortet der derzeitige Intendant der Komödienspiele Porcia Peter Pikel auf die Frage nach dem Reiz eines Sommertheaters und dem großen Erfolg unter seiner Intendanz folgendermaßen:

„Der Erfolg der Komödienspiele Porcia liegt darin, dass sie wieder eine Marke werden, die sie ja zweifellos schon einmal waren. Für uns wäre es zu wenig ein bisschen Theater zu spielen, dass die Wochenenden im Sommer kurzweilig herumgehen und die Besucher, wie Nestroy einmal meinte: „Etwas deprimierter und mit geringeren Anforderungen ins Wirtshaus kommen.“ Unsere Schauspielerinnen und Schauspieler sind das ganze Jahr über an anderen Theatern meist mit ganz anderen Aufgaben beschäftigt und im Sommer stürzen sie sich mit Freude und Abenteuerlust auf die Komödie.“<sup>71</sup>

#### **3.4.1 Peter Pikel**

1946 wurde er in Salzburg als Sohn der Opernsängerin Herta Eibelstorfer geboren. In Mattsee aufgewachsen besuchte er nach dem frühen Tod seines Vaters 1957 das Gymnasium Seitenstetten. Nach seiner Matura beschloss Peter Pikel sich vorerst an der Universität Salzburg für Germanistik und Philosophie einzuschreiben, doch schon bald zog es ihn ans Salzburger Mozarteum, wo er Schauspiel und Gesang studierte.<sup>72</sup>

Es folgten erste Engagements in Trier, Oberhausen, Lübeck, Hamburg, bei den Wiener Festwochen, den Salzburger Festspielen, in Klagenfurt und natürlich bei den Komödienspielen Porcia. Über viele Jahre hinweg war Peter Pikel als Schauspieler am Salzburger Landestheater engagiert. Er war einer der beliebtesten Darsteller und so spielte er etliche Hauptrollen. Er verfügte über ein breites Repertoire, das angefangen mit der Klassik über zeitgenössisches Theater bis zur Operette ja sogar bis hin zum Musical reichte. Zahlreiche Kino- und Fernsehfilme mit Ferry Radax, Dieter Wedel, Tom Tölle, Axel Corti und Reinhard Schwabenitzky blieben nicht aus. Auch das Fach der Regie liegt Peter Pikel, nicht nur im Schauspiel sondern auch im

---

<sup>71</sup> „Unter 4 Augen“. Peter Pikel im pulcinella-Interview. Pulcinella. Das Festival-Magazin der Komödienspiele Porcia. Ausgabe 2006, S. 10

<sup>72</sup> Im Gespräch mit Peter Pikel, Spittal an der Drauf, Januar 2009

Musiktheater, weshalb man ihn ans Theater in Bozen, Ulm, Trier, Klagenfurt, Kaiserlautern und Frankfurt am Main holte.<sup>73</sup>

Seit 1996 bezeichnet sich Peter Pikel selbst als „primus inter pares – der Erste unter Gleichen“<sup>74</sup>, sprich er hat zur Freude aller die Intendanz der Komödienspiele Porcia übernommen. Seit 2005 ist er Ensemble-Mitglied an der Volksoper in Wien.

### **3.4.1.1 Neuerungen**

Seit 1970 sind Peter Pikel und die Schauspielerin Traude Gmeinböck verheiratet. Gemeinsam schaffen die beiden es jedes Jahr aufs Neue, dass sich die SchauspielerInnen den ganzen Sommer lang gut aufgehoben und geborgen - wie zu Hause in der Familie - fühlen. Die Spielpläne des Sommertheaters unter Peter Pikel bieten meist drei Komödien der Weltliteratur an. Das Repertoire reicht von Molière, Shakespeare, Feydeau, Goldoni bis zu Nestroy, Scribe, Kleist und vielen anderen mehr.<sup>75</sup>

#### **Gastauftritte:**

Von Beginn seiner Intendanz an pflegte Peter Pikel in jeder Spielsaison die begeisterten Theaterbesucher mit drei zusätzlichen Gastauftritten bekannter Schauspieler, Sänger oder Musiker an den Sonntagen im August zu erfreuen. Künstler wie etwa Werner Schneyder, Georg Clementi, Fritz Muliar, Erika Pluhar, Karlheinz Hackl, Heidelinde Weis und Elfriede Ott wurden eingeladen, um ihr aktuelles Programm zu zeigen.

#### **Lachen im Keller:**

Ein weiteres zusätzliches Abendprogramm setzte Peter Pikel mit seiner Idee „Lachen im Keller“ fest. Das Projekt wird folgendermaßen durchgeführt. An drei Freitagen im August finden zwar reguläre Vorstellungen im Innenhof statt, doch danach gehen die Zuschauer nicht nach Hause, sondern werden in den Keller des Schlosses gebeten. Dort warten schon diejenigen Schauspieler, die an jenem Abend nicht gespielt haben mit Sketches, kleinen Szenen, Vorlesungen oder lustigen Liedern. Am Ende dieses

---

<sup>73</sup> vgl. Verein der Komödienspiele (Hrsg.): Pulcinella. Das Festival-Magazin der Komödienspiele Porcia. Udo Kröll und Peter Pikel Hrsg. – Spittal/Drau, 2006.

<sup>74</sup> Marcus Thill: Die Komödienspiele Porcia. <http://thill.at>. Zugriff: 6.10.2008

<sup>75</sup> vgl. [www.komoedienspiele-porcia.at](http://www.komoedienspiele-porcia.at). Zugriff: 15.5.2008

Programms, etwa nach einer Stunde, wird ein Hut in der Menge herumgereicht. Mit dem eingenommenen Geld wird ein Teil des jährlichen Ensembleausfluges nach Italien sowie das Abschluss-Ensemble-Essen finanziert.

### **Die Komödianschule:**

Die Welt des Theaters den Kindern näher zu bringen, war Peter Pikel ein großes Anliegen und so gründete er eine Komödianschule mit Schauspielkursen für Groß und Klein. Leiter dieser Sommerschule ist Reinhardt Winter, der seit 1988 Ensemble-Mitglied der Komödienspiele Porcia sowie seit 2008 künstlerischer Leiter der Schauspielschule Krauss ist.

### **Kinderführungen hinter den Kulissen:**

Ein weiteres Highlight für Kinder ist es, vor den Kinderstückvorstellungen von den jeweiligen Schauspielern durch die Garderoben, in die Maske, zu den Requisiten, hinter die Bühne und zur Licht- und Tontechnik geführt zu werden und alles, wenn erwünscht, bis ins Detail erklärt zu bekommen. Am Ende der Führung studieren die Musikanten des Kinderstücks den jeweiligen Abschlusssong ein, sodass dann bei der anschließenden Vorstellung fleißig mitgemacht werden kann.

### **Einführung einer Kinderstückproduktion:**

Seit 1998 ist nun endlich auch für die Unterhaltung der Kinder gesorgt. Ein Kinderstück pro Sommer auf die Beine zu stellen, liegt dem Intendanten Peter Pikel sehr am Herzen.

Im Folgenden sind sämtliche Kinderstückproduktionen aufgelistet:<sup>76</sup>

1998: „Die Schöne und das Biest“ von Jeanne-Marie Leprince de Beaumont

1999: „Ritter ohne Furcht und Tadel“ von Donald G. Phillips

Porcia Fassung von Pedro Romero

2000: „Pippi Langstrumpf“ von Astrid Lindgren

2001: „Pinocchio“ nach Carlo Collodi

2002: „Oh wie schön ist Panama“ von Janosch

2003: „Der Zauberer von Oz“ von Frank Lyman Baum

---

<sup>76</sup> Schmidauer, S.172 und [www.komoedienspiele-porcia.at](http://www.komoedienspiele-porcia.at), Zugriff: 9.1.2009

- 2004: „Unser kleines Schlossgespenst“ von Alexander Kratzer  
2005: „König Karl der Kleinste“ von Berith Schistek & Andreas Moldaschl  
2006: „Das tapfere Schneiderlein“ von den Gebrüder Grimm  
2007: „Biene Maja“ von Waldemar Bonsels  
    Porcia Fassung von Angelica Ladurner & Markus Tavakoli  
2008: „Die 3 Masketiere“ von Alexandre Dumas  
    Porcia Fassung von Angelica Ladurner & Markus Tavakoli  
2009: „Kasperls Reise nach Nirgendwo“ von Angelica Ladurner

### 3.4.1.2 Die Komödianschule Porcia

Der Leiter dieser Schule und seit 1988 Ensemblemitglied der Komödianspiele Porcia ist Reinhardt Winter. Er wurde 1957 in Kabul/Afghanistan geboren. Seine Ausbildung zum Schauspieler absolvierte er am Max Reinhardt Seminar in Wien. 1979 machte er sein Diplom und seitdem ist er an österreichischen Bühnen in Linz, Salzburg, Graz, Wien und Klagenfurt zu sehen. Am Waldviertler Hoftheater zu spielen bereitet ihm stets große Freude. In den letzten Jahren zog es ihn auch immer wieder ans Haus der Vereinigten Bühnen Bozen.<sup>77</sup>

Ein großes Anliegen von Reinhardt Winter ist es, sein Verständnis von Kunst sowie sein schauspielerisches Talent an junge angehende Schauspieler weiterzugeben, weshalb er sich dazu entschloss, an der Schauspielschule Krauss in Wien Basisworkshops und Dramatischen Unterricht abzuhalten. Im Frühling 2008 wurde er zum künstlerischen Leiter der Schauspielschule Krauss ernannt.<sup>78</sup>

In Spittal an der Drau hält und organisiert Reinhardt Winter gemeinsam mit einigen Schauspielern des Ensembles diverse Kurseinheiten der Komödianschule. Es werden Kurse in Regie, Dramatik bis hin zu Sprech- und Stimpädagogik angeboten. Unterstützt wird Winter unter anderem von Marcus Thill, Markus Tavakoli und Daniela Kong. Die gesamte Leitung der Schule hat Reinhardt Winter über, er macht aber hauptsächlich die Workshops für die ältere Altersklasse. Die Verantwortung der Kurse für Kinder ab 12 Jahren trägt Marcus Thill. Die noch jüngeren Altersgruppen versucht Markus Tavakoli zum Theatergeschehen zu begeistern.

---

<sup>77</sup> vgl. Verein Komödianspiele Porcia: Pulcinella. Ausgabe 2006

<sup>78</sup> vgl. Schauspielschule Krauss: [www.schauspielschulekrauss.at/team.htm](http://www.schauspielschulekrauss.at/team.htm). Zugriff: 8.3.2008

## **Das Konzept der Sommerschule**

In den Sommerkursen wird in jedes wichtige Grundfach einer Schauspielausbildung Einblick gegeben. In der Basisarbeit werden anhand von Übungen und Spielvariationen die Sinne der Kinder angeregt. Kommunikation wird gefördert und die Reaktion sowie die Wahrnehmung werden intensiviert.

Die Stimm- und Sprechschulung soll dazu dienen, die eigene Stimmlage erst einmal richtig zu definieren. Meist spricht man in einer viel höheren Frequenz als es einem überhaupt gut tut. Danach wird die Klarheit gefestigt und die Natürlichkeit im Ausdruck erarbeitet.

Die Arbeit mit dem eigenen Körper soll hauptsächlich entspannend auf die Kinder wirken und Alltagsstress abbauen, sodass sie offen und aufnahmefähig für neue Eindrücke sind. Das Raumempfinden und das Bewusstsein über den eigenen Körper werden sensibilisiert. Betreibt man körperliche Fitness ist der Kopf automatisch wacher und man fühlt sich wohl.

In der Improvisation werden die ersten kleinen Szenen erarbeitet, das Gefühl von Angst und Unsicherheit wird „weggespielt“. Neue Ausdrucksmöglichkeiten werden direkt im improvisierten Spiel der Kinder eruiert und analysiert.

In der letzten Phase des Kurses kommt es zur eigentlichen Theaterarbeit, indem sich die Gruppe zuerst ein Stück aussucht und dann die einzelnen Figuren besetzt. Das Kind lernt, wie es an eine Szene heranzugehen hat, wie weit es sich mit der Figur identifizieren muss bzw. kann und welche Methoden es benötigt, um schnell das erwünschte Ziel, die Rolle vorführen zu können, zu erreichen. Am Ende des Kurses findet eine Vorführung des Erlernten für die Eltern und Freunde statt.<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> vgl. [www.komoedienspiele-porcia.at](http://www.komoedienspiele-porcia.at). Zugriff: 15.5.2008

### 3.4.2 Wirtschaftliche Daten

Ein Gespräch mit dem Geschäftsführer der Komödienspiele Porcia Udo Kröll sowie der Einblick in sämtliche Statistiken einer hausinternen Fragebogenaktion über die Spielsaison 2007, geben Aufschluss über die wirtschaftliche Lage des Vereins.

#### 3.4.2.1 Finanzierung

Den Komödienspielen Porcia stehen rund 650.000 € pro Saison zur Verfügung. Davon machen 75% Eigenkapital aus und der Rest sind Unterstützungen seitens Stadt, Land und Bund.

|                     |  |
|---------------------|--|
| → Hauptsponsoren:   | Die Kärntner Sparkasse, Gabor Shoes & Fashion  |
| → Subventionsgeber: | Stadtgemeinde Spittal an der Drau, Kärntner Kultur, BM:UK  |
| → Partner:          | Villacher Brauerei, Die Agentur, Kelag, Strabag, Autohaus Staber, Der Millstätter See Tourismus                            |
| → Medien-Partner:   | Kleine Zeitung, Oberkärntner Nachrichten, Woche, Regional Medien, TW 1, ORF Kärnten, Radio Österreich1, Radio Kärnten, ORF |

Abbildung 8: Sponsoring (Quelle: Udo Köll)

Mit einer jährlichen Auslastung von rund 90%, kann man die Summe der Einnahmen pro Saison auf 487.500 € schätzen.

Folgende Tabelle gibt ihnen einen Einblick in die prozentuellen Auslastungsdaten der einzelnen Produktionen der letzten vier Jahre. Der Zuschauerraum fasst 375 Sitzplätze und ca.25 Arkadenstehplätze.

|                                |  |          |
|--------------------------------|--|----------|
| <b><u>Auslastung 2005:</u></b> |  |          |
| <b>Hauptproduktionen:</b>      | „Liebe“  | 90,28 %  |
|                                | „Das Konzert“                                      | 94,52 %  |
|                                | „Der Geizige“                                      | 91,91 %  |
| <b>Kinderstück:</b>            | „Die Goldene Nase“                                 | 100,00 % |
| <b>Gastauftritte:</b>          | „König Karl der Kleinste“                          | 69,91 %  |
|                                | „Fritz Muliar“                                     | 55,80 %  |
|                                | „Erika Pluhar“                                     | 69,54 %  |
|                                | „Karlheinz Hackl“                                  | 65,50 %  |
| <b><u>Auslastung 2006:</u></b> |  |          |
| <b>Hauptproduktionen:</b>      | „Amadeus“  | 60,65 %  |
|                                | „Der Lackierte“                                    | 97,34 %  |
|                                | „Umsonst“  | 87,17 %  |
|                                | „Die Goldene Nase“                                 | 91,00 %  |
| <b>Kinderstück:</b>            | „Verzeihen Sie, Ist hier ...“                      | 98,56 %  |
| <b>Gastauftritte:</b>          | „Das tapfere Schneiderlein“                        | 70,28 %  |
|                                | „Marcus Thill“                                     | 15,90 %  |
|                                | „Willi Resetarits“                                 | 100,00 % |
|                                | „Sandra Pires“                                     | 54,72 %  |
| <b><u>Auslastung 2007:</u></b> |  |          |
| <b>Hauptproduktionen:</b>      | „Figaros Hochzeit“                                 | 67,82 %  |
|                                | „Otello darf nicht platzen“                        | 95,24 %  |
|                                | „Der eingebildete Kranke“                          | 84,88 %  |
|                                | „Karl Valentin – Wenn ich einmal der Herrgott wär“ | 77,44 %  |
| <b>Kinderstück:</b>            | „Biene Maja“                                       | 65,62 %  |
| <b>Gastauftritte:</b>          | „Anno Clementi“                                    | 30,19 %  |
|                                | „BeniSchmidObsession“                              | 37,20 %  |
|                                | „Karlheinz Hackl & Gabriele Benesch“               | 96,23 %  |
| <b><u>Auslastung 2008:</u></b> |  |          |
| <b>Hauptproduktionen:</b>      | „Die Wirtin“                                       | 85,21 %  |
|                                | „Der Schwierige“                                   | 82,33 %  |
|                                | „Love Letters“                                     | 72,51 %  |
|                                | „Ausgespielt – Eine verdeckte Ermittlung“          | 85,70 %  |
| <b>Kinderstück:</b>            | „Die 3 Masketiere“                                 | 68,41%   |
| <b>Gastauftritte:</b>          | „Willi Resetarits“                                 | 100,00 % |
|                                | „Oliver Baier“                                     | 100,00 % |
|                                | „Wilhelm Busch“                                    | 82,48 %  |

Abbildung 9: Auslastungsauflistung (Quelle: Udo Kröll)

### **3.4.2.2 Arbeitsplätze**

Die Komödienspiele Porcia bieten zwischen 55 und 60 Menschen über mehrere Monate hinweg einen sicheren Arbeitsplatz. Das Budget einer Saison beträgt circa 650.000 €, wobei die Personalkosten den größten Teil beanspruchen und nur 8-10% für Marketing, PR, Werbung und Drucksorten verwendet werden.

Die Komödienspiele Porcia beschäftigen jährlich ein künstlerisches Ensemble von rund 25 Schauspielern, 3 Regisseuren, 2 Musikern, 2 Bühnenbildner, 3 Assistenten, 4 Technikern, 2 Maskenbildnerinnen, 2 Garderobieren, 4 Leuten an der Kassa und 20 Billiteuren im Sommer, sowie eine Bürokräft und den Geschäftsführer das ganze Jahr über. Bei größeren Anschaffungen werden selbstverständlich Werkstätten (wie Tischlerei, Schneiderei, Tapezierer, Maler, Beleuchtungstechniker) vor Ort beauftragt.

Über 80% der Angestellten dieses Vereins kommen von Auswärts und in den meisten Fällen gemeinsam mit ihren Familien. Sie müssen sich drei Monate lang in Spittal eine Wohnung mieten und sich täglich versorgen. Die Gasthöfe rund um das Schloss Porcia kennen keinen besseren Stammkunden als das Ensemble der Komödienspiele. Damit will gesagt sein, dass beinahe der gesamte Lohn des Ensembles in Spittal bleibt. Abgesehen davon kommen viele Touristen in erster Linie wegen der Sommerspiele Porcia nach Spittal und verlängern den Aufenthalt mit einem Kurzurlaub am Millstättersee.

### **3.4.2.3 Einzugsgebiet**

Das Publikum kommt zu 65% aus Kärnten, vorwiegend aus dem Bezirk Spittal an der Drau. Die restlichen 20% verteilen sich auf Wien, Salzburg vorwiegend auf die Regionen Lungau und Pongau, dann auf Oberösterreich, Tirol, die Steiermark, das Burgenland und Niederösterreich. Erstaunlicher Weise reisen rund 15% der Zuschauer aus Deutschland an.

Die folgende Abbildung entstammt einer hausinternen Umfrage während der Sommerspiele 2007 und stellt das Herkunftsland der Besucher dar:

### Herkunft der Besucher

|                  | in Zahlen  | in Prozent    |
|------------------|------------|---------------|
| Kärnten          | 313        | 64,94         |
| Steiermark       | 9          | 1,87          |
| Wien             | 32         | 6,64          |
| Niederösterreich | 7          | 1,45          |
| Oberösterreich   | 13         | 2,70          |
| Salzburg         | 18         | 3,73          |
| Tirol            | 11         | 2,28          |
| Vorarlberg       | 0          | 0,00          |
| Burgenland       | 8          | 1,66          |
| Deutschland      | 70         | 14,52         |
| Schweden         | 1          | 0,21          |
| <b>Gesamt</b>    | <b>482</b> | <b>100,00</b> |

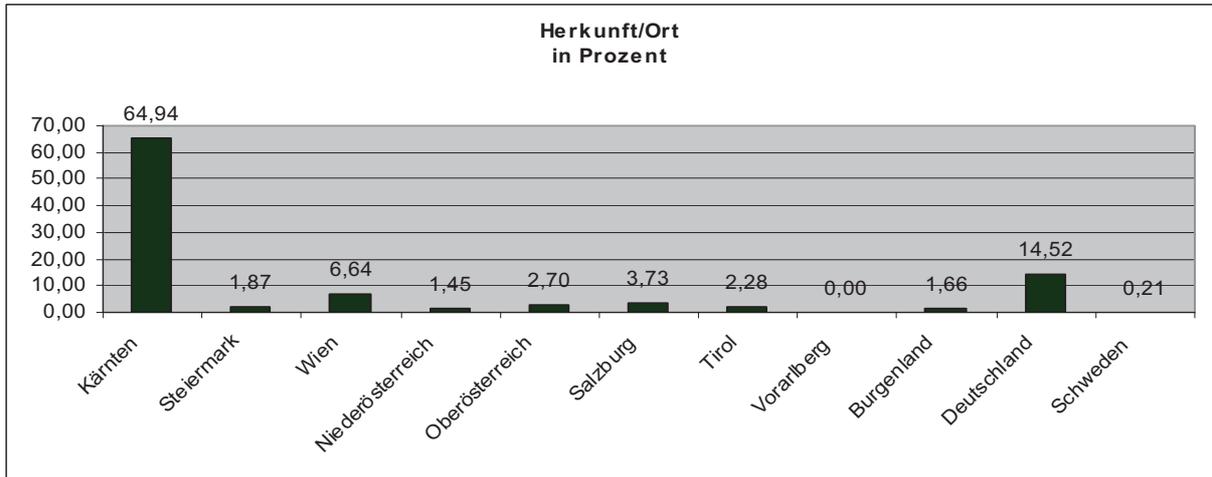


Abbildung 10: Auswertung der Publikumsbefragung 2007 (Quelle: Komödienspiele Porcia)

Die Auswertungsdaten in der Statistik beziehen sich auf einen Fragebogenumlauf in der Spielsaison 2007, aber auch seitens der Intendanz wurden diese prozentuellen Angaben durchaus bestätigt.

### **3.4.3 Ästhetische Merkmale**

Sämtliche Informationen in diesem Kapitel beziehen sich auf ein Interview mit dem derzeitigen Intendanten der Komödienspiele Porcia, Peter Pikel im Jänner 2009 in Wien.

#### **3.4.3.1 Spielplan**

An und für sich werden die Spielpläne nicht unter ein Motto gestellt. Doch Ausnahmen bestätigen die Regel, denn die Devise der Sommerspiele 2006 lautete „Genie und Mittelmaß“. Ausgelöst wurde dieses Leitmotiv durch das Hauptstück „Amadeus“ von Peter Shaffer. Peter Pikls zweite, absolut passende Stückauswahl fiel auf „Umsonst“ von Nestroy, da dasselbe Thema noch einmal auf einer primitiveren Ebene abgehandelt wird. Weiteres wurde „Der Lackierte“ nach Feydeau auf den Spielplan gesetzt, der diese Diskrepanz als persönliches Schicksal erleben musste. Im Sommer zuvor fand die erste Uraufführung unter der Leitung von Peter Pikel statt, „Die Goldene Nase“ von René Freund. Aufgrund des großartigen Erfolgs und einer Auslastung von 100%, gab es im Sommer 2006 eine Wiederaufnahme dieser lustigen Gesellschaftskomödie. Als Kinderstück stand „Das tapfere Schneiderlein“ von den Gebrüdern Grimm am Programm.

Peter Pikel stellt seine Spielpläne vorwiegend nach folgenden Kriterien zusammen:

- eine klassische Komödie von Shakespeare, Goldoni, Moliere, Gogol, Ostrowsky, Lope de Vega, Lessing etc.
- eine Gesellschaftskomödie von Shaw, Wilde, Feydeau, Molnar, Scribe, Sardou, etc.
- ein Stück eines österreichischen Autors wie Nestroy, Raimund, Bahr, Hofmannsthal, etc.
- eine zeitgenössische Komödie oder aus der jüngsten Vergangenheit, Stücke von Shaffer, Simon, Artmann, Nocolai, Hader/Dorfer, Merz/Qualtinger, Valentin, Turrini, Fo, Freund, etc.

Jegliche Entscheidungen den Spielplan betreffend unterliegen allein dem Intendanten, der sich aber mit seinen Regisseuren berät und für Vorschläge durchaus offen ist.

Wie schon erwähnt, scheut Peter Píkl keineswegs neben „gängigen“ Titeln ab und an auch bereits nicht mehr gespielte, eher verstaubte Stücke in überarbeiteten Fassungen zu inszenieren, und dem Publikum schmackhaft zu machen. Gemeint sind hier Werke von Vanbrugh und Congreve, oder Hašek's „Schwejk“. In der Spielsaison 2009 wird es August von Kotzebue sein. „Das hat in Porcia Tradition!“, kommentiert Peter Píkl.

Im Sommer 2008 folgte eine zweite Uraufführung, unter dem Titel „Ausgespielt“, ein weiteres Auftragswerk von René Freund. Für die Jubiläumssaison 2010 plant Peter Píkl ein weiteres Highlight und verrät bereits mit Peter Turrini und Walter Müller bezüglich neuer Stücke im Gespräch zu sein.

Das Programm für die nächsten Sommerspiele steht bereits im August der laufenden Saison fest. Die Auswahl der Stücke hängt in erster Linie davon ab, ob eine Besetzung mit dem Porcia-Ensemble möglich ist. Der Spielplan sowie die Besetzungsliste werden dann an den Theatererhalter, den Verein der Komödienspiele Porcia weitergeleitet, der ihn hinsichtlich der wirtschaftlichen Machbarkeit kontrolliert und genehmigen muss. Der Verein hat keinen Einfluss auf den Inhalt des Spielplans.

### **3.4.3.2 Porcia-Stil**

Peter Píkl würde es sehr bedenklich finden, wenn sich die Ästhetik der Inszenierungen sowie der Darstellungsweise in den vergangenen 45 Jahren, seit der Gründung Komödienspiele Porcia unter Herbert Wochinz, nicht entwickelt hätte. Doch gewisse Vorgaben aus der „Wochinz-Ära“ sind so stark verankert, dass sie heute noch zum Einsatz kommen und zum Erfolg beitragen. Sein Vermächtnis den Schlosshof als Bühne wirken zu lassen, die Aufführungszeit nicht ins Endlose hinauszuzögern, ohne Pause durchzuspielen, und das Wort, also den Text als Mittelpunkt der Komödie hochleben zu lassen, wird seit 1995 unter der künstlerischen Leitung von Peter Píkl exemplarisch fortgeführt.

### 3.4.3.3 Das Maskottchen

Die Figur der Pulcinella wurde bereits in der Ära von Herbert Wochinz, in Absprache mit seinem langjährigen, kongenialen Ausstatter Matthias Kralj zum Talisman der Komödienspiele Porcia auserkoren. Er war von allen Figuren der Commedia der unprätentiöseste. Er war aber auch noch nicht für andere Einrichtungen oder gar als Werbelogo vereinnahmt worden. Figuren aus dem Alt-Wiener Volkstheater, wie Hanswurst oder Kasperl, haben große Ähnlichkeit mit der Maskenfigur des Pulcinella. Ursprünglich war der Pulcinella eine neapolitanische Figur am süditalienischen Volkstheater. Wandertruppen der Commedia dell'arte erweiterten den Bekanntheitsgrad dieser Theaterfigur bis in den hohen Norden Italiens, nach Venedig. Verschiedenste dieser komischen Masken machten die Besonderheit und den Erfolg dieser Wandertruppen aus.

Die Bezeichnung „Pulcinella“ könnte auf den Schauspieler Puccio d'Agnello, der sich als einer der ersten in der Figur der Pulcinella dem Volk präsentierte und auch Anklang fand, zurückgeführt werden. Der Begriff an sich wird einerseits mit Hühnchen, andererseits aber mit Hühnerdieb übersetzt.<sup>80</sup>

Die Figur der Pulcinella ist sowohl mit negativen, als auch positiven Charaktereigenschaften besetzt. Die Figur steht einerseits für einen schlauen, listigen Grobian und andererseits für einen naiven, tölpelhaften, gefräßigen Diener mit bäuerlicher Abstammung. Er ist Glücksbringer und zugleich Intrigant.

Im Gegensatz zu seinem anfänglichen farbigen Erscheinungsbild, reduzierte sich die Figur der Pulcinella bei den Komödienspielen Porcia auf ein weißes, clownähnliches Kostüm mit übertriebenen Makeln, wie einem Buckel, einem schwabbeligen Hängebauch und bodenscheuen Hosenbeinen. Eine schwarze Gesichtsmaske mit langer spitzer Nase, sowie ein in die Höhe gezogener Zylinder sind weitere Merkmale der Pulcinella.

---

<sup>80</sup> vgl. Kröll, S. 23



**Abbildung 11: Logo der Komödienspiele Porcia (Quelle: Udo Kröll)**

Diese „Pulcinella“ - Form wurde aus dem Mailänder Radierungszyklus „Il Carnevale Italiano Mascherato“<sup>81</sup> von 1642 übernommen.

Der Pulcinella stieg vom Maskottchen der Porcia-Sommerspiele, als sinnbildliche Verkörperung von Kultur und Geist zum Symbol der ganzen Komödienstadt Spittal an der Drau auf. Eine aus Stein gemeißelte Pulcinella – Statue wurde in der angrenzenden Parkanlage des Schlosses Porcia aufgestellt, als Anerkennung der künstlerischen Dienste der sommerlichen Komödienspiele. Gespendet wurde diese Figur von den Firmen: Optiker Nitsch, Prim. Dr. Kappl, Dr. Oberlercher, Bank Austria, Spielwaren Krassnitzer, Mode Christine Gabriel.



**Abbildung 12: Pulcinella Skulptur im Schlosspark Porcia (Quelle: Bernhard Gritzner)**

---

<sup>81</sup> ebd. S. 23

Die Komödienspiele ermüden nicht immer wieder Stücke von Carlo Goldoni zu inszenieren. Er selbst schloss sich 1734 einer Commedia dell' arte Truppe an und versorgte diese mit gesprochenen und gesungenen Texten.

Herbert Wochinz antwortete auf die Frage, warum es denn gerade die Commedia dell'arte für Porcia wurde, und nicht z.B. Operette oder volkstümliche Stücke, folgendermaßen:

„Der große Reiz an der Sache war: Unbekannte europäische Komödien erstmals deutschsprachig aufzuführen, vorwiegend natürlich die französische Komödie. Mit H.C. Artmann hatte ich einen großartigen Übersetzer. Es war also ein Experiment.“<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> „Theater der Freunde“. Herbert Wochinz im pulcinella-Interview. Pulcinella. Das Festival-Magazin der Komödienspiele Porcia, Ausgabe 2006, S. 6

### **3.4.3.4 Einführung des Kindertheaters**

Peter Pikls Idee eines Kindertheaters war davon bestimmt, ein Publikum auch noch aus anderen Generationen zu gewinnen und vom Theaterschaffen zu überzeugen. Menschen, die nicht schon in ihrer Jugend auf den Geschmack der Theaterkunst kommen, es lieben und schätzen gelernt haben, bleiben weiterhin den Theaterhäusern fern und gehen als Publikum verloren.

Wenn man die Kinderproduktionen betrachtet, kann man kein festes Besucherklientel hinsichtlich des Alters herausfiltern. Die Zielaltersgruppe variiert von Jahr zu Jahr, somit orientiert sich die Auswahl des Kinderstückes einmal an den Geschmack der ganz Kleinen und in der kommenden Saison an den Bedürfnissen der etwas Reiferen. Im Sommer 2006 wurde „Die Biene Maja“ inszeniert, ein inhaltlich eher anspruchsvolles Programm für Kinder im Volksschulalter, weshalb die Kinderstückproduktion der Saison 2009 wieder zur Freude der ganz Kleinen beigetragen hat. Gezeigt wurde „Kasperls Reise nach Nirgendwo“ von Angelica Ladurner verfasst und von Markus Tavakoli inszeniert.

Seit vier Jahren vertraut Peter Pikel dem Jungregisseur Markus Tavakoli die Kinderproduktion an. 2005 überzeugte er das komplette Porcia Team von seinen Fähigkeiten, Kinder in eine phantastische Sphäre, die der Theaterwelt leidenschaftlich mitzureisen. Für den immensen Erfolg seiner ersten Produktion „Das tapfere Schneiderlein“, war aber auch sein Freund und ausgezeichnete Bühnenbildner, Jan Hax Halama, mitverantwortlich. Er erzielte mit minimalem Aufwand und sehr reduziertem Maß an Requisiten sehr großen Zuspruch seitens des Publikums, aber auch aus der Chefetage. Seine Vorstellung von Theaterschaffen deckt sich komplett mit der Grundeinstellung der Komödienspiele Porcia. Nicht ohne Grund ist er heute noch für das Kinderstück sowie weiteren zwei Abendproduktionen verantwortlich. Markus Tavakoli findet in seinen Inszenierungen einen Zugang zu den Kindern wie kein anderer. Sein Credo ist es, Kinder niemals zu unterschätzen, aber genauso wenig zu überfordern. Das gesunde Mittelmaß macht seine Inszenierungen für Kinder aus.

Mit den verrückten Ideen dieses jungen Teams weiß Peter Pikel mittlerweile umzugehen, er schätzt den Einsatz und die künstlerische Experimentierfreude der beiden. Hinsichtlich der Hupfburg bei „Biene Maja“ hatte er so seine Bedenken, da

die Verletzungsgefahr enorm hoch war, und somit den Ausfall der Schauspieler in den anderen Stücken riskierte. Aus heutiger Sicht findet der Intendant die Idee, die Blumenwiese auf eine Hüpfburg zu verlegen, einfach genial. Kein anderes Bühnenbild wäre in der Lage gewesen den Kindern den Eindruck zu vermitteln, dass die agierenden „Insekten-Schauspieler“ fliegen und schweben können.

## **6 Zur Inszenierungs- & Aufführungsanalyse**

Die Inszenierungsanalyse ist ein wesentlicher Bestandteil der Theaterwissenschaft. Mit Hilfe verschiedenster Methoden werden theatrale Ereignisse analysiert, differenziert und klassifiziert. Es gibt nicht das wissenschaftlich gültige Analysekonzept, weshalb offene Fragen der Inszenierungsanalyse das zentrale Forschungsgebiet innerhalb der Theaterwissenschaft seit über 30 Jahren bestimmt.

### **6.1 Definitionsproblematik**

#### **6.1.1 Aufführung**

Allen vorweg muss man die Begriffe „Aufführung“ und „Inszenierung“ bewusst voneinander unterscheiden und jeden per se präzise definieren und auch dementsprechend anwenden. Der Begriff „Aufführung“ bezeichnet die einmalige Präsentation einer künstlerischen Ausdrucksform. Da sich aber z.B. eine Theaterraufführung aus mehreren Interaktionsmustern zusammensetzt, sollte dieser Untersuchungsgegenstand sowohl ästhetisch, als auch soziologisch, wenn nicht sogar psychologisch analysiert werden. Die Aufführung ist das Transitorische des Theaters. Der Relation zwischen dem theatralen Ereignis und den Rezipienten gilt daher besondere Aufmerksamkeit. Die Analyse einer Aufführung konzentriert sich demzufolge auf „hoch komplexe kognitive, emotionale, zwischenmenschliche Prozesse“, und wird daher eher zur empirischen bzw. sozialwissenschaftlichen Forschung gezählt und weniger zur geisteswissenschaftlichen.<sup>83</sup>

#### **6.1.2 Inszenierung**

Die Definition „Inszenierung“ steht also für das theatrale Kunstwerk, „eine Struktur ästhetisch organisierter Zeichen“. Wesentliche Aufgabe dieser Analyse ist es, das Konstrukt einzelner Zeichen in ganzen Zeichensystemen zu deuten.

Diese grobe Differenzierung dieser beiden Termini sollte strikt eingehalten werden, wobei zu erwähnen ist, dass die Begriffe „Aufführung“ und „Inszenierung“ in der

---

<sup>83</sup> vgl.: Balme, Christopher (Hrsg.): Einführung in die Theaterwissenschaft. - 3., durchgesehene Aufl. - Berlin: Erich Schmidt, 2003. S. 82

Vergangenheit mehrmals synonym eingesetzt wurden. So auch die zwei wohl bedeutendsten Abhandlungen in deutscher Sprache auf diesem Forschungsgebiet – Guido Hiß: „Der theatralische Blick“ (1993) und Erika Fischer-Lichte: „Die Aufführung als Text“ (1983). Beide Schriften gehen von einem „mehr oder weniger unveränderlichen festen Zeichengebilde“ als Grundlage ihrer Untersuchung aus.<sup>84</sup>

## 6.2 Conclusio

„Im Zentrum der Aufführungsanalyse stehen Methoden einer prozessorientierten, im Zentrum der Inszenierungsanalyse jene einer werkorientierten und historisierenden Herangehensweise.“<sup>85</sup>

Die Quellen für eine Inszenierungsanalyse lassen sich auf eine Produktions- und Rezeptionsebene aufteilen. Der ersten Kategorie gehören Videoaufzeichnungen, Regiebuch bzw. Strichfassung, Programmhefte, Interviews sowie Bühnenbild- und Kostümentwürfe an. Dokumente wie Notate, Probenbeobachtungen, Theaterkritiken, Aufführungsfotos, Fragebogen zählen zur zweiten Kategorie.

| <b>Quellen zur Inszenierungsanalyse</b> |                        |
|---|------------------------|
| <b>Produktionsebene</b>                 | <b>Rezeptionsebene</b> |
| Videoaufzeichnung                       | Notate                 |
| Regiebuch bzw. Strichfassung            | Probenbeobachtungen    |
| Programmhefte                           | Theaterkritiken        |
| Interviews                              | Aufführungsfotos       |
| Bühnenbild- und Kostümentwürfe          | Fragebogen             |

**Abbildung 13: Quellen zur Inszenierungsanalyse (Quelle: Balme, S. 85)**

<sup>84</sup> vgl.: Balme, S. 82

<sup>85</sup> Senat der Universität Wien: Mitteilungsblatt. Curriculum für das Bachelorstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Ausgegeben am 30.04.2009

### **6.3 Stand der Methodenforschung**

Die wissenschaftliche Disziplin der Aufführungs- bzw. Inszenierungsanalyse kann im Gegensatz zur Dramenanalyse nur wenig Fachliteratur zur Methodenforschung vorweisen.

Jürgen Kleindiek verfasste 1973 eine Dissertation mit dem Titel „Zur Methodik der Aufführungsanalyse“<sup>86</sup>, daraufhin folgte Erika Fischer-Lichtes „Die Aufführung als Text“, die dritte und letzte Arbeit ihrer 1982 publizierten Bandreihe „Semiotik des Theaters“<sup>87</sup>. Eine der jüngsten wissenschaftlichen Arbeiten über diese Thematik ist Franz Willes 1991 eingereichte Abschlussarbeit seines Doktoratsstudiums „Abduktive Erzählnetze – Zur Theorie theaterwissenschaftlicher Aufführungsanalyse“<sup>88</sup>. Bereits zwei Jahre später bemühte sich Guido Hiß in seiner Dissertation und Habilitationsschrift „Der theatralische Blick – Einführung in die Aufführungsanalyse“<sup>89</sup> darum, den bereits vorhandenen Forschungsstand in einen Zusammenhang zu stellen und mit noch ausstehenden Ansätzen einer Methodenforschung zu erweitern und auszubauen. Er führt die Ansätze der oben genannten Theoretiker in seiner Studie an, arbeitet mit diesen um ein optimales Verständnis zu schaffen, „wie sich – in den multimedialen Wahrnehmungsakten – eine neue Bedeutung ergibt, die mehr ist als die Summe der Bedeutungen der Einzelbestandteile, die Korrespondenzbedeutung“<sup>90</sup>.

Weitere Publikationen zur Methodenforschung und auch von bereits durchgeführten Aufführungsanalysen erscheinen regelmäßig von Studierenden der Theaterwissenschaft im gesamten deutschsprachigen Raum im Zuge ihrer Diplomarbeiten.

Das anschließende Modell einer Inszenierungsanalyse stützt sich einerseits auf die Zeichentheorie der Theatersemiotik von Erika Fischer-Lichter, deren Kategorisierungs- und Segmentierungsstil einen Überblick verschaffen soll, vom Maximum bis hin zum Minimum an Zeichenkombinationen. Doch vorwiegend wird sich die folgende Untersuchungsanalyse einer Kinderstückproduktion bei den

---

<sup>86</sup> Kleindiek, Jürgen (Hrsg.): Zur Methodik der Aufführungsanalyse. Dargestellt an einer Aufführung von Becketts „Endspiel“ am Residenztheater München. München, 1973.

<sup>87</sup> Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Bd.1-3. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1983.

<sup>88</sup> Wille, Franz (Hrsg.): Abduktive Erklärungsnetze. Zur Theorie theaterwissenschaftlicher Aufführungsanalyse. Frankfurt/Main, 1991.

<sup>89</sup> Hiß, Guido (Hrsg.): Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1993.

<sup>90</sup> ebd., S. 24

Komödienspielen Porcia auf die hermeneutischen Verfahren von Guido Hiß, Jürgen Kleindiek und Franz Wille berufen. Ein Vergleich der Stückfassung mit der Originalvorlage und der Zeichentrickproduktion lässt erste Abweichungen aufzeigen, die zu hinterfragen sind. Der gesamte Verlauf einer Aufführung wird bis aufs kleinste Detail untersucht und durch eine Strukturanalyse verschärft. Die gebildeten Sinnkategorien lassen sich wiederum in Untersysteme splitteln und auf das Gegensatzpaar „vage - konkret“ bei Hiß überprüfen. Ein Versuch über die einzelnen Ebenen hinaus Verbindungen und Bedeutungsmuster aufzustellen wird gezeigt.

### **6.3.1 Hermeneutische Verfahren**

Im Gegensatz zur Theatersemiotik beruft sich der Wissenschaftler bei dieser Methode einer Aufführungsanalyse auf mehrere nicht linguistische Möglichkeiten. Aufgrund der Vielfalt an zwischenmenschlichen Prozessen und emotionalen Austausch während einer Theateraufführung muss auch Platz für eine para-, psycho- und soziolinguistische Analyse eingeräumt werden. Eine Untersuchung dieser nicht sprachlichen Merkmale erweitert die Verständnisebene einer Konversation enorm, macht sie eigentlich erst so richtig greifbar. Die Welt definiert sich aus fest gefügten Zeichen und die Gemeinschaft verständigt sich über eine gemeinsame Sprache. Bei der Interpretation von Werken orientiert sich der Analyst an diesen Symbolen um den Untersuchungsgegenstand zu verstehen.

#### **6.3.1.1 Guido Hiß**

Er liefert in seiner Habilitationsschrift keinen komplett neu entwickelten Ansatz zur Methodenforschung, vielmehr führt er einige der geläufigsten Forschungsansätze, mit den Modellen inbegriffen, seiner Vorläufer an, kommentiert und erweitert diese um einige seiner Erkenntnis nach wesentliche Denkansätze zur Bedeutungsproduktion.

Den dienlichsten Aussichtspunkt für eine Aufführungsanalyse bietet der Platz des Rezipienten. Sein Aufgabenbereich ist von der „Annäherung an die theatralische Bedeutung“<sup>91</sup> bestimmt und erfordert Überlegungen zur theatralen Wahrnehmung zu

---

<sup>91</sup> Hiß, G.: S. 24

treffen. Die größte Problematik einer Aufführungsanalyse verbirgt sich daher hinter der formalen Komplexität der vielfältigen Präsentation an Bedeutung erzeugenden Kombinationen von Zeichen. Ein Blick einer Figur des Stückes kann schon ausreichen um das eben laut Ausgesprochene nicht nur in seiner Aussagekraft zu verstärken, sondern es in bestimmte Richtungen zu lenken. Das Zusammenspiel der einzelnen Komponenten des theatralen Zeichensystems unterstreicht die Bedeutung eines Zeichens oder aber stellt diese erst recht wieder in Frage.

Guido Hiß beschreibt das korrespondentielle Bedeutungsspiel als Dialektik des Vagen und des Bestimmten, als dynamischen Vorgang der gegenseitigen Präzisierung und Besonderung (und auch Verschleierung und Verallgemeinerung) der synchronisierten Ausdruckselemente.<sup>92</sup>

Erike Fischer-Lichte arbeitet in ihrer Schrift zur Theatersemiotik vorwiegend mit der konträren Begriffskonstellation „symbolisch – ikonisch“, Guido Hiß hingegen arbeitet in seiner Abhandlung mit der Gegenüberstellung von „vage – konkret“. Die Relationen der einzelnen Zeichen zueinander oder ganzer Zeichensysteme sind oft nur in ihrem Kontext definierbar und sichtbar, wodurch die horizontale Ebene automatisch Bedingung für Bedeutungskatalyse wird.

Jedes Theaterzeichen schwingt in einem doppelten, horizontalen und vertikalen Beziehungsfeld.<sup>93</sup>

Guido Hiß bezieht sich in seiner Schrift auf andere Fachliteraten und stellt neben dem Problem der Vergänglichkeit jeder Aufführung eine weitere, in jedem Analysemodell sich wiederholende Übereinstimmung fest, der Bezug zu den Figuren. Es gibt keinen theoretischen Ansatz einer Aufführungsanalyse, der die agierenden Personen auf der Bühne völlig außer Acht lässt: „Der Mensch im Zentrum der szenischen Polyphonie.“<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> ebd., S. 24

<sup>93</sup> ebd., S. 24

<sup>94</sup> ebd., S. 25

### 6.3.1.2 Jürgen Kleindiek

Kleindiek liefert in seiner Studie gleich die Probe zum Exempel, indem er „ein methodisches Konzept systematisch aus einem Theatermodell zu deduzieren“<sup>95</sup> versucht.

Allen vorweg gliedert er den Begriff „Aufführung“ in „drei Bühnengestalten“: Die „intendierte Bühnengestalt“ beinhaltet die imaginäre Vorstellung des Regisseurs/ der Regisseurin das Stück auf der Bühne darzustellen. Eine Ebene davor platziert er die „Intentionen der Urheber des Werkes“, und zum Schluss führt er den „Plan des gesamten Ablaufs“ an.<sup>96</sup>

Das „Intendierte“ sollte am Ende des Prozesses, also auf der Bühne, mehr oder weniger Form annehmen und sich so zur „realen Bühnengestalt“ verwandeln. Die Theatervorstellung an sich kann niemals ein exaktes Spiegelbild zum „auktorialen Entwurf“<sup>97</sup> sein, genauso unmöglich können es die entstandenen Bilder, Meinungen in den Köpfen der Zuschauer sein, also die „vermeinte Bühnengestalt“ – eine Interpretation des Gesehenen unter dem Einfluss der „psychologischen Verfassung jedes Einzelnen – Vorbildung, Erwartungshaltung, Grad der Anteilnahme [...]“<sup>98</sup>

Das eigentliche Werk darf also weder mit einer der drei theoretischen ... zu trennenden Bühnengestalten noch mit deren Summe gleichgesetzt werden, intendierte und vermeinte Bühnengestalt bilden vielmehr jeweils nur das intentionale Korrelat oder Pendant zu ihm.<sup>99</sup>

Kleindiek führt zur Verdeutlichung seiner Methode zwei Modelle an, die Verlaufsanalyse und die Strukturuntersuchung. Sein Ziel ist es durch eine höchst exakte „deskriptiv - quantifizierende“<sup>100</sup> Strukturanalyse eine Form einer Methode zu entwickeln, die es dem Analysten gestattet, seine Zufuhr an subjektiven Empfindungen zu steuern.

Die Verlaufsanalyse schafft einen Überblick über das enorme Angebot an theatralen Zeichen, indem sich diese Methode speziell auf die Gleichzeitigkeit und Abfolge dieser Zeichen achtet um anschließend ihre „Beschaffenheit, ihre syntaktische und

---

<sup>95</sup> ebd., S.145

<sup>96</sup> vgl. Kleindiek, J.: S. 16

<sup>97</sup> Hiß, G.: S. 145

<sup>98</sup> Kleindiek, J.: S. 17

<sup>99</sup> ebd., S. 17

<sup>100</sup> Hiß, G.: S. 147

semantische Funktion<sup>101</sup> festzustellen. Im Gegenzug soll die Strukturanalyse dazu dienen „strukturelle Beziehungen auf verschiedenen Ebenen festzustellen“<sup>102</sup> und diese wiederum sinngemäß zusammenzuführen, sodass „Sinnklammern“ gebildet werden und auf sämtliche Zeichensysteme der Aufführung übertragen werden können.

Kleindieks Verlaufanalyse entlarvt semiotische und hermeneutische Argumente, aufgrund dieser er eine objektive Betrachtung und Untersuchung einer Theatervorstellung ausschließt. Denn bereits die Verbalisierung seiner Beobachtungsergebnisse zu den agierenden Schauspielern, deren Verkörperung der einzelnen Figuren sowie der Einsatz von Mimik und Gestik, ihr Fortbewegungsstil durch den Raum, Dekoration und Requisiten, alles Elemente, die bereits subjektiv, nach dem Wichtigkeitsempfinden des Analysierenden aus einer Vielfalt an Zeichen aussortiert und danach mit spezieller Aufmerksamkeit verfolgt wurden. Die Problematik hierbei ist die „Polyvalenz und Polyfunktionalität“ der Zeichen, wenn man sie aus dem „Situationskontext“ reißt und „isoliert“.<sup>103</sup>

Es gibt keinen allgemein gültigen Code, der die Bedeutung von Handlungen bestimmt. Weiters trägt auch allein schon die Wortwahl des Analysierenden, in der er seine Untersuchungsergebnisse niederschreibt, den Erkenntnissen unwillkürlich eine subjektive Bedeutung bei. Denn einer Schilderung geht eine Interpretation voraus, die Perspektive und Sichtweise der Beschreibenden.

Bei einer Aufführungsanalyse sind das Auswahlverfahren sowie die Art der schriftlichen Erkenntnisaufzeichnung subjektiv behaftet und vom Interesse der Wissenschaftler geleitet.

Die Strukturuntersuchung bietet Kleindiek dann als Korrektur zur eben besprochenen Verlaufsanalyse. Er liefert mit dieser Methode einen Verbesserungsvorschlag, der den subjektiven Einfluss auf die Aufführungsanalyse auf ein Minimum reduzieren soll.

Grundlegende Kategorien der Strukturanalyse sind ... Äquivalenz und Opposition, d.h. Gleichwertigkeit (bzw. Ähnlichkeit) und Verschiedenwertigkeit hinsichtlich eines gewissen Gesichtspunktes, des Äquivalenz- und Oppositionskriteriums.<sup>104</sup>

---

<sup>101</sup> Kleindiek, J.: S. 51

<sup>102</sup> ebd., S. 51

<sup>103</sup> ebd., S. 52

<sup>104</sup> Kleindiek, J.: S. 86

Aber auch in dieser Form von Analyse muss die gewonnene Erkenntnis notiert werden um dann als wissenschaftliches Dokument Gültigkeit zu erlangen. Auch in diesem Fall kommt man um eine Interpretation, eine subjektiv befangene Beschreibung nicht herum.

Welche Elemente und Relationen allerdings als äquivalent oder verschiedenartig erkannt werden, hängt weitgehend von der Perspektive des Rezipienten ab. Denn die Zahl der möglichen Untersuchungsgesichtspunkte ist nahezu unbegrenzt, jedes beliebige Merkmal kann als Äquivalenzkriterium eingesetzt werden.<sup>105</sup>

Damit man aber bei der Strukturuntersuchung nicht den Überblick verliert und sich in dem Irrgarten an Äquivalenzbeziehungen verrennt, sollte man sich mit den Ergebnissen der zuvor durchgeführten Verlaufsanalyse kurzschließen, um die nötigen Kriterien, in diesem Fall „Äquivalenzkriterien“ für eine analytischen Selektion parat zu haben. Beide Methoden sind Möglichkeiten eine Aufführungsanalyse durchzuführen, der einzige Unterschied ist der Zugriff auf ein anderes Ordnungssystem doch das Prinzip ist dasselbe. Demnach zufolge sollte die Strukturanalyse nicht zur Objektivierung einer anderen Analyse eingesetzt werden, sondern vielmehr als angrenzende detaillierte Untersuchungsmethode der bereits aus der Verlaufsanalyse gewonnenen Ergebnisse dienen.

Die Zweiteilung der Untersuchung stellt also, nichts anderes dar, als ein durchaus praktikables – wenn auch nicht das einzig denkbare – Arrangement der angewandten Aufführungsanalyse.<sup>106</sup>

### 6.3.1.3 Franz Wille

Die Besonderheit seiner wissenschaftlichen Arbeit<sup>107</sup> ist die Idee das Drama als auch die Aufführung unter denselben Aspekten und nur kaum abweichenden Schemata zu analysieren. Allen voran macht er sich mit der Chronologie der Text- und Bühnenentwicklung vertraut. Sein nächster Arbeitsschritt ist davon bestimmt,

---

<sup>105</sup> ebd., S. 86

<sup>106</sup> Hiß, G.: S. 152

<sup>107</sup> Wille, Franz: Abduktive Erzählnetze. Zur Theorie theaterwissenschaftlicher Aufführungsanalyse. Frankfurt/Main, 1991.

die Beziehungen und Eigenschaften der Figuren dramaturgisch und szenisch zu erarbeiten. Dieser Prozess ist auf drei grundlegende Fragestellungen aufgebaut:<sup>108</sup>

- Wie stellen sich die Figuren selbst dar?
- Wie wird eine Figur durch andere charakterisiert?
- Welche Charakteristika lassen sich aus dem Verhaltenskontext erschließen?

Nachdem er sich dann ausführlich mit der „Verlaufsuntersuchung“ und der „Analyse der Bühnenfiguren“ beschäftigt hat, nimmt er eine Gegenüberstellung der Originalfassung und der Bühnenfassung vor um sich über eventuelle Striche oder Hinzufügungen zu informieren. In der tatsächlichen Aufführungsanalyse wendet er einen aus der Theatersemiotik kommenden Ansatz an, und baut seine Untersuchungen auf einer strukturalen Bestimmung auf. Wille ist aber der Überzeugung, konstante Bühnenelemente wie Bühnenbild und Kostüm separat zur szenischen Abfolge zu behandeln. Weiters stellt er zu Beginn seiner Aufführungsanalyse Prämissen auf, mit deren Hilfe er Aussagen aufstellt, die mehrere Varianten einer Interpretation erlauben. Das Problem dieser Methode erschließt sich erst im Gesamtspiel, da die Prämissen noch unter mangelhaften Informationsstand getroffen wurden, und im Verlauf der Analyse durch neue Erkenntnisse und Tatsachen verifiziert werden müssen, man bewegt sich hier quasi „mit der Kirche ums Kreuz“.

Wille stützt sich in seiner Idee, durch ein nachvollziehbares Ausschließungsverfahren der Fakten die Absicht theatralischer Zeichenkombinationen ergründen zu können, auf die Abduktionstheorie von C. S. Peirce, einer der bedeutendsten Anhänger des Pragmatismus und Begründer der modernen Semiotik. Peirce verifiziert eine Behauptung, erklärt sie zu einer Tatsache, indem er folgende Ableitung vornimmt:

The surprising fact C is observed. But if A were true, C would be a matter of course. Hence, there is reason to suspect, that A is true.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> Hiß, G.: S. 84

<sup>109</sup> Wille, F.: Peirce, zit. nach Wille, S. 43

Trotz allem stellt Franz Wille in seiner Studie vier wesentliche Arbeitsprozesse einer möglichen Aufführungsanalyse auf:<sup>110</sup>

- Bestimmung des theatralen Bedeutungsprofils in Differenz zum dramatischen: Transformationsuntersuchung
- Klar strukturierte, sprachlich nachzeichnende Dokumentation
- Separate Beschreibung (relativ) konstanter szenischer Bestandteile (Bühnenbild und Kostüm) mit dem Effekt einer Entlastung der Verlaufsbeschreibung
- Untersuchung von Teilaspekten entsprechend einer klar formulierten Fragestellung, wie zum Beispiel: Wo und wie weicht die Aufführung vom dramatischen Text ab, wo produziert sie eigenständig Bedeutung.

### **6.3.2 Theatersemiotik (Erika Fischer-Lichte)**

Die Frage, der die Theatersemiotik nachgeht, „auf welche Weise und unter welchen Bedingungen im Theater welche Bedeutungen erzeugt werden?“, kommt relativ nah an einen allgemein gültigen methodischen Ansatz einer Aufführungsanalyse heran.

Die Aufgabe einer semiotisch orientierten historischen Theaterwissenschaft kann dahingehend bestimmt werden, dass sie transparent machen soll, auf welche Weise und unter welchen Bedingungen das Theater einer Kultur zu einem bestimmten Zeitpunkt als ein spezifisches bedeutungstragendes System funktioniert.<sup>111</sup>

Theater ist ein Subsystem verschiedenster Kulturen einzelner Gruppierungen. In der Kultur spiegelt sich die religiöse, politische, sowie soziale Lage des Landes wieder. Der Begriff Kultur steht in einem direkten Verhältnis mit den Bedürfnissen, Ideen, Anliegen, dem Tun und Schaffen der Menschen.

Da der Mensch nun grundsätzlich in einer bedeutenden Welt lebt, also in einer Welt, in der alles, was er wahrnimmt, als ein signifiant wahrgenommen wird, dem ein signifié, eine Bedeutung zugesprochen

---

<sup>110</sup> Hiß, G.: S. 87

<sup>111</sup> Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): Semiotik des Theaters. Vom "künstlichen" zum "natürlichen" Zeichen: Theater des Barock und der Aufklärung . - 5. Aufl., 2. Bde.- Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2007, S. 8

werden muss, ist auch alles, was er herstellt, für ihn wie für andere bedeutend.<sup>112</sup>

Die Aufgabe des Theaters ist es also Bedeutung zu schaffen und zu positionieren. Die kulturellen Systeme erzeugen Laute, Handlungen, Gegenstände, über die Sinne Begreifbares, doch all das kann erst durch die Betrachtung der aktuellen kulturellen Überzeugung an spezifischer Bedeutung gewinnen.

Die Herstellung von Zeichen ist die essentiellste Komponente in kulturellen Systemen. Eine bestimmte Auswahl an Zeichen und eine gut durchdachte Kombination dieser transportiert die gewünschte Bedeutung auf den Rezipienten.

Ein Zeichen besteht nach Morris aus drei prinzipiell nicht weiter reduzierbaren konstitutiven Faktoren, dem Zeichenträger, dem Designat-Denotat und dem Interpreten.<sup>113</sup>

Die Bedeutung des Zeichens ist insofern variabel, da sich das Zeichen aus drei Dimensionen zusammensetzt: der syntaktischen, semantischen und pragmatischen Dimension. Die Beziehung des Zeichens zum Designat-Denotat bestimmt die semantische Dimension, das Verhältnis des Zeichens zu anderen Zeichenträgern definiert die syntaktische Dimension und die Interpretation des Zeichens legt die pragmatische Dimension dar. Ein derartiges semiotisches Verfahren unterliegt also drei relevanten Kerndisziplinen:<sup>114</sup>

- Syntaktik: → Untersuchung der formalen Relationen der Zeichen zueinander
- Semantik: → Untersuchung der Relationen zwischen Zeichen und Designat-Denotat
- Pragmatik: → Untersuchung der Relationen zwischen Zeichen und Zeichenbenutzern

Ändert sich eine der drei Dimensionen, kann dem Zeichen eventuell eine völlig neue Bedeutung zugesprochen werden. Das ist eine Erklärung dafür, dass ein und derselbe Gegenstand unterschiedlich aufgefasst und benutzt wird.

---

<sup>112</sup> Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Das System der theatralischen Zeichen. 3. Aufl., 1. Bde.- Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1994, S. 8

<sup>113</sup> ebd. S. 8

<sup>114</sup> vgl. Morris, Charles W. (Hrsg.): Grundlagen der Zeichentheorie. Ästhetik und Zeichentheorie.- München: Hanser, 1972, S.58-60

Bedeutung ist also immer als ein Komplex zu begreifen, der sich aus einem in der betreffenden Kultur intersubjektiv gültigen, „objektiven“ Anteil und recht unterschiedlichen „subjektiven“ Anteilen zusammensetzt.<sup>115</sup>

Die Bedeutung eines Zeichens innerhalb eines kulturellen Systems stützt sich einerseits auf einen kollektiv bewussten und verpflichtenden, ziemlich konstant bleibenden Bedeutungsanteil, sprich auf den begrifflichen Inhalt des Zeichens, kurz dem Denotat und wird andererseits durch Konnotationen, sprich von affektiven, assoziierten und emotionalen Nebenbedeutungen ausgelegt. Diese können entweder auf ganze Gesellschaftsschichten zutreffen, also mit ihrer religiösen, politischen, ideologischen, weltanschaulichen Vorstellung übereinstimmen, oder aber auch nur für ein Individuum alleine Gültigkeitscharakter annehmen. Dieser Bedeutungsanteil ist jedoch einem ständigen Entwicklungsprozess ausgesetzt und kann sich dementsprechend rasant und radikal verändern.

### **6.3.2.1 Zur Methode einer Theateranalyse**

Die Analyse einer Theateraufführung kann nicht nur auf die Betrachtung des Zusammenspiels der Zeichen reduziert werden, sondern ist vor allem auf ein kritisches Publikum angewiesen, welches dann das Gezeigte rezipiert und interpretiert, und in Folge dessen dem Ganzen Bedeutung beimisst. Bei einer Untersuchung einer Theateraufführung stehen Produktions- und Rezeptionsbedingungen im direkten Verhältnis zueinander, denn da das Verhältnis sämtlicher Zeichen einer Aufführung erst im Prozess der Darstellung an Bedeutung gewinnt und Existenzcharakter annimmt, kann diese Zeichenkonstellation auch nur im Verlauf dieser Produktion rezipiert werden. Produktion und Rezeption einer Theateraufführung sind voneinander abhängig.

Eine weitere wesentliche Komponente einer Theateraufführung ist also ihre absolute Gegenwärtigkeit, denn diese Kunstform ist gekennzeichnet durch ihre Transitorik, die aktuelle Darstellung der Schauspieler erfährt eine beinahe ineinander fließende Interpretation der Rezipienten. Ein ästhetischer Umgang mit dem eben Gezeigten ist dadurch vollkommen denkbar.

---

<sup>115</sup> Fischer-Lichte, S. 9

Ästhetische Bedeutung unterscheidet sich grundsätzlich von nicht-ästhetischer Bedeutung durch eine Potenzierung der prinzipiell immer gegebenen Veränderbarkeit.<sup>116</sup>

Eine Untersuchung der theatralen Codes verlangt allen voran eine Auflistung sämtlicher Zeichen, auf die am Theater keinesfalls verzichtet werden kann.

Das Theater bedarf zu seiner Konstitution nicht der Erfindung neuer spezifischer theatralischer Zeichen, sondern greift auf die Zeichen zurück, die in der Kultur sowieso schon vorhanden sind.<sup>117</sup>

Das Hauptanliegen dieser Vorgehensweise ist es, die Funktionalität sowie die Kombinationsmöglichkeiten aller Zeichen aus einem doch relativ vielschichtigen Repertoire zu überprüfen und zu analysieren.

Beschränkt man das Theater vorerst auf eine grobe, kleinstmögliche Zeichenanordnung, wäre folgendes Grundschema ausreichend:

Es gibt eine Person A, die X verkörpert, während S zuschaut.<sup>118</sup>

Diese minimale Grundvoraussetzung jeder Theaterproduktion lässt wiederum Rückschlüsse auf das maximale Zeichenrepertoire ziehen.

Damit A vor S X verkörpern kann, agiert A auf bestimmte Weise (1) mit spezifischen Äußeren (2) in einem besonderen Raum (3).<sup>119</sup>

Mit dieser exakten Positionierung der wichtigsten Zeichengruppierungen am Theater können nun sämtliche Möglichkeiten hinsichtlich einer Kombination, einer Darstellungsweise und einer Situationsverschiebung in einem bedeutungserzeugenden System vorgenommen werden.

Diese theatralen Codes gehören also verschiedenen Kategorien an, die sich abermals in untergeordnete Zeichensysteme gliedern lassen.

---

<sup>116</sup> ebd. S. 14

<sup>117</sup> ebd. S. 20

<sup>118</sup> ebd. S. 25

<sup>119</sup> ebd. S. 25

A agiert auf bestimmter Weise:

Die Gestik und Mimik des Schauspielers dienen als vermittelnde Instanz zum Publikum. Der Künstler verfügt neben den gestischen Zeichen, dem Verzerren der Gesichtszüge und den mimischen Zeichen, den Bewegungen einzelner Körperteile am Platz, weiters über proxemische Zeichen, die Fortbewegung durch den Raum sowie über akustische Zeichen. A verständigt sich im Dialog oder Monolog, gibt Laute und Geräusche von sich oder singt.<sup>120</sup>

A agiert mit spezifischem Äußeren:

Die hier angesprochene optische Darstellung wird in zwei Kategorien unterteilt und zwar in die „natürliche“ und die „künstliche“ Gestaltung von X. Zum erst genannten zählen Gesicht, also Maske sowie die Frisur. Das inszenierte Aussehen ist von der Kleidung, dem Kostüm abhängig. Zur Verkörperung von X muss A in eine passende Silhouette schlüpfen.<sup>121</sup>

A agiert in einem besonderen Raum:

Die Zeichen des theatralen Raumes setzen sich in erster Linie aus der Positionierung der agierenden Schauspieler zum Publikumsraum zusammen. Sitzen die Zuschauer rund um das theatrale Geschehen, oder nur an einer Seite, oder doch im Halbkreis, sind wesentliche Fragestellungen bei der Raumkonzeption.

Die Spielfläche der Schauspieler ist durch ein Bühnenbild, mit eventuell verschiebbaren Objekten gekennzeichnet und auf den Inhalt des Stückes oder den Inszenierungsstil abgestimmt. Der Terminus Dekoration wird diesbezüglich gerne eingesetzt.

Die kleineren auf der Bühne angebrachten und von den Schauspielern benutzten Gegenstände, die Requisiten, sind ebenfalls Stilträger.

Das künstlich produzierte Licht, also die Beleuchtung der Aufführung trägt außerdem zum gewünschten Raumempfinden der Zuschauer bei.

Die Spezifität des Raumes wird also durch Raumkonzeption, Dekoration, Requisiten und Beleuchtung hervorgebracht.<sup>122</sup>

---

<sup>120</sup> vgl. ebd. S. 25

<sup>121</sup> vgl. ebd. S. 26

<sup>122</sup> ebd. S. 27

Dieses komplexe Zeichensortiment einer Theateraufführung kann anhand der Oppositionspaare „akkustisch/visuell“, „transitorisch/längerandauernd“ und „schauspielerbezogen/raumbezogen“ relativ übersichtlich und durchschaubar untergliedert werden und kann weiters als Grundgerüst für eine Aufführungsanalyse herangezogen werden:

|                           |            |               |                     |                  |
|---------------------------|------------|---------------|---------------------|------------------|
| Geräusche                 | akustische | transitorisch | raum-<br>bezogen    |                  |
| Musik                     |            |               | schauspielerbezogen |                  |
| linguistische Zeichen     |            |               |                     |                  |
| paralinguistische Zeichen |            |               |                     |                  |
| mimische Zeichen          | visuelle   |               |                     |                  |
| gestische Zeichen         |            |               |                     |                  |
| proxemische Zeichen       |            |               |                     |                  |
| Maske                     |            |               |                     | länger andauernd |
| Frisur                    |            |               |                     |                  |
| Kostüm                    |            |               |                     |                  |
| Raumkonzeption            |            |               |                     |                  |
| Dekoration                |            |               |                     |                  |
| Requisiten                |            |               |                     |                  |
| Beleuchtung               |            |               |                     |                  |

Abbildung 14: Zeichensortiment einer Theateraufführung (Quelle: Fischer-Lichte, 1. Bde., 1994, S. 28)

Diese theatralen Zeichen sind stets als Zeichen von Zeichen zu sehen, sprich sämtliche Zeichen einer Theateraufführung können übergeordneten kulturellen Bereichen zugeordnet werden: wie Sprache, Mimik, Gestik, Bewegung, Kleidung, Make-up, Frisur, Architektur, Design, Malerei, Licht, Musik, Geräuschen. Die Aussagekraft der Zeichen in einem theatralen Prozess ist demnach zufolge nach der Nutzung und Aufgabe in den primären kulturellen Systemen angelegt. Eine Semiotik

des Theaters kann somit nur durch die Zusammensetzung einer Semiotik der Sprache, der Mimik, der Maske etc. vollkommen bestimmt werden.<sup>123</sup>

Dem theatralen Code als System kann nicht wie bei einer Untersuchung der Sprache eine homogene kleinste bedeutende Einheit zugesprochen werden.

Da er seinerseits von einer Vielzahl unterschiedlicher semiotischer Systeme konstituiert wird, ist er vielmehr auch nur auf deren kleinste bedeutende Einheiten – und also in seiner Gesamtheit auf heterogene kleinste bedeutende Einheiten – reduzierbar.<sup>124</sup>

Die Besonderheit dieser theatralen Zeichen ist also von der hohen Flexibilität und multilateralen Funktionalität bestimmt, mit der sie eingesetzt werden können. Die Aufgabe einer Aufführungsanalyse steckt darin, die Beziehung dieser Zeichen untereinander zu erfassen. Die obige Grafik einer Auflistung und Einteilung dieser Zeichen dient als Anleitung.

Der Aufbau einer Aufführungsanalyse kann sich hinsichtlich des methodischen Ansatzes auf ein semiotisches Kategorisierungsverfahren stützen, ist aber trotzdem vorwiegend von der subjektiven Beurteilung des Analysten bestimmt.

---

<sup>123</sup> vgl. Möhrmann, S. 238

<sup>124</sup> Fischer-Lichte (Hrsg.): Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Die Aufführung als Text . - 2. Aufl., 3. Bde.-Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1988, S. 77

## 7 Biene Maja: Analyse der Textvorlagen

Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist weder die Dramenanalyse noch die Bonsels-Studie. Es wird daher nur eine kurze und prägnante Biographie des Autors angegeben, eine notwendige Erwähnung der wichtigsten Lebensstationen hinsichtlich seines 1912 veröffentlichten Kinderbuches „Biene Maja und ihre Abenteuer“. Weiteres erfolgt natürlich eine unumgängliche dramaturgische Analyse, die jedoch nur im Rahmen der Inszenierung- bzw. Aufführungsanalyse realisiert wird. Mehr Aufmerksamkeit wird hingegen der Porcia-Textfassung von Angelica Ladurner und Markus Tavakoli geschenkt.

### 7.1 Waldemar Bonsels und die Erfindung der Biene Maja

„Das Sinnbild des Menschen ist der Wanderer, der unterwegs ist „von Mensch zu Mensch“, getrieben von „Menschenneugier“, vom Wissenwollen, was menschenmöglich ist, aus den Abgründen der eigenen Natur und vor dem Hintergrund der Vielfalt der Welt.“<sup>125</sup>

Waldemar Bonsels wurde 1881 in Ahrensburg bei Schleswig-Holstein geboren. Bis zu seinem 17. Lebensjahr besuchte er das Gymnasium in Kiel, doch sein Verlangen Neues zu entdecken, veranlasste ihn seine Familie, seine Freunde hinter sich zu lassen, um auf eine abenteuerliche Reise durch Deutschland, Europa und Asien gehen zu können.<sup>126</sup>

Im April 1904, nach seiner Rückkehr aus Indien, gründete er gemeinsam mit Hans Brandenburg, Bernd Isemann und Carl Strauss in München-Schwabing den E.W. Bonsels und Co. Verlag. Trotz kaufmännischer Ausbildung und Geschicklichkeit investierte er die meiste Zeit und Energie in seine Vorliebe, nämlich das Schreiben. Seine ersten Arbeiten thematisieren meist die Befreiung aus der engstirnigen konservativen Welt und ihren Konventionen. Auch sein 1912 publiziertes Kinderstück „Die Biene Maja und ihre Abenteuer“ spiegelt diese Problematik wieder.

---

<sup>125</sup> Bonsels, Rose-Marie(Hrsg.): Menschenbild und Menschenwege im Werk von Waldemar Bonsels. - Wiesbaden: Harrassowitz, 1988. S.1

<sup>126</sup> vgl. ebd. S.3

In Zweijahresabständen erschienen weitere Bücher von Waldemar Bonsels, konnten aber an den Erfolg von „Biene Maja“ nicht anschließen. Er hat Vorträge und Lesungen seiner Werke im gesamten deutschsprachigen Raum und der USA abgehalten, bis er 1949 schwer erkrankte und sich in sein Haus in Ambach am Starnberger See zurückzog. Waldemar Bonsels verstarb am 31. Juli 1952.<sup>127</sup>

## **7.2 Das Kinderbuch**

Bonsels Entdeckungsdrang nach fremden Terrain und neuen Sitten, sein Hinterfragen festgefügtter Formen und seine Weltoffenheit erfahren wir auch in seinem 1912 publizierten Kinderbuch „Die Biene Maja und ihre Abenteuer“. Mit dieser Erzählung reihte er sich in den Jahren 1915 bis 1940 unter die meist gelesenen Schriftsteller in ganz Deutschland.<sup>128</sup>

Seine bereits in der Kindheit stark ausgeprägte Begeisterung für die freie Natur spiegelt sich in diesem Werk wieder. Bonsels fasst seine wirklichen Kindheitserlebnisse am Bredenbeker Teich in Ahrensburg zu phantasievollen, lustigen, aber durchaus belehrenden Tagesberichten einer kleinen Biene zusammen. Mit einem Kinderbuch, dessen Inhalt sich vorrangig auf die Erlebnisse eines einzigen Tieres beschränkt, den Durchbruch als Autor zu erzielen, und damit noch weltbekannt und vermögend zu werden, hätte sich Waldemar Bonsels wahrscheinlich im Traum nicht gedacht. Seine Erfindung der kleinen Biene Maja wurde zum Weltbestseller und in weitere 40 Sprachen übersetzt.

Das Buch „Biene Maja und ihre Abenteuer“ zählt aufgrund seiner Beständigkeit, seines Ruhmes und seiner literarischen Qualität zu den Klassikern der Kinder- und Jugendliteratur.<sup>129</sup>

---

<sup>127</sup> vgl. Kirberg, Ralf : Waldemar Bonsels. Biographie. [www.waldemar-bonsels-stiftung.de](http://www.waldemar-bonsels-stiftung.de). Zugriff: 8.10.2008

<sup>128</sup> vgl. [www.waldemar-bonsels-stiftung.de](http://www.waldemar-bonsels-stiftung.de). Zugriff : 8.10.2008

<sup>129</sup> vgl. Bonsels, Waldemar (Hrsg.): Die Biene Maja und ihre Abenteuer. –Wien; München [u.a.]: Molden, 1977.

### **7.3 Theaterproduktionen**

Auch auf der Bühne wurde die kleine freche Biene Maja bald zu einer Hauptattraktion, und zwar in Bruno Bjelinskis 1952 uraufgeführter Märchenoper „Die Biene Maja“. Rainer Lenz schrieb eine Theaterfassung und Radulf Beulleke kombinierte gemeinsam mit Ansgar Schönecker eine Märchenfassung von „Biene Maja und ihre Abenteuer“ mit musikalischen Elementen. 2001 wurde das Musical „Biene Maja“ in Köln mit musikalischen Beiträgen von Georg Danzer, Purple Schulz, Ulla Meinecke und vielen mehr, uraufgeführt. 2006 wurde eine weitere Musicalfassung von Peter Lund und Wolfgang Böhmer unter dem Titel „Maja und Co“ produziert und in Berlin aufgeführt.

Bei den Komödienspielen Porcia in Spittal an der Drau stand „Biene Maja“, wie schon vorher erwähnt, in einer Porcia-Fassung von Angelica Ladurner und Markus Tavakoli, im Sommer 2007 zwölf Mal auf dem Spielplan.

### **7.4 Die Zeichentrickserie**

Nach der Einwilligung Bonsels Witwe die Maja-Geschichten für eine Zeichentrickproduktion zur Verfügung zu stellen, konnte Josef Göhlen, Leiter der Kinder- und Jugendredaktion des ZDF, gemeinsam mit einem Kollegen des ORF in München, die Dreharbeiten freigeben.

Allein die von 1975-1979 produzierte 104-teilige japanisch-deutsch-österreichische Zeichentrickserie verschaffte Biene Maja den durchaus verdienten Kult-Charakter.<sup>130</sup>

#### **7.4.1 Zusätzliche Figurencreationen**

Zum größten Teil wurden die einzelnen Serienfolgen mit den Tageserlebnissen der kleinen Biene Maja aus der Buchvorlage identisch in Szene gesetzt. Kleine Abänderungen im Verlauf der Erzählungen ergeben sich durch das Einflechten einiger neuer Figuren sowie zwei weiterer Nebenhelden.<sup>131</sup>

---

<sup>130</sup> vgl. [www.waldemar-bonsels-stiftung.de](http://www.waldemar-bonsels-stiftung.de). Zugriff : 8.10.2008

<sup>131</sup> vgl. Kargl, Anna und Wiechmann, Natalie : Biene Maja. 17.06.2003 [www.webmanufaktur-schultke.de/download/medienwissenschaft\\_2003\\_handout\\_biene:maja.pdf](http://www.webmanufaktur-schultke.de/download/medienwissenschaft_2003_handout_biene:maja.pdf). Zugriff: 15.11.2008

Als Begleiter und Beschützer Majas auf ihren Abenteuern werden Flip, der Grashüpfer, sowie Willi, Majas bester Bienenfreund, hinzugefügt. Weiteres werden Figuren wie Max - der Regenwurm, Toff und Zürpel – Drohne und Wächter des Bienenstocks, der Bienenoberst, Hedda und Hopper – Arbeiterinnen im Bienenstock, Paul Ernsig – die Ameise, der Ameisenoberst, Schimmy – das Silberfischchen, Bommbus – das Hummelkind, Alexander – die Zwergmaus und noch viele andere geschaffen.<sup>132</sup>

#### **7.4.2 Produktionsteam**

Das Team dieser Fernsehserie setzte sich aus Leuten aus der ganzen Welt zusammen. Nachdem Marty Murphy, ein US-amerikanischer Trickfilmzeichner und Autor für die Hanna-Barbera-Studios, seine Vorstellung der Figuren und des Drehbuchs in ein Design und eine geschriebene Vorlage umgesetzt hatte, konnte bereits im Jahre 1975 in Japan, im Trickstudio Zuiyo Enterprise, an den Produktionen gearbeitet werden. Der Sitz der Redaktionen war in Mainz und in München. Das Endprodukt war eine Zeichentrickserie, aufgeteilt in zwei Staffeln zu jeweils 52 Episoden.<sup>133</sup>

Noch im selben Jahr konnte die Biene Maja in Tokio unter dem Titel „Mitsubachi Maja no Booken“ ausgestrahlt werden. Ein Jahr darauf, genau vom 9. September 1976 bis zum 1. September 1977, war Maja auf den deutschen Bildschirmen im ZDF zu sehen und zehn Tage später dann auch in Österreich im ORF.<sup>134</sup>

#### **7.4.3 Titellied**

Die Musik komponierte Karel Svoboda, gesungen wurde der Titelsong dann aber von Karel Gott und in der deutschen Bearbeitung von Eberhard Storeck übernommen, der auch in der Synchronstimme von Willi zu hören ist.

---

<sup>132</sup> vgl. EM.Entertainment GmbH / Studio100 Media: [www.diebienemaja.de](http://www.diebienemaja.de). Zugriff: 10.1.2009

<sup>133</sup> vgl. [www.waldemar-bonsels-stiftung.de](http://www.waldemar-bonsels-stiftung.de). Zugriff : 8.10.2008

<sup>134</sup> vgl. [www.zeichentrickserien.de/maja.htm](http://www.zeichentrickserien.de/maja.htm). Zugriff: 15.09.2009

#### **7.4.4 Zeichenstil**

Der angewendete Zeichenstil heißt Manga und die nach diesem Schema entworfenen Figuren im Film werden Anime genannt. Die Ähnlichkeit der Tierfiguren mit der Gestalt eines Menschen ist erstaunlich. Sie stehen aufrecht und gehen auf zwei Beinen, ihr Haupt ist überdurchschnittlich groß und ihre Augen stehen untypisch weit nach vorne. Weitere Sinnesorgane wie Hände, Ohren und Nase werden im japanischen Zeichentrick deutlich hervorgehoben. Marty Murphy kreiert seine Figuren nach dem Kindchenschema-Prinzip, wodurch er eine starke Sympathie für die Figuren erzielt. Seine entzückenden und zutraulichen Bienengestalten nehmen den Kindern die Furcht vor den wirklichen Bienen.

Anfangs wurde diese Darstellungsweise von Kritikern und Pädagogen abgelehnt, da es sich um keine getreue Nachahmung der freien Natur handelt. Aber gerade diese vereinfachten Tiergestalten einschließlich der eingeblendeten Naturlandschaften ermöglichen ein hohes Identifikationspotential für Kinder. Inzwischen wurde der Biene Maja dieses pädagogische Konzept auch zugesprochen, schließlich ist sie schon seit 30 Jahren kontinuierlich auf den Bildschirmen zu sehen.

#### **7.4.5 Pädagogisches Konzept: Kompensatorische Erziehung**

Der immense Erfolg von Biene Maja ist besonders auf ein pädagogisch schlüssiges Konzept zurückzuführen. Anhand von Majas ausführlichen Tagesberichten lernen die Kinder immer mehr und stets Neues über die wunderbaren Geschöpfe der freien Natur. Im Zuge ihrer Unterhaltungen mit neuen, meist älteren und erfahrenen Tierarten wird Maja bezüglich Wertvorstellungen und Benimmregeln aufgeklärt. Themen wie Freundschaft, Hilfsbereitschaft und Loyalität sind in diesen Geschichten vertreten.

Dem Kinderfernsehen wurde von Anfang an die Funktion der gesellschaftlichen Wahrnehmung des Kindes sowie der gegenwärtigen pädagogischen Strömungen zugesprochen. Von der ersten Fernsehausstrahlung für Kinder an gab es stets unterschiedliche Auffassung über die (Aus-)Wirkung dieses Mediums. Mitte der 1950er Jahre wurde jegliches Fernsehprogramm für Kinder unter zehn Jahren als „pädagogischer Irrsinn“ abgetan, und so kam es dazu, dass am Ende dieses Jahrzehnts nur noch ein Minimum an kindergerechten Programmen wie zum Beispiel

Mitmachsendungen, Puppentheater und das Sandmännchen ausgestrahlt wurden. In den folgenden Jahren herrschten Serien, in denen die Freundschaft sowie eine gewisse Abhängigkeit von Tier und Mensch im Mittelpunkt standen, vor. Die herzerreißende Opferbereitschaft eines Tieres gegenüber seinem Herrchen sorgte für einen moralischen Ansatz in diesen Geschichten, doch ein durchdachtes pädagogisches Konzept war keineswegs vorhanden. Nach etlichen Jahren der Diskussion über die schädlichen Auswirkungen des Fernsehens vor allem auf Kleinkinder, wurde dies Ende der 60er Jahre von Seiten der Ärzte, Wissenschaftler und Pädagogen als völlig absurd deklariert und sogar zum Positiven erhoben. „Kompensatorische Erziehung war das Zauberwort“ – und das dazu nötige Medium war das Fernsehen. Unter kompensatorischer Erziehung versteht man eine Erziehung mit dem Ziel, die schulischen Leistungen von Kindern und Jugendlichen aus sozial schwachen Familien zu steigern. Kommunikatives Training und soziales Lernen sollten Chancengleichheit schaffen. Josef Göhlen, Leiter der Redaktion Kinder und Jugend, sorgte beim ZDF für die regelmäßige Ausstrahlung von Zeichentrickserien, wie „Biene Maja“, „Heidi“ oder „Wickie“. Heute noch bringen diese Serien oft höhere Zuschauerquoten als es aktuelle Produktionen der modernen Animationsindustrie vorweisen können.<sup>135</sup>

---

<sup>135</sup> vgl. Müller Susanne: 50 Jahre Kinderfernsehen – vom Kasperle zum Kinderkanal. Oder wie sich Kindheit und Kinderkultur verändert. [www.zdf-jahrbuch.de/2002/programmbouquet/mueller.htm](http://www.zdf-jahrbuch.de/2002/programmbouquet/mueller.htm). Zugriff: 12.01.2009

## 8 Biene Maja: Analyse der Porcia-Theaterstückfassung

Eine neue Theaterfassung der „Biene Maja“ von Angelica Ladurner und Markus Tavakoli verfasst, hatte am 24. Juli 2007 bei den Komödienspielen Porcia in Spittal an der Drau eine erfolgreiche Premiere.

Alles hüpfte auf Porcia - Noch bevor es richtig losging, waren am Dienstag die Augen der jungen Premierenbesucher des neuen Kinderstückes der Komödienspiele Porcia, „Biene Maja“, ganz groß: Denn da gab's keine Bühne, sondern eine Hupfburg! Grasgrün, mit dicken, gelben Blumen – es ging ja um die Wiese von Maja, Willi, Flip, Thekla [...] <sup>136</sup>

### 8.1 Stückanalyse

Für diesen Abschnitt meiner Stückanalyse liegen mir als Regieassistentin Materialien und Notizen vor. Als Regieassistentin verfüge ich über den ersten Entwurf, das Regiebuch und die Endfassung für die Komödienspiele Porcia (im weiteren Verlauf kurz EKP). Im anschließenden Kapitel werden Parallelen als auch Unterschiede zwischen der Spielfassung und der Vorlage, Waldemar Bonsels „Biene Maja und ihre Abenteuer“ <sup>137</sup>, untersucht.

#### 8.1.1 Kürzungen und Umgestaltungen

Das Kinderstück der „Biene Maja“ bei den Komödienspielen Porcia 2007 wurde nach Waldemar Bonsels Erzählung von Angelica Ladurner und Markus Tavakoli verfasst. Die Handlung musste auf sechs Abenteuer der kleinen Biene Maja gekürzt werden, da sich die Spieldauer eines Kinderstücks in Porcia auf 50 bis 60 Minuten belaufen darf. Die Erfahrung hat gelehrt, dass das junge Publikum etwa nach einer Stunde unruhig und unaufmerksam wird. Ein weiterer Grund dafür ist die Doppelbesetzung mancher Schauspieler, die sofort nach dem Kinderstück erneut in die Maske müssen, um rechtzeitig für die Abendvorstellung bereit zu sein. Es mussten etliche Kapitel gestrichen und auf viele Tierarten verzichtet bzw. das äußere Erscheinungsbild adaptiert werden. Bonsels Erfindung der Grille Iffi entpuppte sich in

---

<sup>136</sup> Andrea Hein: Echter Hit für die Jüngsten: „Biene Maja“. Kärntner Krone. 26. Juli 2007

<sup>137</sup> Bonsels, Waldemar (Hrsg.): Biene Maja und ihre Abenteuer. – Wien; München [u.a.]: Molda, 1977

der Spielfassung zu einem wunderschönen Schmetterling. Auf Majas Bekanntschaften mit der Libelle am Waldsee, mit Puck der Stubenfliege, Fridolin dem Borkenkäfer, Hannibal dem Weberknecht u.v.a. schien aus finanziellen, technischen und zeitlichen Gründen keinen Platz in dieser Theaterproduktion gewesen zu sein. Angelica Ladurner war in ihrer Wortwahl und Satzstellung darauf bedacht, möglichst „up to date“ zu sein, also dem Sprachgebrauch der Kinder im Volksschulalter zu entsprechen. Die wesentlichste Veränderung am Handlungsstrang ist die zweifache Gefangenschaft der Biene Maja im Netz der Spinne Thekla.

### **8.1.2 Spielfassung**

Am Beginn des Stückes wird Maja von Cassandra, einer Bienenlehrerin, auf ihre Pflichten hingewiesen: „Eine Biene verlässt den Stock nur, um mit anderen Bienen Honig zu sammeln, [...]“<sup>138</sup>. Der Ernst des Lebens soll nun anfangen, doch Maja bevorzugt in die schöne weite Welt hinauszufiegen um Erfahrungen zu sammeln. Ihre erste Bekanntschaft macht sie mit Flip, dem Grashüpfer, von dessen Fähigkeit zu hüpfen Maja total verblüfft ist. Weiteres stolpert ihr Willi, ein Jüngling aus dem Volk der Bienen, über den Weg. Maja lehrt ihm das Fliegen und er gibt ihr den guten Rat: „Vergiss die Heimat nicht!“<sup>139</sup>. Majas nächstes Erlebnis ist nicht ganz ungefährlich, denn sie verhängt sich im Netz der Spinne Thekla. Im letzten Moment kommt ihr dann doch noch Flip zu Hilfe. Völlig entkräftigt entschließt sich Maja ein kurzes Nickerchen zu machen. Ihre nächste Entdeckung lässt aber nicht lange auf sich warten. Heimlich belauscht sie ein Liebesgespräch zwischen Kurt, dem Mistkäfer und Iffi, dem Schmetterling. Doch Kurts Lüge, er sei ein schöner Rosenkäfer, wird ihm zum Verhängnis und führt das Ende ihrer Freundschaft herbei. Bei seinem Versuch Maja zu erblicken, fällt er auf den Rücken und kommt nicht mehr in die Senkrechte. Normalerweise bedeutet diese Lage den Tod für einen Käfer, doch Maja rettet Kurt, indem sie ihm einen Grashelm reicht. Majas nächster Ausflug geht durch die dunkle Nacht, und damit sie keine Angst haben muss, wird sie von Flip und Willi begleitet. Am darauffolgenden Morgen werden alle drei vom Netz der Spinne überrumpelt. Ausgerechnet Kurt, der sowieso in Majas Schuld steht, krabbelt an den dreien vorbei und verhilft ihnen zur Flucht. Kurt und Thekla wollen sofort

---

<sup>138</sup> EKP, S. 2

<sup>139</sup> EKP, S. 11

heiraten, da er bei seinem Ablenkungsmanöver, besser gesagt beim Flirten mit der bösen Spinne, ihre nette Seite entdeckt hat. Weiters tritt die Bienenkönigin höchst persönlich auf, um Maja zurück in den Stock zu holen.

## **8.2 Figurencharakterisierung**

### **Die Biene Maja – gespielt von Angelica Ladurner**

Maja ist eine aufgeweckte, überaus neugierige und wissbegierige, kleine, freche, schlaue Biene Maja. Sie ist sehr mutig und tapfer, in gefährlichen Situationen behält sie einen kühlen Kopf und gibt klare Anweisungen. Schwächeren gegenüber erweist sie sich als äußerst hilfsbereit. Sie genießt es ständig neue Freundschaften zu schließen und zu pflegen.

### **Willi – gespielt von Dominik Kaschke**

Er stammt ebenfalls aus dem Volk der Bienen und liebt es den ganzen Tag im Grünen herumzulungern. Willi ist etwas dicker, extrem faul, tollpatschig, manchmal verwirrt und vergesslich, und außerdem noch ein riesengroßer Angsthase. Nach einer Bruchlandung auf den Rücken, glaubt er das Fliegen niemals erlernen zu können. Er ist mürrisch, dickköpfig, unduldsam und sehr pessimistisch.

### **Flip – gespielt von Daniela Kong**

Flip gehört zur Familie der Grashüpfer und ist Majas Freund und Beschützer. Er ist stets freundlich und hat gute Laune. Er ist ein treuer Begleiter Majas und steht ihr bei fast allen Abenteuern zur Seite. Er genießt die Freiheit in vollen Zügen, ernährt sich vom frischen Gras und hüpf immerfort in der Gegend umher.

### **Fräulein Kassandra – gespielt von Ildiko Babos**

Sie ist eine Bienenlehrerin und versucht ihre Sprösslinge auf den Ernst des Lebens vorzubereiten. Sie unterrichtet Pflanzenkunde und lehrt ihren Schülern ihre Lebensaufgabe, das Honigsammeln. Sie ist sehr streng und immer ernst, doch Majas' leichtsinniges Verhalten raubt ihr den Verstand. Ihr ständiges Fragestellen und ihr Versteckspiel macht Kassandra verrückt und zornig.

### **Thekla die Spinne – gespielt von Ildiko Babos**

Thekla hat zwei Gesichter. Zuerst erscheint sie als eine bösertige, nach frischem jungem Bienenblut süchtige Spinne. Sie ist gnadenlos und will nur ihren Hunger stillen. Ihr klebriges Netz ist unter den Insekten als „die Todesfalle“ verschrien. Ihre charmante, schüchterne und durchaus liebevolle Seite kommt erst am Ende des Stücks zum Vorschein.

### **Kurt – gespielt von Ferdinand Kopeinig**

Kurt ist eigentlich ein Mistkäfer, stellt sich den anderen aber stets als Rosenkäfer vor. Er ist griesgrämig und Fremden gegenüber äußerst unfreundlich und unhöflich. Er verliebt sich sehr schnell. Seine Tätigkeit als Mistkäfer steht ihm dabei oft im Weg. Sein innigster Wunsch ist es, seiner selbst Willen geschätzt und geliebt zu werden. Wahren Freunden gegenüber verhält er sich aufrichtig, korrekt und sehr hilfsbereit.

### **Iffi – gespielt von Daniela Kong**

Sie darf sich zur Familie der Schmetterlinge zählen. Ihre wunderschönen Flügel bezaubern ihr Umfeld. Sie lässt sich nur zu gern von der Meinung anderer beeinflussen, sodass sie ihrem Glück oft selbst im Weg steht. Auch ihre Liebe zu Kurt ist dadurch schon von Anfang an zum Scheitern verurteilt.

### **Kleinere Rollen:**

Ameisenkommandant – Johannes Pillinger

Ameisenadjutant – Ossi Pardeller

Mini, eine kleine Ameise – Severin Salvenmoser

Bienenkönigin – Katharina Gritzner

Oberdrohne – Ferdinand Kopeinig

Drohne – Katharina Gritzner

## 9 Analyse der Inszenierung

Die Informationen des Regisseurs an sein Team während der ersten Leseprobe stellten sich als wesentlichstes Arbeitsmaterial meiner Analyse der teilnehmenden Beobachtung heraus. Eingeleitet wurde diese Probe mit einer detaillierten Stückbesprechung und bereits ersten Anmerkungen des Regisseurs Markus Tavakoli zum Konzept seiner Inszenierung. Der Schlussakt war für die Präsentation der Ausstattung von Jan Hax Halama reserviert, der anhand seiner Figurinen den Darstellern bereits ihr Kostüm erklärte und sie weiters mit einer gemalten Skizze des Bühnenbildes konfrontierte, Einzelinterviews der Hauptverantwortlichen wurden spontan, wann immer es die Zeit erlaubte, über den ganzen Sommer 2007 direkt am Ort des Geschehens geführt.

### **Zur Autorin:**

Die in Innsbruck geborene SchauspielerIn, SängerIn und Autorin, Angelica Ladurner steht seit dem 11. Lebensjahr auf der Bühne. Nach einer Ausbildung zur SängerIn und SchauspielerIn folgte ein Musikstudium auf der Querflöte.

Engagements am Tiroler Landestheater, Salzburger Landestheater, Volkstheater Wien, Altes Schauspielhaus Stuttgart, Städtische Bühnen Regensburg, Augenspieltheater Hall, Vereinigte Bühnen Bozen, Komödienspiele Porcia folgten.

Sie spielte Rollen wie Anne Frank, Hermia in „Ein Sommernachtstraum“ - Shakespeare, Ophelia in „Hamlet“ - Shakespeare, Eve in „Der zerbrochene Krug“ - Kleist, Königin Elisabeth in „Don Carlos“ - Schiller, Minna in „Minna v. Barnhelm“ - Lessing, Crescence in „Der Schwierige“ - Hofmannsthal, Raina in „Die Helden“ - Shaw, Irina in „Drei Schwestern“ – Tschechow.

Weiteres ist sie freie MitarbeiterIn des ORFs, als SprecherIn für Literatur, Hörspiel und Fernsehfilme. Seit 10 Jahren doziert sie an der Akademie für Logopädie in Innsbruck, ist SprecherzieherIn am Landeskonservatorium Vorarlberg und Tirol.

Zurzeit unterrichtet sie an der Universität Mozarteum Salzburg im Fach Sprechen am Institut 5 für Sologesang.

Neben zahlreichen Kurzgeschichten und Songtexten verfasste die Autorin drei Kinderstücke für die Komödienspiele Porcia: „Biene Maja“, „Die drei Mausekretiere“ und „Kasperls Reise nach Nirgendwo“.

### **Zum Regisseur:**

Der 1974 in Wien geborene Schauspieler, professionelle DJ und Sounddesigner Markus Tavakoli machte sein Diplom an der Schauspielschule Krauss in Wien. Weitere Ausbildungen in Improvisation, Coaching und Theaterpädagogik machte er bei Michaela Obertscheider. Es folgten Engagements am Turmtheater Regensburg, an der Studiobühne Reduta Berlin, am Kleinen Theater Salzburg, am TAG, am Theater Phönix und am Theater des Kindes in Linz, am Stadttheater Mödling, am Schächpir Festival Linz und am Szene Bunte Wähne Festival Wien.

Er ist seit Jahren fixes Ensemblemitglied von TIWO, auch Theater im Wohnzimmer genannt. Der Hauptsitz dieser Theatergruppe befindet sich in Wien.

Seit 2003 ist er als Leiter der Kinderkurse der Komödianschule Porcia tätig und bietet an Wiener Volksschulen und Gymnasien sowie Musicalschulen Workshops im Bereich Improvisation an.

Seit 2006 verfasst und inszeniert Markus Tavakoli Kinderstücke für die Komödienspiele Porcia. Als Regisseur und Autor arbeitet er unter anderem auch für das Schächpir Festival und für freie Produktionen.

### **Zum Ausstatter:**

Der freischaffende Bühnenbildner, Kostümbildner, Ausstatter und Grafiker Jan Hax Halama wurde am 23. Mai 1975 in Gießen geboren. Nachdem er seine Ausbildung in seiner Heimatstadt abgeschlossen hatte, konnte er sein Talent durch Assistenzen an der Folkwang-Hochschule Essen, dem Landestheater Mecklenburg Vorpommern, Neustrelitz, dem Stadttheater Gießen und an den Städtischen Bühnen Münster fördern und ausbauen. Seit 1995 erhielt er Engagements als Bühnenbildner und Kostümbildner an diversen Bühnen in Deutschland, den Niederlanden und Österreich. Seit 1998 ist er in Linz am Theater des Auges beschäftigt, wo er nicht nur seine beeindruckenden Ausstattungsfähigkeiten im Fach Schauspiel perfektionierte, sondern auch für Oper-, Tanz- und Ballettproduktionen Bühnenbilder und Kostüme entwirft. Halama arbeitet auch für das Landestheater Linz, das Theater der Jugend in Wien, die Musicalwochen Bad Leonfelden, der u\hof: Theater für junges Publikum am

Landestheater Linz, das Theater Unser, das Theater des Kindes, das Opera da Camera und das Brucknerhaus Linz sowie die Komödienspiele Porcia.

Neben seiner Ausstattungs-Tätigkeit an den diversen Theaterhäusern entwickelt er auch als freier Graphiker Konzepte für Werbe- und Plakatkampagnen, Buch- und Katalogillustrationen.

## **9.1 Konzept des Regisseurs**

### **9.1.1 Einstiegssequenz**

Tavakoli zögert in seiner Inszenierung den Spannungs- und Überraschungsmoment am Beginn der Aufführung hinaus, indem er zuerst einmal Cassandra, die Bienenlehrerin, aus dem Off nach Maja rufen lässt. Er wartet ab bis sich die Unruhe im Zuschauerraum legt, Totenstille einkehrt und erst dann purzelt Cassandra durch die zwei bis drei Meter hohen Grashalme auf die Hupfburg. Ihr ständiges Rufen nach Maja soll die Neugierde aufbauen und den Auftritt der Biene Maja vorbereiten, die Reaktionen der Kinder deutlich hörbar und sichtbar machen.

„Die größte Belohnung nach einer Inszenierung für Kinder, sind emotionale Zwischenbemerkungen, wie „Wow, boah, geil, cool ...“, oder das Aufspringen der Kinder von ihren Sitzen, um auch ja nichts zu versäumen“, äußerte sich der Regisseur kurz nach der gelungenen Premiere.

KASSANDRA: Maja! Maja! Nein, wo ist denn dieses schreckliche Kind hin! Man darf ihr nicht den Rücken kehren! Kaum aus der Wabe geschlüpft, hat sie nur Unfug im Kopf! Maja! [...] Wenn du nicht sofort antwortest [...]

Maja führt mit einem Salto und weiteren Luftflugkunstversuchen ihre Figur ins Stück ein, und hüpf wild von Blüte zu Blüte.

MAJA: Ich fliege! Ich fliege! Juhuuuu! Ich fliege! Das Kann nur fliegen sein was ich da tue. Das ist aber in der Tat etwas ganz Ausgezeichnetes! [...]

Ameisen treten mit links, zwei, drei vier, ... auf, und nehmen auf einem direkt in die Hupfburg eingebautem und als Erdhügel getarntem standhaften Podest Stellung.

KASSANDRA: Maja! Maja!  
MAJA: Wer ist Maja? Bin ich die Maja?<sup>140</sup>

---

<sup>140</sup> EKP, S. 1

Das Stichwort ist gefallen und so beginnen die Musiker und Maja das weltweit bekannte Titellied mit kleinen kompositorischen sowie poetischen Veränderungen, wie „Und diese Biene, die bin ich? Bin ich die Maja?“ gesungen.

### **9.1.2 Der Schluss**

In der letzten Szene hat sich natürlich, wie in fast jeder Erzählung für Kinder, alles zum Positiven gewendet. Die Aspekte einer Freundschaft werden noch einmal verdeutlicht, indem sich die vier Freunde mit vereinten Kräften aus dem Netz der Spinne befreien konnten. Auch die böse gedachte Spinne, stellt sich als liebebedürftiges und nicht verstandenes Wesen heraus. Auch die Bienenkönigin selbst klärt Maja über ihre Pflichten auf, verzeiht ihr aber schlussendlich.

BIENENKÖNIGIN: [...] Ausreißer und Andersdenker wie du geben kein gutes Beispiel. [...] Aha, so sieht das aus! Eine Biene also, die außerhalb des Stockes Gutes bewirkt. Darüber muss ich nachdenken!<sup>141</sup>

Und um die Tradition der Komödienspiele Porcia nicht zu brechen findet auch die Kinderstückproduktion der Spielsaison 2007 mit einem von Johannes Pillinger komponiertem Schlusslied sein Ende.

### **9.1.3 Zeitlicher Rahmen, Lichtstimmungen**

Es wird nicht wie in Waldemar Bonsels Erzählung einen ganzen Sommer lang die Entdeckungsreise bzw. Abenteuerreise der Biene Maja gezeigt, sondern nur der Verlauf von ungefähr 36 Stunden inszeniert. Diese Zeitspanne ist besser darstellbar und auch verständlicher. Außerdem soll eine Kinderstückvorstellung nicht länger als eine Stunde dauern. Im Theaterstück durchlebt Maja nun viele neue Erlebnisse an zwei Tagen, die sich aber in Bonsels Erzählung auf mehrere Wochen verteilen.

„Findet auf der Bühne wesentlich mehr Aktion statt, erhöht sich simultan die Anzahl der Spannungsmomente, das wiederum eine höhere Aufmerksamkeit im jungen Publikum verspricht.“ (Jan Hax Halama)<sup>142</sup>

---

<sup>141</sup> EKP, S. 30-31

<sup>142</sup> Interviewgespräch im Sommer 2007

Die Gestaltung der Raumwirkung ist enorm wichtig, nicht nur um den Verlauf Tag – Nacht – Tag sichtbar zu machen, sondern auch um in einem einzigen Bühnenbild mehrere Spielorte zu bestimmen.

So wird auch der mittlere Schlossbogen, in dem sich auf zwei Leitern und etlichen Eisenhacken am Bogeninneren das Netz der Spinne befindet, mit giftig grünem und gelben Licht von hinten durch einen über die gesamte Hinterbühne gespannten hellblauen fein gelöcherten Vorhang ausgeleuchtet, sobald die Spinne Thekla ins Spiel kommt. Der zugleich ausströmende Rauch der Nebelmaschine verstärkt diese gruselig düstere Stimmung. Geht die Spinne ab und es wird eine anderen Ecke der Wiese bespielt, wird das Licht auf das Netz ausgeblendet, die gesamte Hinterbühne sowie der Torbogen verdunkelt sich.

Die Abendeinstellung wird in dieser Bühnenbildkonstellation außer Acht gelassen. Die Nachtszene folgt direkt auf eine Tageinstellung. Maja rettet Kurt, den Rosenkäfer aus einer für ihn durchaus tödlichen Rückenlage, dafür zeigt er ihr das Innere einer Rosenblüte. Beide gehen ab und die Lichtstimmung beginnt sich zu verändern. Das Schiebedach fährt zu, blaues Hintergrundlicht wird aufgeblendet und von den vorderen Seitenbalustraden wird ein extrem großer Sternenhimmel auf die Schlossmauer projiziert. Flip, der Grashüpfer springt quietschfidel über die Blumenwiese und spricht die Nachtszene explizit an: „ Was für eine zauberhafte Nacht!“ Die Projektion der riesengroßen Sterne auf den strahlend blauen Nachthimmel wirkt sehr plakativ. Nach einem ruhigen Schlaflied schlummern Willi und Maja friedlich ein. Kurz darauf erscheint die nachtaktive Thekla. Sie baut ihr zerstörtes Netz wieder auf und beschwört mit einem gesungenen Fluch ihre nächste Beute herbei. Eine leichte fröhliche Aufwachmelodie wird instrumental eingespielt, das Dach geht auf und die Lichteinspielungen fahren langsam aus - es ist wieder Morgen. Weitere großartige Lichteinspielungen sind nicht erforderlich, da sich die Spielfläche im Innenhof des Schlosses befindet und das Kinderstück am Nachmittag bei offenem Dach mit Tageslicht und bei Regen mit Tageslichtstimmungen gespielt wird.



**Abbildung 15: Nachtszene bei „Biene Maja“ (Quelle: Günter Jagoutz)**

Nach der Nachtszene wird der Moment des Morgens sehr stark in den Vordergrund gestellt. Es wird verdeutlicht, dass es zwei Typen von Morgenmenschen gibt. Maja wacht auf und ist sofort frisch und munter und schon wieder bereit für neue Entdeckungen. Willi hingegen braucht eine ganze Weile, um sich aufzuraffen und die Augen aufzumachen. Ganz verschlafen torkelt er umher und tappt ins Netz der bösen Spinne.

Jetzt kommt das Spinnennetz bereits das zweite Mal zum Einsatz. Beim ersten Mal könnte man es mit einer Mutprobe vergleichen, ganz nach oben zu klettern um einen guten Abflug zu haben. Auch Majas Freiheitsgedanke spielt hier eine wesentliche Rolle. Das zweite Mal tappt Willi ganz ungeschickt in die Falle der Spinne. Es passiert ihm eben, er hat Unglück. In dieser Szene wird der Zufallsmoment hervorgehoben.

Es werden zwei Lebenssituationen anhand des zweimaligen Netzfangs dargestellt. Einerseits kann einem der feste Glaube über allen Dingen stehen zu können, schnell zum Verhängnis werden, andererseits hat oft das Pech seine Finger im Spiel. Man ist einfach zur falschen Zeit am falschen Ort.

### **9.1.4 Appell an die Kinder**

Der Bienenstock symbolisiert eine funktionierende Gesellschaft. Maja äußert sich dazu in einer Unterhaltung mit Flip folgendermaßen:

„Im Bienenstock ist es so dunkel und so langweilig. [...] Und außerdem muss ich doch fürs Leben lernen. Und das kann ich hier viel besser! [...] Zu Hause im Bienenstock müsste ich jetzt in der Schule sitzen und da zeigen sie mir auf Bildern die Tiere und Blume, die ich hier so richtig anschauen und angreifen kann [...].“<sup>143</sup>

In dieser Aussage spiegelt sich leider die heutzutage vorwiegende Freizeitbeschäftigung der Kinder wieder. Sie sitzen nachmittags in ihren Zimmern und schauen fern oder spielen Computer. Die Tatsache, dass draußen schönes Wetter ist und sie sich währenddessen in einem stickigen Raum fadisieren, interessiert sie rein gar nicht. Wenn sie sich dann auch noch Serien anschauen, die sich in der freien Natur abspielen, schaltet das Verständnis komplett aus. Jan Hax Halama argumentiert mit folgendem Beispiel: Die Knickerbocker-Bande von Thomas Brezina ist eine Serie über vier jugendliche Spürnasen und ihre Abenteuergeschichten, die sich aber vorwiegend im Freien abspielt. Viel spannender und noch dazu gesünder wäre es für die Kinder, diese Geschichten als Ansporn zu nehmen und selbst ins Freie zu gehen und sich mit Freunden im Park zum Spielen verabreden. Phantasiegeschichten mit Charakteren wie zum Beispiel Räuber und Gendarm, Detektiv, Cowboy, Ritter, oder Krieger können in einer selbst errichteten Spielstätte sehr viel Spaß bereiten.

Maja versucht die Kinder dazu zu animieren, indem sie den Kindern ihre wunderbaren Entdeckungen in der freien Natur blumig und verlockend schildert. Majas Aufforderung an Willi „Habe Mut!“ richtet sich indirekt auch an die Kinder im Publikum.

---

<sup>143</sup> EKP, S. 8

### **9.1.5 Problem- und Konfliktbewältigung**

Der Regisseur will den Kindern auf verschiedenste Weise verdeutlichen, dass sich Maja ständig selbst in Schwierigkeiten bringt. Markus Tavakoli versucht den Kindern überlegt, anhand von anschaulichen Experimenten darzulegen, wie schnell man in Probleme geraten kann. Es werden aber auch verschiedenste Möglichkeiten an Problem- und Konfliktlösungen präsentiert.

Bei einer ihrer Mutproben überschätzt Biene Maja einfach ihr Können und setzt sich durch ihr eigenes Verschulden einer lebensgefährlichen Situation aus, denn sie verhängt sich im Netz der Spinne. In eine ähnliche Lage bringt sie sich, ohne vorher aber über die Auswirkungen Bescheid gewusst zu haben, denn nun hatte die Spinne ihr Netz verstärkt, sodass ihr vorheriger Fluchtplan kein weiteres Mal funktionieren konnte.

Es wird detailliert darauf hingewiesen, dass sich Situationen oder Fallen minimal verändern können, sodass man blindlings sofort wieder hineintappen kann. Also darf man nicht darauf vertrauen, dass die Ausgangsposition exakt gleich geblieben ist, auch wenn es den Anschein danach macht, sondern man muss immer alles kontrollieren und überprüfen, neue Handlungsweisen erproben. Hätte Flip, der Grashüpfer beim zweiten Mal das Spinnennetz besser unter die Lupe genommen, hätte er die nun dreifach gespannten Spinnweben gesehen und dementsprechend reagiert.

Dieser Ablauf der Inszenierung soll den Kindern zeigen, wie wichtig es ist wachsam zu sein, stets Augen und Ohren offen zu halten, und sich immer selbst von Gegebenheiten zu überzeugen, eigene Erfahrungen zu machen. Weiteres ist der Moment der Freundschaft wunderschön herausgearbeitet. Der Zusammenhalt unter den vier Freunden, Maja, Willi, Flip und Kurt ist beachtlich, denn für Freunde etwas zu riskieren und falls etwas nicht sofort klappen sollte, auch wieder zu verzeihen, verdient eine Auszeichnung bzw. wird mit der Freilassung belohnt.

## **9.2 Bühnenbild**

### **9.2.1 Entstehung**

Jan Hax Halama und Markus Tavakoli sind ständig im Dialog. Es werden gemeinsam Ideen entwickelt, Vorstellungen besprochen, Wünsche definiert, die dann wiederum vom Bühnenbildner skizziert und umgesetzt werden. Manche Ideen klappen auf Anhieb und manche sind theoretisch gut durchdacht, nur praktisch nicht immer umsetzbar und erst nach weiteren Verfeinerungen der Grundidee durchführbar.

Tavakoli konfrontiert Halama mit der Idee „Biene Maja“ zu inszenieren. Jan Hax Halamas Gedanken kreisen um ein Bühnenbild, bestehend aus einer pompösen Wiesenlandschaft. Tavakoli spricht das Fliegen der Insekten an und es entsteht die Vision von etlichen Trampolinen auf denen sich die Schauspieler hüpfend fortbewegen können. Der Bühnenbildner skizziert ein Bild, in dem die Trampoline hinter riesigen Grasblenden und Blumenkulissen versteckt sind. Stellt sich nur die Frage, wie diese bemalt und gestaltet werden sollten. Hätte sich Jan Hax Halama nur am Stil und an der Ästhetik der TV-Serie orientiert, hätte er keine Eigeninitiative entwickeln können. Jan Hax Halamas Arbeitsphilosophie ist es, weg zu kommen von bereits existierenden Formen und etwas originäre Ausstattungen zu kreieren. Sein Design der Bühne erweist sich als verdrehtes Schema zur TV-Serie. Es widerstrebt ihm mit 2-dimensionalen Gräsern und Blumen zu arbeiten. Diese Wiese soll so real wie nur möglich wirken, auch das optimale Größenverhältnis zwischen den verkleideten SchauspielerInnen als Biene, Grashüpfer, Spinne und den Blumen, Grashalmen soll gegeben sein. Der starke Wille unbedingt ein haptisch ansprechendes Bühnenbild für Kinder entwerfen zu können, bringt ihn schlussendlich auf die einzigartige Idee das Geschehen auf einer Hupfburg zu inszenieren.



Abbildung 16: Bühnenbildskizze „Biene Maja“ (Quelle: Jan Hax Halama)

### 9.2.2 Schwierigkeiten

Die monatelange Ungewissheit, ob das spektakuläre Bühnenbild überhaupt leistbar sein wird, bereitete dem Ausstatter wohl die größten Sorgen. In ganz Österreich schien es keine Firma zu geben, die ein Angebot unter 13.000 € stellen konnte. In Deutschland wurde ein Angebot von 3.500 € eingeholt, so konnte Jan Hax Halama nicht nur den Regisseur, sondern auch Udo Kröll, den Geschäftsführer der Komödienspielen Porcia, von seinem einzigartigen Bühnenbildkonzept überzeugen. Hierbei muss erwähnt werden, dass diese Investition das gesamte Budget, das dem Kinderstück jährlich zur Verfügung gestellt wird, auf den Cent genau ausgeschöpft wurde. Durch die enormen Einsparungen aus dem vergangenen Jahr, die der Geschäftsführer nun bereit war nachzuschließen, konnten finanzielle Zugaben für die noch ausstehende Kostümanfertigung geleistet werden.

Eine zwölf Meter breite, vier Meter tiefe und vier Meter hohe (Gesamthöhe) Hupfburg wurde von Jan Hax Halama skizziert und in die Werkstatt geschickt.



Abbildung 17: Innenhof Schloss Porcia – 1. Einrichtungsprobe der Hupfburg (Quelle: Markus Tavakoli)

Da es aber keinerlei Erfahrungswerte gab, und die Chance sich zu verletzen sehr groß war, wurde mit den SchauspielerInnen ab der ersten Probe auf dieser Hupfwiese sowie in den teilweise unvorteilhaften Kostümen geprobt.

Der zur Verfügung gestellte Probenraum war eine große Lagerhalle einer ehemaligen Schuhfabrik in Spittal an der Drau, da dort das Bühnenbild ständig aufgestellt bzw. ausgebreitet liegen bleiben konnte. Im Laufe der Probenzeit stellte sich heraus, dass die extrem heiße Juliluft mit der die Hupfburg aufgeblasen wurde, die Federung auf der Hupfburg verschlechterte. Sie wurde dadurch in ihrer Stabilität viel weicher und der Faktor des Einsinkens wurde enorm erhöht. Kurz vor der Premiere konnte dieses Problem optimal gelöst werden. Mit kalten nassen Handtüchern wurden der Luftzufuhrschlauch und auch das Gebläse bedeckt und somit regulierbar. Das Prinzip der Verdunstung wurde angewandt, denn das kalte Wasser verdunstet und die Luft wird automatisch kälter.

Ein weiterer Störfaktor wurde durch die Abnutzung der Hupfburg hörbar. Das Hüpfen und Springen auf der Hupfburg löste an manchen Stellen kleine Nähte auf, wodurch Luft austreten konnte, die sich dann auch noch durch ein surrendes Geräusch bemerkbar machte. Die Lautstärke konnte reduziert werden, indem vor Stückbeginn die betreffenden Stellen mit Gaffa – Klebeband abgedichtet wurden. Das noch minimal zu hörende Surren wurde als Geräusch der freien Natur definiert.

### **9.2.3 Ortschaftsdefinitionen**

Mit einem Bühnenbild hat es Jan Hax Halama geschafft, mehrer Orte parallel zu führen. Die eigentliche Spielfläche ist eine zwölf Meter breite, vier Meter tiefe und einen Meter hohe Hupfburg, besser gesagt Hupfwiese. Die Proportionen mussten nun aufeinander abgestimmt werden. Dadurch, dass die Insekten und Tiere der freien Natur von Menschen gespielt werden, wurden Blumen, Grashelme, Erdhocker um einiges größer dargestellt als die agierenden Personen. Der Faktor der Glaubhaftigkeit sowie der Natürlichkeit ist damit gegeben. In der Mitte hinter dieser Hupfwiese wird auf zwei Leitern ein Netz gespannt, welches das Reich der bösen Spinne Thekla symbolisiert. Das Netz wird oft als weit entfernter Ort zur greifbar nahen wunderschönen Waldwiese bespielt. Das stellte sich als überhaupt kein Problem dar, denn die Kinder machten mit und ließen sich darauf ein. Die kindliche Phantasie lässt solche Tricks in der Inszenierung ohne weiteres zu. „Kinder sind in

ihren Phantasievorstellungen noch nicht so eingeschränkt wie Erwachsene.“<sup>144</sup> Auf der rechten Seite der Bühne führt eine Tür in den Bienenstock. Obwohl die Kinder nie Einblick hinter diese Tür bekommen, stets nur im Dialog darauf hingewiesen werden, sind sie fest davon überzeugt, dass der Bienenstock sich wirklich hinter dieser Tür befindet und haben sich auch größtenteils schon eine eigene bildliche Vorstellung davon gemacht.

#### **9.2.4 Ortswechsel**

Ortswechsel der agierenden Figuren werden einerseits durch exakt gesetzte Beleuchtungsfahrten unterstützt und andererseits allein durch die Nennung eines etwas entfernten Ortes erklärt.

Dazu folgende Beispiele:

Als sich Maja zum ersten Mal im Netz der Spinne Thekla verfängt, wird sie von Willi und Flip auf der Hupfburg zwischen den Blumen und Gräsern gesucht. Die Tatsache, dass sich Maja von Anfang an direkt hinter ihnen befindet, blenden die Kinder für den Moment völlig aus. Die spannende Suchaktion der beiden Chaoten ist so lustig, dass sie sogar selbst das Spinnennetz in weiter Ferne glauben. Diese Phantasie zeichnet Kinder aus. Erst als explizit nach Maja gefragt wird, fangen sie an zu schreien „Hinter dir!“.

Weiteres wurde ein Schild mit der Aufschrift „Bienenstock“ über der linken Seitentür befestigt, um den Arbeitsbereich der Bienen zu kennzeichnen. Dieser Wegweiser reicht aus, um Kindern Phantasievorstellungen zu entlocken, indem sie selbst ein Vorstellungsbild kreieren müssen, wie es wohl in diesem Bienenstock auszusehen hat.

---

<sup>144</sup> Interview mit Jan Hax Halama. Spittal an der Drau: Sommer 2007

### **9.2.5 Politische Anspielung**

Das Befestigen eines Schilds mit fremdsprachiger Aufschrift hat durchaus einen politischen Hintergrund, denn dem Streitthema bezüglich der zweisprachigen Ortstafeln in Kärnten konnte man aufgrund der zahlreichen Meldungen nicht entgehen.

Es wird nicht nur die politische Haltung rund um das Team von Markus Tavakoli aufgezeigt, sondern auch die Wichtigkeit der Hauptaussage des Stückes „Biene Maja“ an die Kinder unterstrichen. Es geht um eine Aufforderung an die Gesellschaft das System zu hinterfragen und genau zu erkunden, sowie Andersartigkeit zu akzeptieren und vielleicht auch zu schätzen. Diese kleine Ortstafel soll dazu beitragen.

### **9.2.6 Kinderstück versus Abendstück**

„Der Arbeitsprozess und Aufwand dieser Kategorien unterscheidet sich keineswegs, denn nicht das Genre sondern das Stück an sich ist das Zentrale.“<sup>145</sup>

Der Bühnenbildner muss das Stück immer und immer wieder durchlesen, dabei schießen ihm Bilder in den Kopf, die er umsetzt. Diese Eingaben sind überhaupt nicht gewollt, sondern passieren einfach. Seine Berufserfahrung hat Hax Halama jedoch eines gelehrt: „Wenn man ein Bühnenbild für Kinder schaffen will, muss man viel ehrlicher und genauer sein.“ Erwachsene akzeptieren, im Gegensatz zu Kindern, viel eher gegebene Sachen, nehmen sich gar nicht die Zeit Unklarheiten zu hinterfragen. „Man kann Kinder nicht so leicht betrügen, aber viel leichter bezaubern.“<sup>146</sup>, schwärmt Jan Hax Halama im Rückblick auf die Biene Maja Produktion.

---

<sup>145</sup> Interview mit Jan Hax Halama. Spittal an der Drau: Sommer 2007

<sup>146</sup> Interview mit Jan Hax Halama. Spittal an der Drau: Sommer 2007

### **9.3 Musik**

In Porcia wird viel mit Musik gearbeitet, vorwiegend im Kinderstück aber auch bei Abendstücken von Nestroy, Karl Valentin, Turrini etc. darf die instrumentale Begleitung nicht fehlen.

#### **9.3.1 Haus- und Hofkomponist**

Seit 1996 ist Johannes Pillinger musikalischer Leiter bei den Komödienspielen Porcia. Er wurde 1963 in Salzburg geboren, studierte Komposition, Klavier und Gesang am Salzburger Mozarteum und lernte Fagott bei Yoshi Tominaga. Er arbeitet als freischaffender Arrangeur und Komponist für Bühne, Film, Werbung, Fernsehen und Radio. Musikalische Erfolge mit Musical- & Theaterproduktionen führten ihn nach Italien, Österreich und Deutschland. Unter seinen über 180 Bühnenkompositionen befinden sich etliche österreichische Ur- bzw. Erstaufführungen. Seit 1989 ist er auch als Komponist und Bühnenmusiker am Affront Theater in Salzburg aktiv.

Gemeinsam mit Peter Pikl entstanden einige literarisch-musikalische Programme, und mit den Porcia - Ensemblemitgliedern Georg und Anja Clementi zahlreiche Chansonabende.

Bereits seit 25 Jahren schreibt und lebt er für das Kindertheater. Zahlreiche Arbeiten für TAKA-TUKA, VBB - Bozen, Theater der Jugend/Wien, Landestheater Salzburg, Kleines Theater und die Komödienspiele Porcia stammen von Johannes Pillinger.

#### **9.3.2 Wirkung**

Musik ist ein altbewährtes Mittel um direkt und unvermittelt an Kinder heranzukommen, da während den musikalischen Einspielungen meistens Stille im Zuschauerraum herrscht. Um das Auftreten der Musiker bei „Biene Maja“ logisch begründen zu können, wurden die Musiker mit Ameisen – Kostümen ausgestattet. Für die Kinder ist es absolut verständlich und in Ordnung, dass diese arbeitswütigen Tiere ständig vor, auf oder hinter der Hupfburg herummarschieren.

Durch die musikalische Untermahlung erhöht sich die Konzentration und die Aufmerksamkeit der Kinder, weshalb viel mehr Inhalt, Stimmung und Emotion transportiert werden können.

In Porcia werden die Kinder aber auch ab und an aufgefordert, mitzusingen oder mitzuklatschen.

### 9.3.3 Traditionelles Schlusslied

Jede einzelne Kinderstückproduktion seit 1996 fand mit einem Lied seinen Ausklang. Der Inhalt passt sich natürlich stets an das gespielte Stück an, doch die Melodie bleibt trotz einiger neuer Nuancen traditionell erhalten.

Im Schlussong wird noch einmal kurz zur erzählten Geschichte Stellung genommen. Die wichtigsten Aussagen werden noch einmal in einer lockeren, musikalischen Darbietung an die Kinder weitergegeben.



Abbildung 18: Niederschrift der Schlussliedkomposition (Quelle: Johannes Pillinger)

1. Mit Freunden bist du nie allein,  
durch sie wird alles leicht und fein.  
Ein Stern für dich vom Himmel fällt,  
wie ist es schön auf dieser Welt

2. Wenn du dich klein fühlst: habe Mut,  
dann läuft alles noch mal so gut.  
Das Lachen uns am Leben hält,  
wie ist es schön auf dieser Welt.

Kinder verfügen ab dem 7. Lebensalter - Zielpublikum der „Biene Maja“ Inszenierung bei den Komödienspielen Porcia – über ein kognitives Wahrnehmungsempfinden, anhand jener sie in der Lage sind die Dramaturgie des Stückes zu erkennen und zu verstehen. Ein „happy ending“ ist daher sehr ratsam, da damit eine emotionale Überbeanspruchung der Kinder aufgrund einer negativen Ausgangsszene völlig ausgegrenzt wird.<sup>147</sup>

Die Inszenierung der „Biene Maja“ wird dieser Forderung gerecht, da im Schlussbild sämtliche Figuren, inklusive Bienenkönigin und Spinne, gemeinsam und in friedlicher Harmonie feiern, musizieren, singen und tanzen.



**Abbildung 19: Schlusszene bei „Biene Maja“ (Quelle: Günter Jagoutz)**

---

<sup>147</sup> vgl. Paus-Haase, Ingrid (Hrsg.): Heldenbilder im Fernsehen. Eine Untersuchung zur Symbolik von Serienfavoriten in Kindergarten, Peer-Group und Kinderfreundschaften. - Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag GmbH, 1998, S. 96, S. 136

## **9.4 Kostüme**

### **9.4.1 Sparmaßnahmen**

Die größten finanziellen Einsparungen mussten bei Iffi, der Grille vorgenommen werden. Schon Monate vor Probenbeginn war die Figurine der Grille erstellt. Nach etlichen Rücksprachen mit dem Regisseur über die knappen Ressourcen, musste Jan Hax Halama bei den eher nicht so essentiellen Kostümen versuchen, Geld einzusparen, um den Traum aller Kinder, ein Bühnenbild bestehend aus einer gigantischen Hupfburg, zu verwirklichen. Wäre also Iffi eine Grille geblieben, hätte man ein komplett neues Kostüm anfertigen müssen. Da sie jedoch zu einem wunderschönen Schmetterling umfunktioniert wurde, war es nicht schwer aus den feinen, durchsichtigen, hell schimmernden Materialien aus dem Fundus ein wunderschönes Schmetterlingskostüm anzufertigen. Schlussendlich wurden für diese Figur exakt 3,20 € ausgegeben. Die Wichtigkeit der Figur für das Stück muss gut bedacht sein, denn der Aufwand und die Kosten eines Grillenkostüms wären im Vergleich zu einigen Minuten Bühnenpräsenz immense hoch gewesen.

### **9.4.2 Kostümanfertigung**

Der Regisseur war von Anfang an darauf fixiert, seine SchauspielerInnen nach der Idee der Comicfiguren auszustatten und Marty Murphy's Zeichnungen nach dem Prinzip des Kindchenschemas zu kopieren. Besonders auffallend bei den zwei Zeichentrickfiguren Maja und Willi ist ein enorm großer Kopf mit riesigen, kugelrunden Augen und extrem kurzen Extremitäten. Da die Zeichentechnik der Serie nicht auf den Theaterbetrieb umsetzbar ist, musste eine eigene, sehr freie Form gefunden werden: eine eigene Formensprache, eine eigene Ästhetik.

#### **Bienenkostüme:**

Die Idee des Ausstopfens verlangte den SchauspielerInnen einiges an Kraft und Nerven ab. Jan Hax Halama drehte das Kindchenschema einfach um. Er hat mit größeren Körpern, dafür aber mit kleineren Köpfen und Händen gearbeitet. Die Ausgangsposition war selbstverständlich die Statur eines menschlichen Körpers. Um

nun den Kopf, die Hände und die Füße im Gegensatz zum restlichen Körper viel kleiner wirken zu lassen, musste er sämtliche Bienenkostüme mit Schaumstoff ausstopfen um so den doppelten Bauchumfang zu gewinnen.



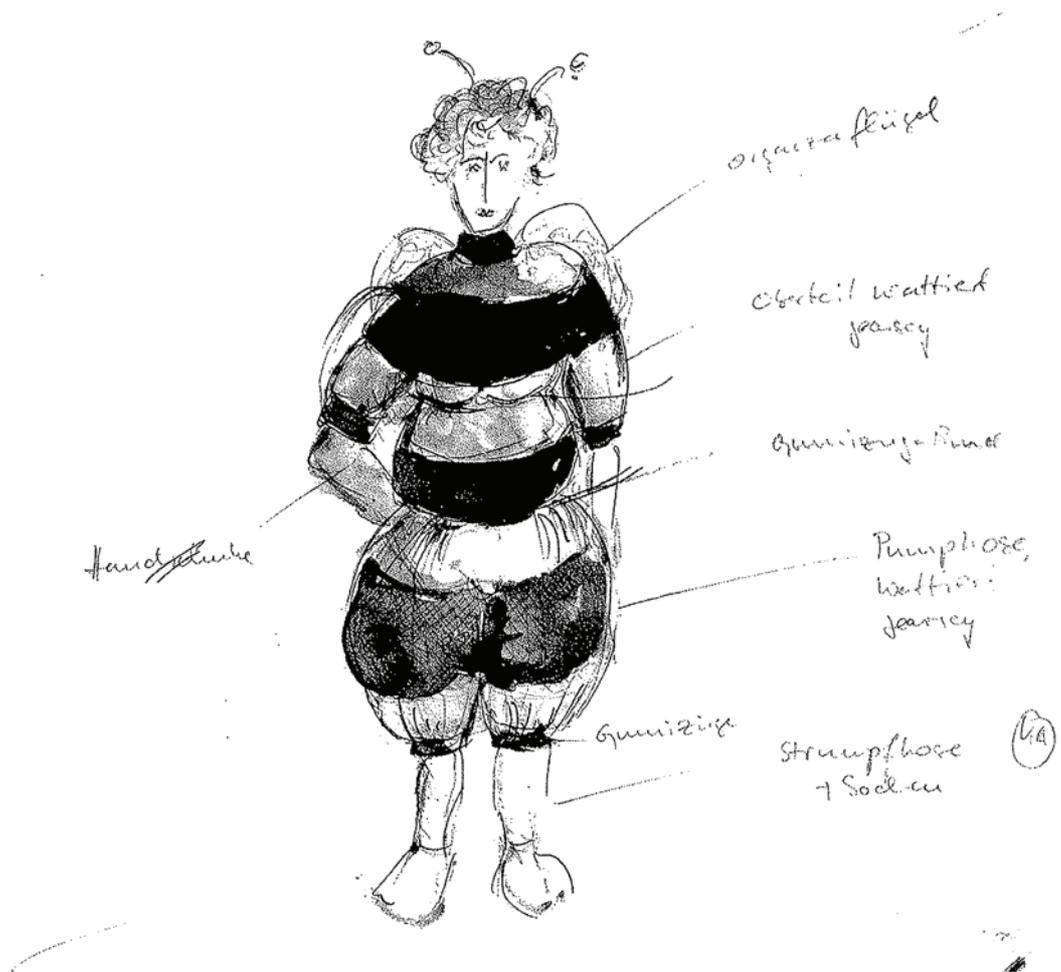
**Abbildung 20: Skizze der Figurenproportionalität (Quelle: Jan Hax Halama)**

Trotz der enormen Belastung für die agierenden Schauspieler, die noch dazu bei dieser Produktion nicht nur sprechen und singen, sondern auch noch hüpfen, springen, Saltos machen etc. mussten, konnte auf das Ausstopfen nicht verzichtet werden, da das Verhältnis Pflanze und Tier in den Proportionen stimmig sein sollte.

Bei den meisten Tiergestalten wird mit einer Mischung aus den Gegebenheiten der Natur und den auffallenden, unverzichtbaren Erkennungszeichen einzelner Figuren aus der Zeichentrickserie gearbeitet.

In der Natur wird man eher selten auf eine gold-orange und schwarz gestreifte Biene treffen. Hier wurde eher auf die Serie zurückgegriffen, denn die Bienen in der Natur

sind gelb und grau gestreift. Am Rücken werden aber symbolhaft Flügelchen am Kostüm angebracht. Sie sind nicht bewegbar doch durch einen dünnen Draht formbar. Jan Hax Halama lässt diesen Draht mit einem champagner-farbigen, durchsichtigen, mit Fasern durchzogenen Stoff überziehen, sodass sie der natürlichen Konstruktion rein optisch schon sehr nahe kommen.



- MASKE:
- Wuschellocken
  - Teupiert
  - "GESUND" / ROSIG
  - Augen!
  - Führer?
  - Ohren GELB

DIE BIENE MAJA  
DIE BIENE MAJA  
PORCIA 2007 HAX

Abbildung 21: Figurine der Maja (Quelle: Jan Hax Halama)

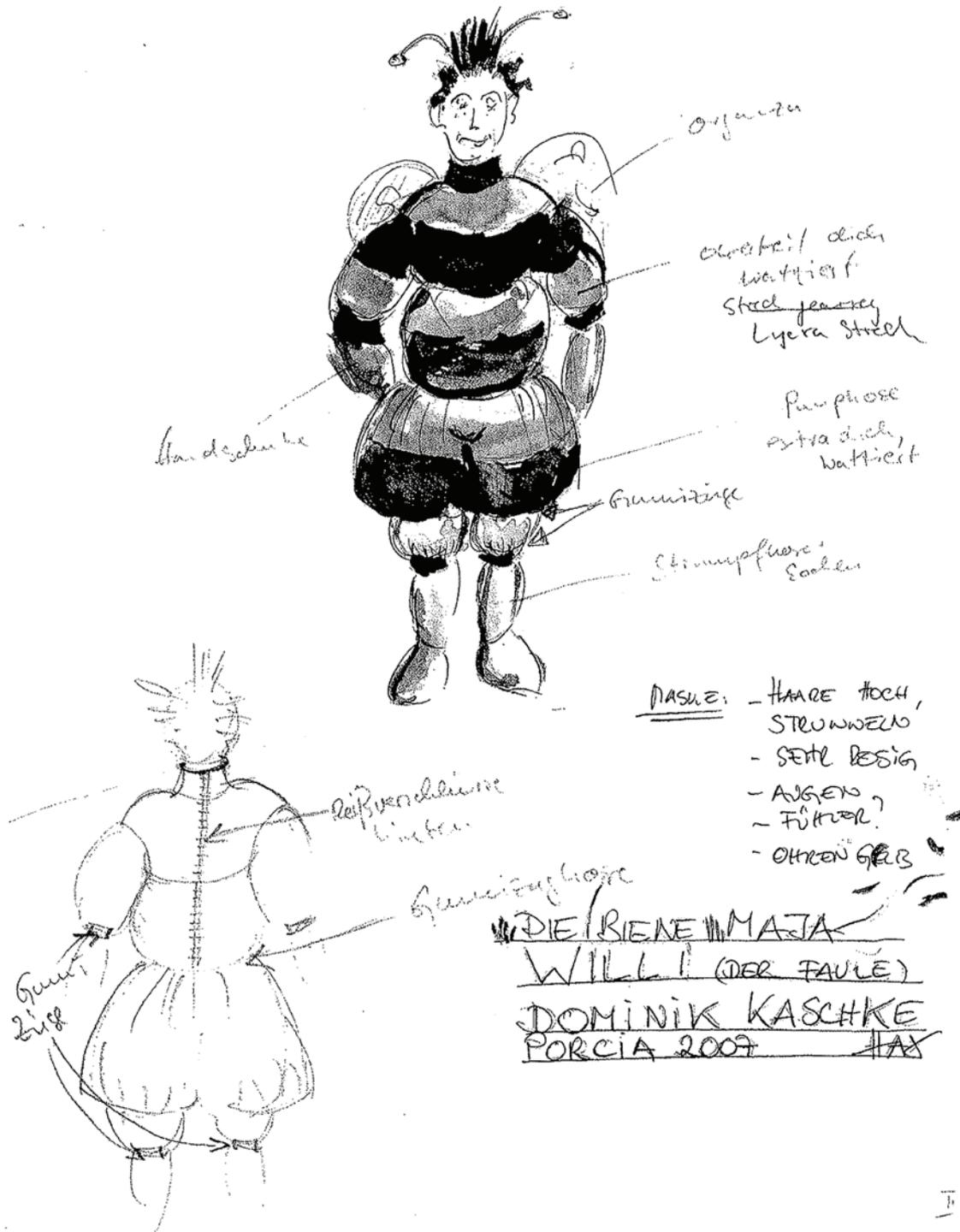


Abbildung 22: Figurine von Willi (Quelle: Jan Hax Halama)

Zwei weitere Bienengestalten sind einerseits die Lehrerin Cassandra und andererseits die Bienenkönigin. Beide sind Randfiguren und treten nur getrennt voneinander, einmal am Anfang, die Lehrerin und einmal am Ende, die Bienenkönigin, auf. Dies ermöglicht dem Bühnenbildner auch hier Einsparungen vorzunehmen. Er lässt beide Bienengestalten in ein und demselben Kostüm spielen,

ein wesentlicher Unterschied ist der zusätzlich übergezogene Faltenrock sowie eine goldene Weste der Königingestalt. Aber auch die unterschiedliche Kopfbedeckung der beiden Bienenfiguren lässt auf die Arbeit bzw. den Status der Figuren Rückschlüsse treffen. Kassandras Kopfbedeckung besteht aus einer schwarzen, an die Kopfform angepasste Filzkappe mit Fühlern und einem draufgesetzten Doktorhut. Der Bienenkönigin wird zum Unterschied eine Krone auf dieser Filzkappe befestigt.

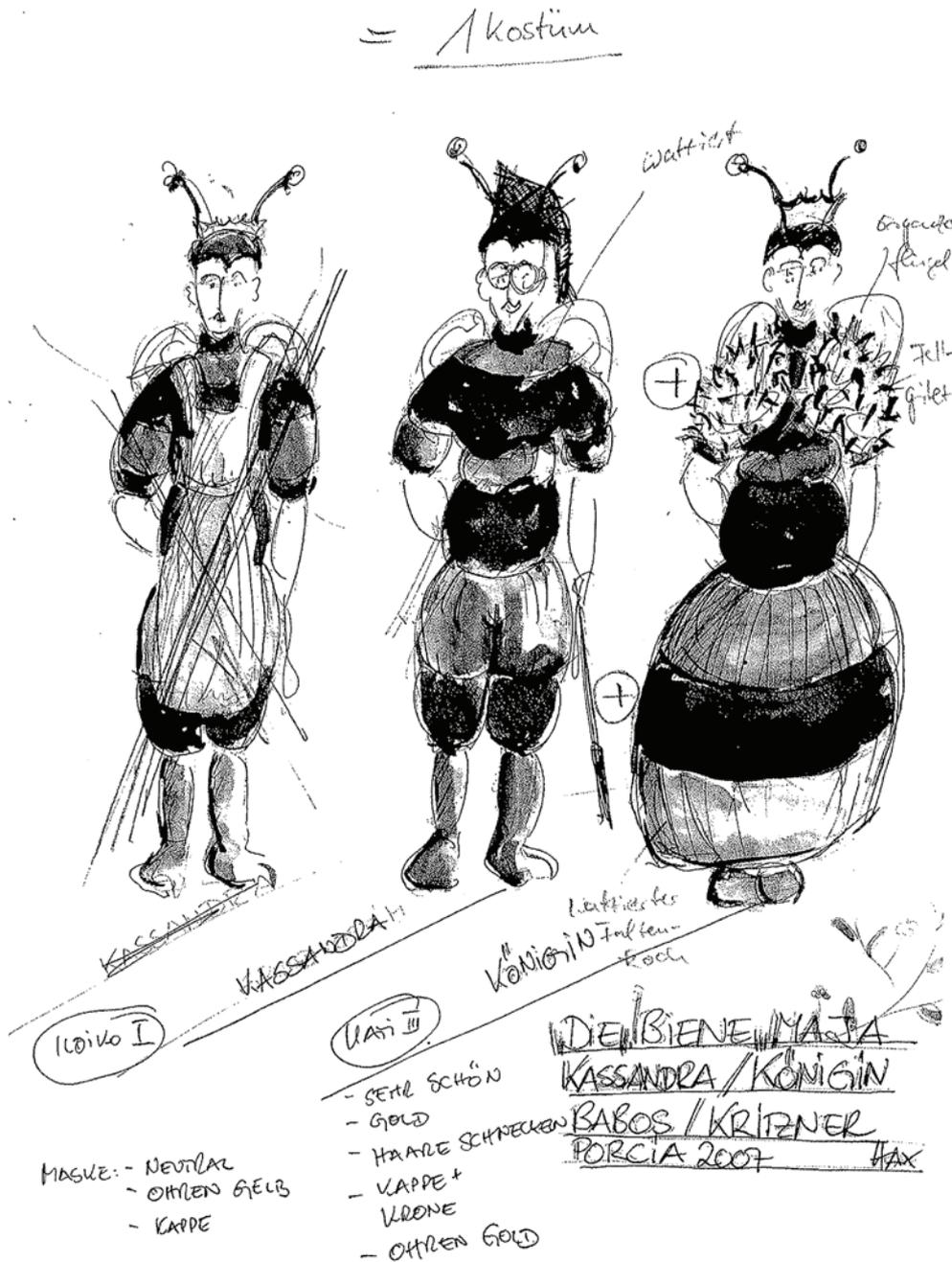


Abbildung 23: Figurinen: Lehrerin Kassandra & Bienenkönigin (Quelle: Jan Hax Halama)

### Der Grashüpfer:

Das Kostüm von Flip, dem Grashüpfer, ist in Bezug auf die Proportionen nicht so leicht zu kreieren. Zu Gute kam hier die Figur der Schauspielerin, die von Haus aus schlank und groß ist.

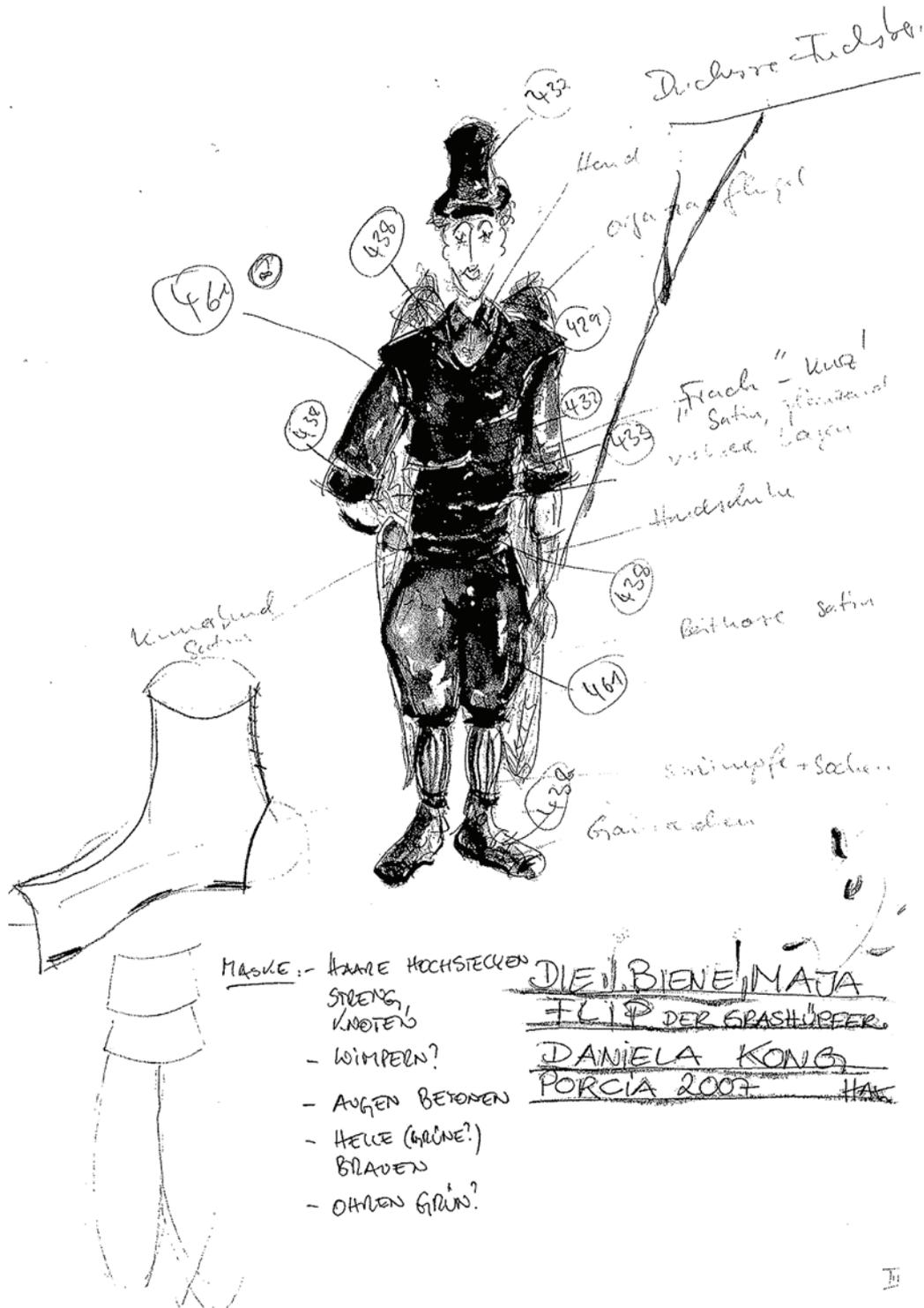


Abbildung 24: Figurine von Flip (Quelle: Jan Hax Halama)

Eine optische Täuschung der Proportionen entsteht durch gewisse Linienverschiebungen am Kostüm. Der Hosenbund wandert zum Beispiel sehr weit Richtung Taille, genauso wie die Unterkante vom Frack, wodurch der Eindruck extrem langer Beine mit einem winzigen Körper erzielt wird und damit das wohl markanteste Merkmal eines Grashüpfers hervorgehoben wird. Der Zylinder streckt die Figur in ihrer Größe, und lässt sie zusätzlich charmant und fein wirken. Charaktereigenschaften sollten durch Kostüme verstärkt werden.

Der Stoff des Flipkostüms ist blitzblau und kiwigrün, und hat eine glatte Oberfläche mit Glanzeffekt, bringt wiederum die Eleganz und Grazie des Grashüpfers zum Vorschein.

### **Der Käfer:**

Der Mistkäfer, auch Rosenkäfer genannt, gleicht in seiner optischen Darstellung keiner Käferart in der freien Natur. Jan Hax Halama lässt in diesem Fall seiner Phantasie freien Lauf. Er versucht die Traumwelt sowie den eigentlichen Alltag des Käfers im Kostüm widerzuspiegeln. Dabei bestimmen die charakterlichen Eigenschaften eines Mistkäfers sowie die wesentlichen Merkmale eines vornehmen Romantikers die Herangehensweise von Jan Hax Halama. Ein Mistkäfer ist ein relativ tollpatschiges Wesen. Wenn er einmal auf den Rücken fällt, kommt er von selber nicht mehr auf die Beine. Kurt, der Rosenkäfer, soll vor allem Gemütlichkeit sowie Romantik verkörpern. Eine etwas rundlichere und bucklige Figur steht symbolhaft für die Lebensphilosophie des Mistkäfers. Der Schauspieler muss ein zusätzliches Gestell mit einem eingearbeiteten Polster vorne am Bauch und eines am Rücken, unter seinem Kostüm tragen. In diesem Fall wird die Bauchlinie weit nach unten verschoben, sodass die Figur des Mistkäfers bummelig aussieht.

Kurts Kostüm wird aus einem knittrigen, aufgerauten, leicht gemusterten Material genäht, denn als Mistkäfer soll er dreckig und schlampig aussehen. Die rosa Manschetten und farblich abgestimmte Krawatte drücken seine Sehnsucht und großen Wunsch ein Rosenkäfer sein zu wollen, aus. Eine Melone als Kopfbedeckung passt optisch zum restlichen Kostüm, sie ist rund und niedlich. Symbolisch betrachtet steht die Melone sowohl als Inbegriff eines britischen Gentlemans, wird aber auch von einem Wiener Strizzi und Fiakerfahrer getragen.

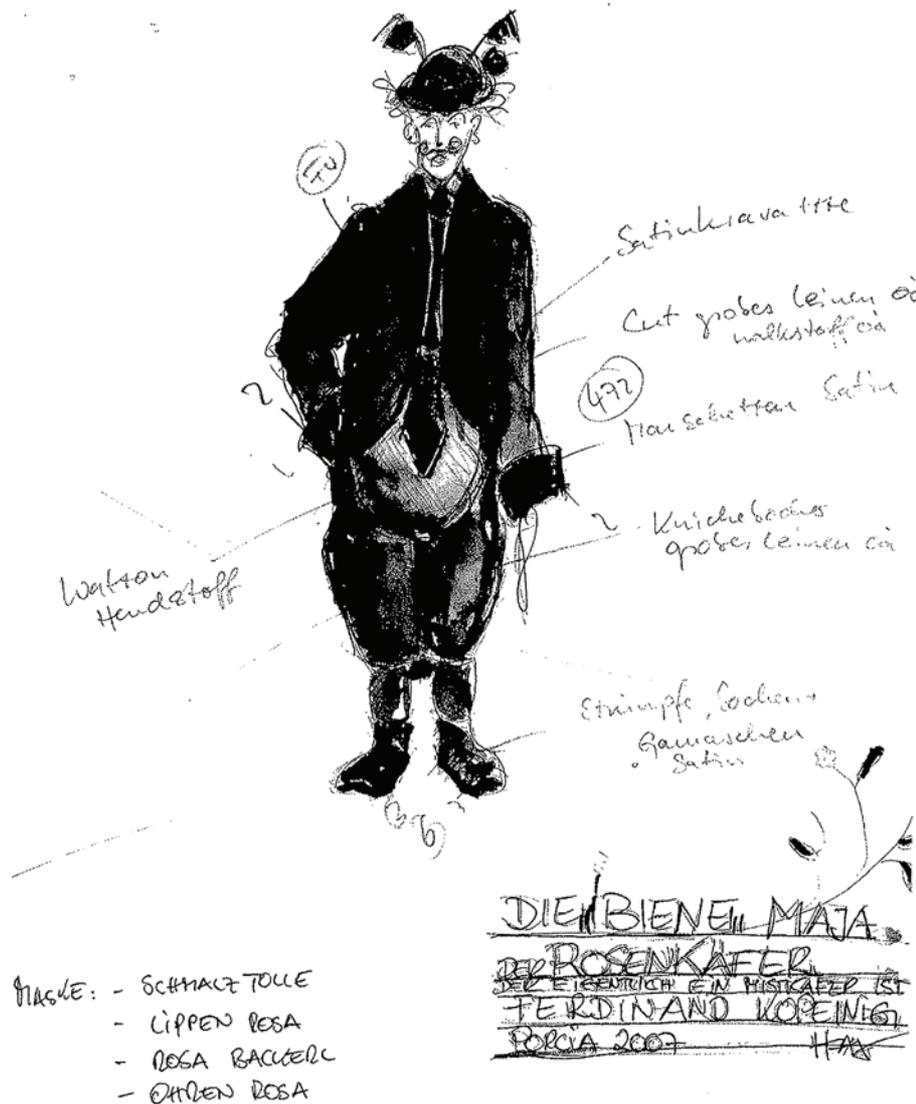


Abbildung 25: Figurine von Kurt (Quelle: Jan Hax Halama)

### Die Spinne:

Thekla, die Spinne ist das Sinnbild des Schreckens, sie allein verkörpert den bösen Part des Stückes, weshalb sie Jan Hax Halama vorwiegend in schwarz ausstattet. Das Kostüm der Spinne besteht in erster Linie aus einem schwarz glänzenden, hautengen und knielangen Overall. Darunter trägt Thekla eine Netzstrumpfhose und an den Handgelenken mit Tüllröschen versehene Armschützer. Der Tüll symbolisiert die feinen Härchen einer Spinne der freien Natur. Der armlose Übermantel wurde ebenfalls aus schwarzem Tüll angefertigt und mit schwarzen und vereinzelt neon-orangen Tüllrosen versehen. Die Partie des Hinterteils wurde mit doppelter Tüllmenge zu einem Spinnenpanzer ausgestopft. Der Kopf der Schauspielerin wurde

mit einer aufgetuppten, zerzausten Hochsteckfrisur mit etlichen eingearbeiteten Tüllsträhnchen und einem schwarzen Haarreifenband verunstaltet. Der Furcht einflößende Anblick dieser Figur soll nochmals durch die Maskenarbeit verstärkt werden. Ein wesentliches Accessoire dieser Spinnenfigur ist eine uralte, schräg verstimmte Geige, die bei jedem Auftritt der Thekla zum Einsatz kommt. Diese Figur lehrt den Kindern das Fürchten.

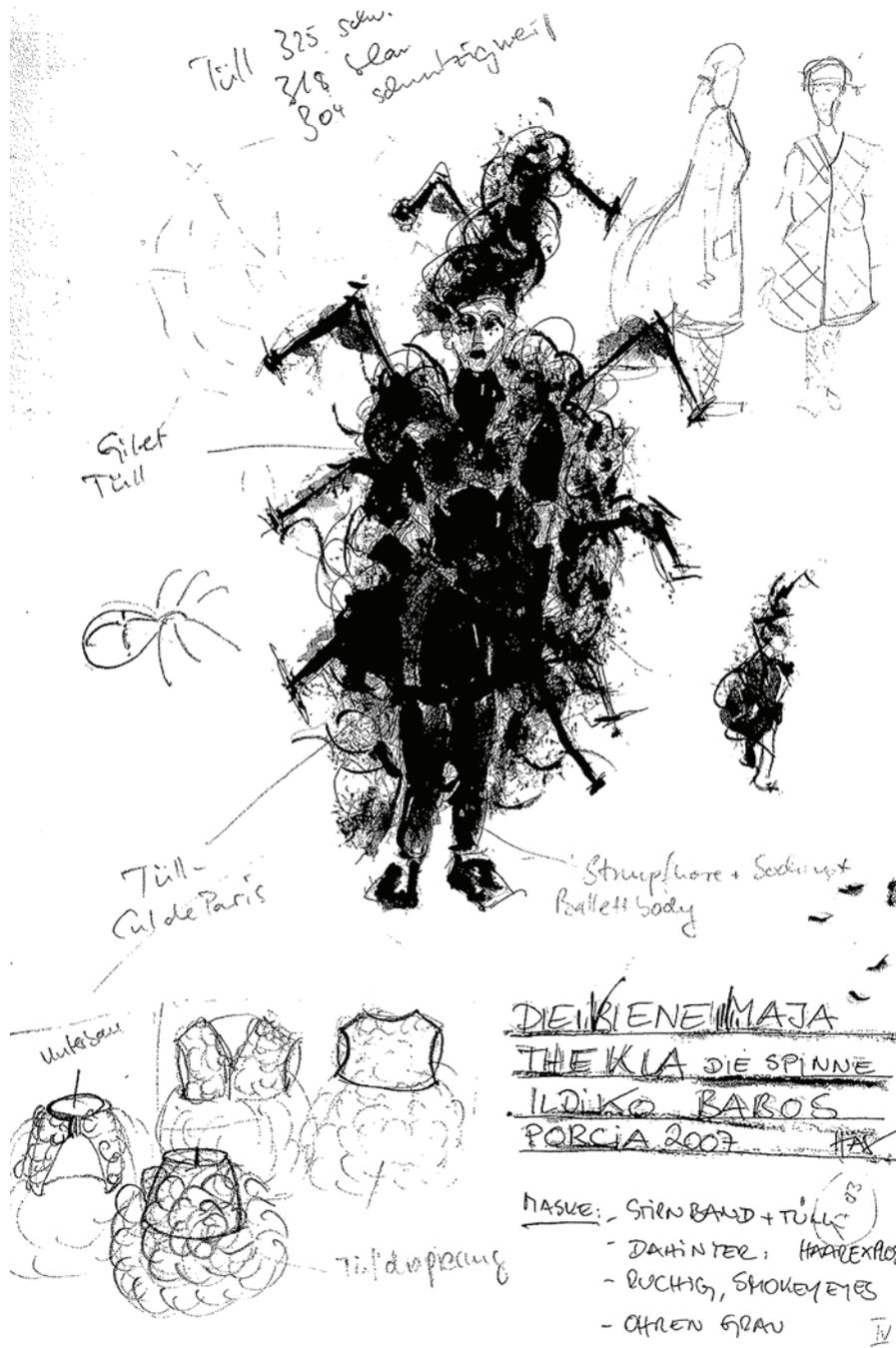


Abbildung 26: Figurine von Thekla (Quelle: Jan Hax Halama)

## Ameisenkostüme:

Um Insekten darzustellen, braucht es einfach eine andere Form. Unterteilungen und Segmentierungen sind ausschlaggebende Charakteristika insektenartiger Figurenkompositionen.

Die Ameisen werden der Fernsehserie sehr ähnlich gestaltet. Ein viel zu großer Schutzmantel wird grau, blau, schwarz bespritzt und mit mehreren Gummireifen an den Beinen, am Bauch und an den Armen gegliedert. Darüber tragen die Ameisen-Figuren eine orange Warnweste sowie einen Schutzhelm, womit ausgedrückt werden soll, dass sie in der freien Natur die Polizei des Waldes sind. Ameisen haben ein striktes Verkehrssystem, man sagt auch „Ameisenstraßen“ dazu. Die Warnweste stellt die Ameisen als ordnungschaffende, arbeitswillige, stille Helfer der Natur dar.

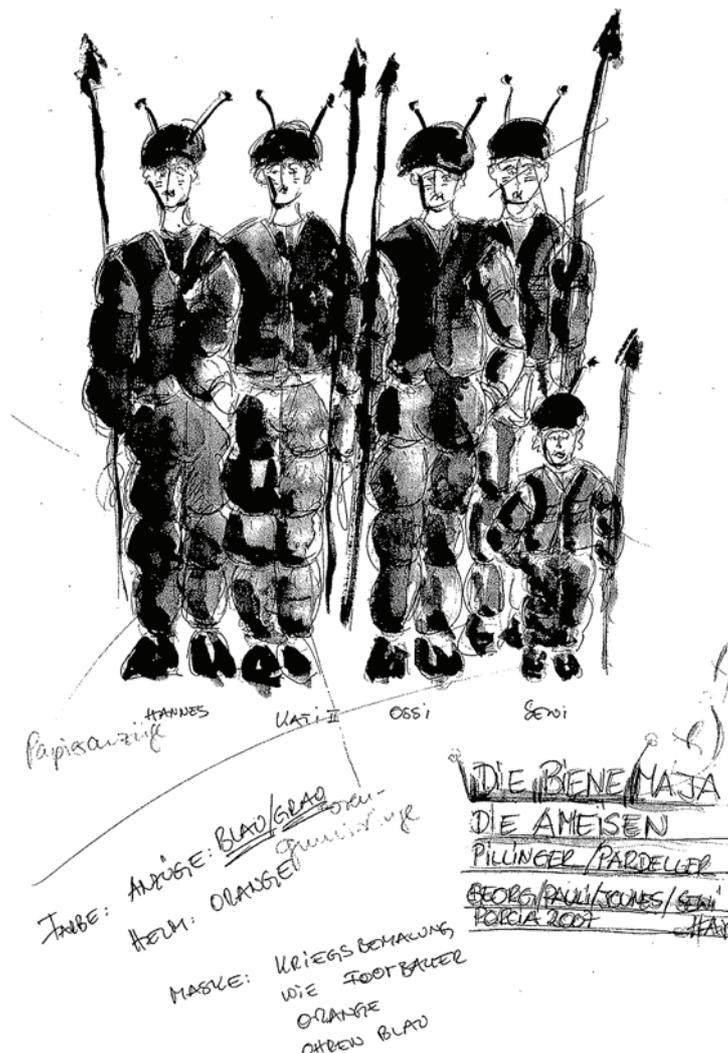


Abbildung 27: Figurinen der Ameisen (Quelle: Jan Hax Halama)

### **9.4.3 Funktion der Tiergestalten**

Jan Hax Halama hat im Theaterjahr 2006/07 drei Kinderstücke mit Tieren bzw. Insekten ausgestattet und musste feststellen, dass durch die Darstellung anderer Lebewesen die Konzentration der Kinder wesentlich höher ist. Wie in der Tierfabel arbeitet Halama mit den Eigenschaften und dem Lebensumfeld der Tiere, er stellt Bezüge zum menschlichen Verhalten her.

„Wir müssen uns nur an den alten weisen Ägyptern orientieren, die bereits ihre Bewunderung und Hochachtung gegenüber den Göttern in Tiermalereien zum Ausdruck brachten.“<sup>148</sup>

Das Tier wird so zum Vermittler von ethnischen und moralischen Grundprinzipien. Über das Wesen des Tieres das eigene Handeln begreifen zu können, ist eine viel versprechende Vorgehensweise bei Inszenierungen im Kindertheater. Akteure, die Menschen darstellen, erhalten von Kindern meist keine große Aufmerksamkeit, da sie zu sehr an die schimpfenden und nörgelnden Eltern erinnern und eine Blockade hervorrufen. Mit Hilfe von Tiergestalten ist der Moment der Gefahr, wie in unserem Fall das Auftreten der Spinne Thekla unmittelbarer und zugleich abenteuerlicher, obgleich im übertragenden Sinn. Auch der Moment der Angst bleibt nicht aus, nur wird dieses Gefühl schnell durch steigende Spannung, durch Aufmerksamkeit, Neugierde und Beobachtung ersetzt.

Die Fähigkeiten der Tiere allein in Bezug auf die Fortbewegungsmöglichkeiten gegenüber den Menschen sind gewaltig. Das Fliegen und bis in den Himmel Hüpfen erweckt bei den Kindern Träume und Sehnsüchte, beflügelt Geist und Phantasie.

Kinder schauen sich ein Stück oft etliche Male an und kommen auch verkleidet ins Theater. Die Phantasie der Kinder ist so frei von Zwängen und eingprägten Vorstellungen, dass sie wirklich annehmen, dass die Bienen auf der Bühne herumfliegen, ja sogar sie selbst fliegen können. Die phantasiereichen Szenen lassen die Kinder zu träumen beginnen. „Also wenn die Kinder das tun, dann ist alles erreicht!“ stellt Jan Hax Halama zufrieden fest.

---

<sup>148</sup> Interview mit Jan Hax Halama. Spittal an der Drau: Sommer 2007

## **9.5 Interpretation**

### **9.5.1 Kernaussage**

Das Stück „Biene Maja“, verfasst von Markus Tavakoli und Angelica Ladurner, ist nicht auf eine einzige Kernaussage reduzierbar. Den Verfassern scheint es sehr wichtig zu sein, den Kindern einerseits einen unterhaltsamen Nachmittag zu bieten und andererseits hilfreiche Tipps auf ihren oft sehr schwer verständlichen Weg zum Erwachsenwerden mitzugeben. Durch die spielerische Komponente des Kinderstücks sollen den kleinen Zuschauern moralische Werte, die den Alltag in manchen Situationen um Einiges erleichtern können, vermittelt werden. Voraussetzung dafür ist auch eine gesunde Gewissensbildung.

### **Moral**

Das moralische Wahrnehmungsempfinden eines Kindes wird in erster Linie von seinen Eltern, von erwachsenen Bezugspersonen und von seinem sozialen Umfeld bestimmt. Den gesellschaftlichen Umgang, die Art der Konfliktbewältigung, Sitten und Regeln begreift das heranwachsende Kind für richtig und selbstverständlich.<sup>149</sup>

Ein Säugling verfügt über keinerlei moralische Wertvorstellungen. Seine Auffassung von gut und böse, oder richtig und falsch muss sich erst entwickeln und zwar durch die Erziehung und das Vorleben der Eltern. Dies erfordert oft sehr viel Geduld und innerliche Ruhe, manchmal aber auch etwas Distanz, um dem Kind den nötigen Freiraum zu gewähren, für sich selbst eine gewisse Toleranz- und Akzeptanzschwelle einrichten zu können.<sup>150</sup>

Bei SchauspielerInnen bzw. bei den Figuren in einem Kindertheaterstück, mit vorausgesetzt hohem Unterhaltungsniveau und vorbildlichem Moral- und Werteverständnis, ist diese nötige Distanz automatisch gegeben. Kinder haben das Gefühl sich auf einer gleichwertigen Unterhaltungsebene auszutauschen, wodurch

---

<sup>149</sup> vgl. Baacke, Dieter: Die 13 bis 18 Jährigen. Einführung in Probleme des Jugendalters. München, Wien[u.a.]: Baltimore: Urban & Schwarzenberg, 1979, S. 89

<sup>150</sup> vgl. Porsche, Susanne (Hrsg.): Kinder wollen Werte. Ein Leitfaden für Eltern – für eine neue Ethik in der Erziehung. München: Südwest-Verlag, 2003, S. 36

die Aufmerksamkeit, Einsicht oder sogar die Zustimmung der Kinder eher erreicht werden kann als bei ihren bevormundenden Eltern.

## **Gewissen**

Das Gewissen leitet die Menschen in ihrem Vorhaben, es ist oft der entscheidende Punkt Herausforderungen anzunehmen oder abzulehnen. Ausschlaggebend ist die ethnische, soziale und moralische Einstellung eines Menschen. Entscheidungen werden hierbei entweder von einer emotionalen Ebene, dem so genannten Bauchgefühl, bestimmt oder andererseits relativ bewusst getroffen, man ist sich der Lage und den möglichen Folgen im Klaren.<sup>151</sup>

Das Gewissen und das moralische Bewusstsein stehen in einem direkten Verhältnis, und sind von einer konsequenten und berechenbaren Einhaltung der aufgestellten Verhaltens- und Benimmregeln auch von Seiten der Erwachsenen abhängig. Das wäre der optimale Weg den Kindern ein Gespür für Richtig und Falsch zu vermitteln, und egoistische Charakterzüge gar nicht erst entstehen zu lassen.

## **Wertevermittlung**

Die Wertevermittlung der „Biene Maja“ bei den Komödienspielen Porcia fokussiert sich auf folgende Werte: Den Schwächeren Hilfe leisten und den Umgang mit den Mitmenschen nicht von deren Äußerlichkeiten bestimmen zu lassen, sondern sich zuerst von deren Charaktereigenschaften und Lebenseinstellungen ein eigenes Bild zu machen, und nicht dem „Gossip“ der Mitmenschen Glauben schenken. Die Arbeit bzw. finanzielle und soziale Lage eines Menschen sollte einer Freundschaftserklärung nicht im Wege stehen.

KURT: [...] Wie geht es Ihnen heute? Mein Alles!

IFFI: Es geht nicht Kurt ich kann nicht mit. Die Leute reden zu viel! [...] Sie haben sich für einen Rosenkäfer ausgegeben, und gestern erzählte mir die Wegschnecke, Sie seien ein Mistkäfer! Das ist ein gewaltiger Unterschied! Die Wegschnecke hat sie bei einer Tätigkeit beobachtet, die

---

<sup>151</sup> vgl. ebd., S. 32

ich gar nicht aussprechen will. Sie werden verstehen, dass ich mich zurückziehe!

KURT: [...] Ich möchte um meiner selbst willen geliebt werden! Nicht wegen meiner Taten! [...]

MAJA: Also Kurt, wir sollten Freunde sein! Ich finde, Sie sind ein wunderbarer Käfer, ob Mist oder Rose, ist völlig egal. Sie sind mutig und romantisch und rundherum ehrenwert. Ich wäre gern ihre Freundin.<sup>152</sup>

Die Bedeutung von Freundschaft wird das ganze Stück hindurch explizit diskutiert. Im Alltag handelt es sich um Situationen des Erfolgs und der Freude, aber auch um weniger erfreuliche Ereignisse wie Trauer und Enttäuschung. In solchen Situationen ist es wichtig, wahre Freunde auf seiner Seite zu haben. Freundschaften zu halten bzw. stets für das Gewinnen von neuen Freundschaften offen zu sein, und sie dann auch noch zu schätzen und zu pflegen darf nicht unterschätzt werden. Gezeigt wird daher, dass mit Freunden alles viel mehr Spaß macht, Hindernisse leichter zu bewältigen sind und sich gegenseitige Hilfe unter Freunden als selbstverständlich versteht.

Weiters wird im Stück der Freiheitsgedanke behandelt. Majas Flucht aus dem Bienenstock spiegelt das Ausbrechen aus einer festgefügt Form der Gesellschaft wieder. Gegen den Strom zu schwimmen erfordert mehr als nur ein Querkopf zu sein. Zuerst muss man einmal den Mut und die Kraft, sowie plausible Argumente finden, um sich gegen die Menge der Andersdenker durchzusetzen. Einen gewissen Grad an Entdeckungslust in sich zu spüren kann für die Entscheidung eines Ausbruchs ausschlaggebend sein. Der Wunsch eigene Erfahrungen zu sammeln sowie neue Erkenntnisse zu gewinnen, kann durch Gefahren und Fallen der teilweise unbekannt, fremden Welt schnell zum Alptraum werden. Majas Überzeugung alleine das Leben meistern zu können und stets die guten Seiten in ihrem Gegenüber zu sehen und verstehen zu lernen, ermöglicht es ihr mit der Hilfe einiger Freunde, alle ihr in den Weg gestellten Hindernisse zu bewältigen und auch noch daraus zu lernen.

---

<sup>152</sup> EKP, S. 21-23

Das Aufzeigen und Meistern der Gefahren ist sicherlich als ein didaktischer Ansatz zu sehen. Wobei aber auf der Bühne darauf zu achten ist, nicht die Zeigefingerhaltung zu übernehmen. Kinder sind sehr sensibel und merken sofort, wenn die erzieherische Komponente überhand nimmt. Die Folge ist ein völliges Abblocken der Kinder und ein direktes Aussteigen aus der Geschichte.

Der Dramaturgie war es aber auch wichtig, die Sprache Waldemar Bonsels und somit den erzieherischen Ansatz in der Textfassung zu übernehmen. Die Entstehungszeit 1912 der „Biene Maja“ muss auch die Umgangsformen berücksichtigen, die über die gesellschaftlichen Werte informieren. Stets höflich zu grüßen, fremde sowie höher gestellte Leute in der Sie - Form anzusprechen und Ähnliches, sprich alltägliche Verhaltensregeln die früher als selbstverständlich galten, heute aber immer mehr in Vergessenheit geraten, werden zu Hause bei der Moralpredigt der Eltern ignoriert, im Stück jedoch akzeptiert und unbewusst als positive und charmante Charaktereigenschaft aufgenommen.

Ein kleiner Nebeneffekt, den die Kinderstückfassung der „Biene Maja“ mit sich bringen soll, ist die Eltern anzuregen wieder verstärkt Kindern vorzulesen, anstatt den ganzen Nachmittag vor dem Fernseher zu vergeuden und Serien anzuschauen, die die Vorstellungskraft der Kinder einschränken und auch hemmen.

#### **9.5.1.1 Manipulierende Kamerafahrten und Medienscheinwelten**

Im Fernsehen wird der Blickwinkel vorgegeben. Die Kamera zoomt an einzelne Aktionen, Figuren, Requisiten heran, sodass den Zuschauern nicht einmal die Möglichkeit eingeräumt wird, Segmente des Bildes selbst auszuwählen. „Der Bildschirm lenkt nicht nur das Auge wie eine Marionette, sondern lenkt auch die Gefühle in ganz bestimmte Richtungen, an denen gerade zwanghaft festgehalten wird.“<sup>153</sup>

Im Theater wird die Phantasie der Kinder geweckt und angeregt, die eigene Vorstellungskraft zu aktivieren und Aktionen für sich selbst zu interpretieren. Sie schenken ihr Augenmerk intuitiv nur der Handlungsebene oder Figur einer Szene heraus, die sie emotional verkräften und verstehen. Ein weiterer Pluspunkt ist die

---

<sup>153</sup> Patzlaff, Rainer (Hrsg.): Der gefrorene Blick. Psychologische Wirkungen des Fernsehens und die Entwicklung des Kindes. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 3. Aufl., 2004, S.41

Anwesenheit der Eltern, bzw. eines erwachsenen Menschen, mit dem sie das eben Erlebte und Gesehene sofort besprechen und verarbeiten können. Beim Fernsehen sind die Kinder meistens auf sich selbst gestellt, sie haben niemanden der ihre Angst, ihre Ungewissheit, ihre Verwirrtheit mit ihnen teilt bzw. sie darüber aufklärt.

„Bei den meisten Kindern ist der gefühlsmäßige Umgang mit dem Fernseherlebnissen in andere Umgangsweisen integriert. Mit dem Fernsehen kompensieren sie Defizite ihrer Realität oder träumen sich in Wunschvorstellungen hinein. Bleibt die emotionale Herangehensweise jedoch die einzige Form der Auseinandersetzung, führt das bei Kindern schnell zu Verunsicherung und zur Verstärkung vorhandener emotionaler Instabilität.“<sup>154</sup>

Nicht die Erwachsenen, die bereits ausreichend Erfahrungen sammeln konnten um den manipulierenden und meist keineswegs realitätsgetreuen medialen Ausstrahlungen, Konfrontationen abgebrüht und kritisch gegenüberzustehen, sondern das schwächste Glied unserer Gesellschaft leidet darunter, das Kind. „Sie können das Trügerische der Medienscheinwelt noch nicht erkennen, so dass das Geschehene nicht orientiert, sondern desorientiert.“<sup>155</sup>

Erst wenn das erwachsene Umfeld sich dazu bereit erklärt den mit Medieneindrücken überforderten Kindern das Ausgestrahlte in einen groben verständlichen Kontext einzubetten und zwar mit einer notwendig kritischen Distanz, neutralisierend und relativierend, ja dann kann auch dem Fernsehen ein positiver Beigeschmack zugeschrieben werden.<sup>156</sup>

Dieses Unterkapitel lässt sich sehr gut mit den Erkenntnissen von Dorothy und Jerome Singer, zwei amerikanische Forscher, zusammenfassen, und auf das wesentlichste Argument gegen Fernsehen konzentrieren. Nach jahrzehntelanger Beobachtung der Wirkung des Fernsehens auf Kinder mussten sie in den meisten Fällen eine negative Auswirkung auf schulische Leistungen, Lesen und Sprachentwicklung, aber auch auf das kindliche Spiel notieren.<sup>157</sup>

---

<sup>154</sup> Theunert, Helga (Hrsg.): zwischen Vergnügen und Angst. Fernsehen im Alltag von Kindern. Eine Untersuchung und Verarbeitung von Fernsehinhalten durch Kinder aus unterschiedlichen sozialen Milieus in Hamburg. Mitw.: Renate Pescher, Petra Best, Bernd Schorb. Berlin: VISITAS Verlag GmbH, 1994, S. 184

<sup>155</sup> Eicke, Ulrich (Hrsg.): Medienkinder: vom richtigen Umgang mit der Vielfalt. Mitw.: Wolfram Eicke. München: Knesbeck GmbH&Co, 1994, S. 13

<sup>156</sup> vgl. ebd. S. 13

<sup>157</sup> vgl. Patzlaff, S. 81

### **9.5.2 Integration der Kinder**

Der Regisseur beabsichtigt „Biene Maja“ nicht als Mitmachstück zu inszenieren. Die Tatsache, dass sich Flip der Grashüpfer sehr wohl an das Publikum richtet, ihm auch direkte Fragen stellt und erst anhand der Antworten das Spiel fortsetzen kann, sieht Hax Halama als reine Taktik, um den grünen Grashüpfer sympathischer zu machen. Aber auch Kurt, der Mistkäfer und die Ameisenkompanie treten durch den Zuschauerraum auf. Das mit Rosen verzierte Kostüm des Mist- bzw. Rosenkäfers steht mit dessen Requisit, einer überdimensional großen Mistkugel, in einem ambivalenten Verhältnis. Allein das entzückend komische Aussehen dieser Figur – hergestellt durch pinke Accessoires wie einer Krawatte, Armstulpen, Knöchelbandaschen, einer angesteckten Rose an der Melone sowie rosa Lippenstift und angeklebter langer rosa Wimpern - löst bei den Kindern Lachen aus und durch sein plötzliches Auftreten aus dem Zuschauerraum wird der Überraschungseffekt intensiviert.

Durch die Integration der Kinder, die vierte Wand wird aufgehoben, soll die Identifikation der Kinder mit den Figuren erleichtert werden. Die Figuren pflegen einen intensiven Kontakt zum Publikum, indem sie phantastische Eindrücke der Natur, neue Entdeckungen sowie Tricks und Tipps direkt an die neugierig lauschenden Kinder weitergeben. Emotionale Reaktionen von Seiten der Kinder sind durchaus erwünscht, werden aber in der Inszenierung nicht direkt verlangt.

Anhand eines Beispiels soll dieses direkte Einbeziehen des Publikums in das Bühnengeschehen verdeutlicht werden: Der erste Auftritt der Spinne Thekla soll in der Mitte der Bühne, hinter der Spielfläche stattfinden. Um dort hinzukommen, musste Thekla hinter der Hupfburg bis in die Mitte krabbeln, ohne entdeckt zu werden. Die aufmerksamen Kinder haben sie aber doch entdeckt und wollten natürlich Maja unbedingt helfen und so fingen alle an laut zu schreien: „Maja, Achtung, die Spinne kommt!“ Maja hingegen durfte nicht auf die Hilfe der Kinder zurückgreifen, denn die Inszenierung dieser Szene erforderte eine Reaktion von Maja auf den Anblick der bösen Spinne Thekla.

## 10 Resümee

Die Komödienspiele Porcia sind ein hochprofessioneller Theaterbetrieb mit großem Traditionsbewusstsein. Die jährliche Spielplanzusammenstellung unter Peter Pikel bleibt den Anforderungen von Herbert Wochinz Grundidee ziemlich treu. Das Hauptanliegen der Sommerspiele Porcia ist nach wie vor mit Komödien von Shakespeare, Wilde, Feydeau, Moliere, Goldoni etc. das Publikum zum Lachen zu verführen. Der Tradition zu Liebe ist der Intendant auch stets darum bemüht, Erstaufführungen auf den Spielplan zu setzen. Aktuelle, zeitkritische Stücke, wie die des österreichischen Autors Renè Freund kommen sehr gut beim Spittaler Publikum an.

Aber auch in der Inszenierungsarbeit herrschen alte Probensitten. Aufgrund der kurzen Probenzeit von fünf Wochen - im besten Fall - für fünf Stücke ist rasches und präzises Umsetzungsvermögen bei den SchauspielerInnen gefragt und Voraussetzung für ein weiteres Engagement. Die Abteilung Bühnenbild, Kostüm und Requisite arbeiten heute noch unter Kraljs Motto: „So wenig wie möglich – so viel wie nötig“.

Trotz allem wurden unter der Intendanz von Peter Pikel notwendige Neuerungen, wie Gastauftritte, Lachen im Keller, Komödienthater, Kinderführungen sowie eine Kinderstückproduktion vorgenommen. Der Grundgedanke dem Publikum von Morgen schon Heute das Theater schmackhaft zu machen war ausschlaggebend für die Einführung einer jährlichen Kinderstückproduktion. Dafür holte sich Peter Pikel stets ein junges, kreatives, experimentierfreudiges Künstlerteam ans Haus.

Markus Tavakoli, Jan Hax Halama und Angelica Ladurner sind seit 2006 die führenden Kräfte in der Kinderstückentwicklung. Mit der Inszenierung der „Biene Maja“ wurde ein extravagantes, verrücktes und schrilles Schauspiel auf die Beine gestellt. Die Idee die Abenteuergeschichte der kleinen Biene auf einer 12 m breiten, 4 m hohen und 4 m tiefen Hupfwiese mit realitätsgetreuen Proportionen zu den agierenden Figuren zu präsentieren, stieß am Anfang vor allem beim Intendanten auf Skepsis und Angst. Doch seine Offenheit und das Vertrauen in seine Leute ermöglichte eine erfolgreiche, medienattraktive Kinderstückproduktion im Sommer 2007.

Bei meiner Analyse der „Biene Maja“ – Inszenierung interessierte mich neben den ästhetischen Merkmalen auch die Interaktionsebene zwischen den agierenden Figuren und der Kinder im Zuschauerraum. Eine Beobachtung der Reaktionen der Kinder und der Fragestellungen während der Kinderführungen war ein unerlässlicher Arbeitsvorgang meiner Untersuchung. Die Vermittlungskraft der erwünschten Kernaussagen des Stückes konnte auf diesem Weg gedeutet, klassifiziert und interpretiert werden. Sowohl die Autorin als auch der Regisseur waren darum bemüht, den Kindern moralische Werte, grundsätzliche Umgangsformen mit ihren Mitmenschen, Sitten und Bräuche, mit Witz und Humor nahe zu bringen. Eine durch das Spiel gut kaschierte erzieherische Komponente ist ein signifikantes Stilmerkmal ihrer gemeinsamen Produktionen. So stehen auch bei der „Biene Maja“ bei den Komödienspielen Porcia Themen wie, Hilfsbereitschaft, Freundschaft, Akzeptanz und Kompromissbereitschaft im Vordergrund.

Welchen weiteren Verlauf ein derartig unterhaltsamer und lehrreicher Theaterbesuch nimmt, liegt in den Händen der Begleitperson, in den meisten Fällen sind das die Eltern. Ein optimaler Ausklang eines derart aufregenden Nachmittags findet durch eine Diskussion der Erwachsenen mit dem Kind statt. Die vielen neuen Eindrücke, verschiedenste Vorschläge zur Konfliktlösung, emotionale Appelle an die Moral und das Gewissen, all das muss miteinander besprochen, sortiert, erklärt und verarbeitet werden.

Die Eltern haben großen Einfluss auf die Wertvorstellungen ihrer Kinder. Das tägliche Agieren und Entscheiden dieser basiert auf dieser klaren und konsequenten Wertevermittlung. Werte, die einen in der Kindheit eingepägt werden, werden erstmal tief und fest im Bewusstsein abgespeichert, um sie dann als Erwachsener hervorzuholen und Andere damit zu belehren. Die gesellschaftliche Entwicklung wird dadurch positiv gelenkt.

## 11 Nachwort

Meiner Meinung nach leben Bonsels Erzählungen von den Entdeckungsflügen der Biene Maja nicht nur von dem hohen Ausmaß an Unterhaltungselementen, sondern viel mehr von den zahlreichen spielerisch verpackten erzieherischen Botschaften. Womit auch gleich die Behauptung eines pädagogischen Konzepts verifiziert werden soll. Nicht nur der naturwissenschaftliche Wissensbereich der Kinder wird durch die neuen Erkenntnisse von Maja aufgefrischt und erweitert, auch der Übergang vom Kinddasein in die konventionelle Welt der Erwachsenen wird unterstützt.

Das Aufgreifen von Themen wie Freundschaft, Hilfsbereitschaft, Rassismus und Mobbing zeigt den Kindern die Sonnenseite ihrer Zukunft, verheimlicht aber keineswegs die schlechte Seite des Lebens.

Mobbing am Arbeitsplatz, in den Schulklassen, bei Freizeitaktivitäten ist seit Jahren immer wieder Aufhänger für mediale Reportagen, sei es nun in „Thema“, „Club2“, „Vera exklusive“ etc. Aber auch Kinder können nicht früh genug über diese schreckliche Unart hören und sehen, um dann aus den Fehlern ihrer Mitmenschen zu lernen. Eine direkte Konfrontation der Kinder mit diesem Thema findet auch bei Majas Bekanntschaft mit Kurt statt. Die spielerische Komponente einer Theateraufführung intensiviert die emotionale Beteiligung der Kinder. Das Bild der Schikane schockiert und regt zum Nachdenken an.

Kurt, der Mistkäfer, wird von den anderen Tieren des Waldes verspottet und ausgegrenzt. Auch seine Liebste verstößt ihn wegen seiner Andersartigkeit, seiner Vorliebe für Mist, aber vor allem wegen dem Geschwätz und den Blicken ihrer Artgenossen. Maja tröstet ihn und zählt ihn ab sofort zu ihren Freunden. Am Ende rettet Kurts Mistkugel die ganze Clique aus dem Netz der Spinne. Auch Flip, dem Grashüpfer, bietet er seine Hilfe an, obwohl dieser ihn noch kurz davor wegen seiner Tätigkeiten gehänselt hat.

Für Majas Probleme und Konflikte, in die sie ständig gerät, werden mehrere Lösungsvorschläge dargelegt. So wird auch zum Beispiel die Aussage der Bienenlehrerin in der Einstiegsszene der Porcia - Fassung - „Du hast unerlaubter Weise den Stock alleine verlassen! Das darf eine Biene nicht. Eine Biene verlässt den Stock nur, um mit den anderen Bienen Honig zu sammeln, oder um zu schwärmen.“ - am Ende des Stückes sogar von der Bienenkönigin neu durchdacht

und revidiert: „Eine Biene, die außerhalb des Stockes Gutes bewirkt. Darüber muss ich nachdenken!“.

Die Kinder können selbst entscheiden, für welchen Weg sie sich entscheiden, vorausgesetzt sie identifizieren sich mit der Biene Maja. Am Theater wird diese Identifikation sofort bestätigt, indem sich die Kinder erstens bereits verkleidet in die Vorstellung setzen und zweitens beim aktiven Einbeziehungsversuch der Schauspieler ins Bühnengeschehen sofort darauf ansprechen und mitmachen.

Auch das phantastische Element bleibt bei den Abenteuer Geschichten der kleinen Biene Maja nicht aus. Eine fiktive Welt überfüllt mit sprechenden Tieren kann nur durch die Phantasie der Kinder überleben.

Markus Tavakolis Inszenierung der „Biene Maja“ versucht den Kindern eine realistische Vorstellung einer besseren Zukunft zu vermitteln. Er plädiert für eine Gesellschaft, die sich in keine Klassen schichtet, die sich gegenseitig unterstützt und nicht unterdrückt, die zusammenarbeitet und niemanden ausgrenzt. Die latente, aber durchaus provokative Anspielung auf die damalige politische Debatte über zweisprachige Ortstafeln reflektiert Tavakolis Verwunderung über die soziale Einstellung mancher Österreicher und zugleich seine Forderung nach Besserung und Gleichberechtigung.

## **Anhang**

### ***Abstract***

Die 1961 gegründeten Komödienspiele Porcia sind ein traditionsbewusstes Sommertheater. Trotz allem wird unter der Intendanz von Peter Píkl streng darauf geachtet, dass auch genug Raum für neue, zeitgemäße Ideen bleibt. Er fördert junge, engagierte, experimentierfreudige Künstler und vertraut ihnen die jährliche Kinderstückproduktion an. Peter Píkl versucht mit seinem Team ein vielfältiges Programm für Kinder zu gestalten, da es diesen, als dem Publikum von Morgen noch größere Aufmerksamkeit zu schenken gilt. Mit dem Kinderstück „Biene Maja“ im Sommer 2007 und vor allem mit dessen außergewöhnlichem Bühnenbild von Jan Hax Halama konnten die Komödienspiele Porcia nicht nur das kleine Publikum, sondern auch sämtliche Pressestimmen für sich gewinnen. Kinder mit dem phantastischen Element der Theaterwelt zu begeistern und zugleich einen didaktischen Grundsatz zu hinterlassen, steht bei den Komödienspielen Porcia im Vordergrund.

The comedy festivals Porcia founded in 1961 are a tradition-conscious summer theatre directed by Peter Píkl. Apart from keeping old traditions alive he also aims to enrich his productions with new, modern and contemporary ideas. Thus he supports young and dynamic artists, who are keen on experimenting, and entrusts them with the annual production of a children's play. Knowing that children are the audience of tomorrow Peter Píkl tries to arrange a varied programme for them. In 2007 he staged the children's play „Biene Maja“ and was able to draw the media's attention to the extraordinary stage design by Jan Hax Halama. The comedy festivals aim to get children interested in the fascinating world of performing arts and try to advance theatre as a means of educating the young generation.

## ***Daten der Inszenierung***

### **„Biene Maja“:**

nach Waldemar Bonsels

Theaterfassung von Angelica Ladurner & Markus Tavakoli

Premiere am 24. Juli 2007

Komödienspiele Porcia in Spittal an der Drau

#### **Biene Maja**

Willi

Flip und Iffi, der Schmetterling

Kassandra und Spinne Thekla

Rosenkäfer Kurt und Oberdrohne

Bienenkönigin, Drohne und Ameise

Musikalischer Ameisenkommandant

Musikalischer Ameisenadjutant

Mini, die kleinste Ameise

Angelica Ladurner

Dominik Kaschke

Daniela Kong

Ildiko Babos

Ferdinand Kopeinig

Katharina Gritzner

Johannes Pillinger

Ossy Pardeller

Severin Salvenmoser

#### **Regie**

Markus Tavakoli

#### **Ausstattung**

Jan Hax Halama

Musik

Johannes Pillinger

Maske

Andrea Linse

Regieassistenz

Katharina Gritzner

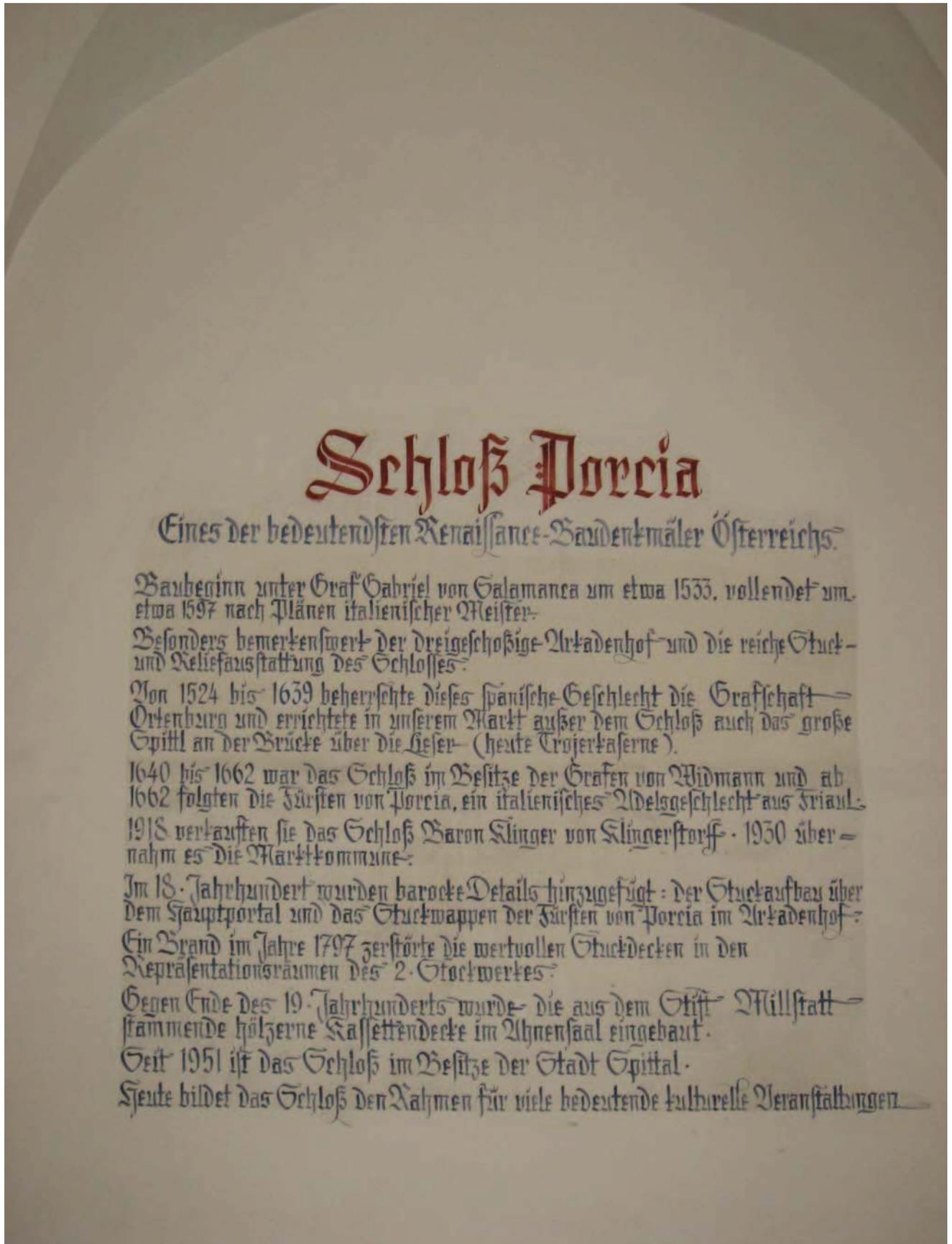
Licht

Engelbert Kummer

Technik

Georg Roppatsch

## Abbildungen



# Schloß Porcia

Eines der bedeutendsten Renaissance-Baudenkmäler Österreichs.

Baubeginn unter Graf Gabriel von Salamanca um etwa 1533, vollendet um etwa 1597 nach Plänen italienischer Meister.

Besonders bemerkenswert der dreigeschoßige Arkadenhof und die reiche Stuck- und Reliefausstattung des Schlosses.

Von 1524 bis 1639 beherrschte dieses spanische Geschlecht die Grafschaft Ortenburg und errichtete in unserem Markt außer dem Schloß auch das große Spital an der Brücke über die Lieser (heute Truppenkaserne).

1640 bis 1662 war das Schloß im Besitze der Grafen von Widmann und ab 1662 folgten die Fürsten von Porcia, ein italienisches Adelsgeschlecht aus Triaul.

1918 verkauften sie das Schloß Baron Slinger von Slingerstorff. 1930 übernahm es die Marktgemeinde.

Im 18. Jahrhundert wurden barocke Details hinzugefügt: der Stuckaufbau über dem Hauptportal und das Stuckwappen der Fürsten von Porcia im Arkadenhof.

Ein Brand im Jahre 1797 zerstörte die wertvollen Stuckdecken in den Repräsentationsräumen des 2. Stockwerkes.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde die aus dem Stift Millstatt stammende hölzerne Kassettendecke im Ahnensaal eingebaut.

Seit 1951 ist das Schloß im Besitze der Stadt Spittal.

Heute bildet das Schloß den Rahmen für viele bedeutende kulturelle Veranstaltungen.

Abbildung 28: Historische Niederschrift der Grafschaften vom Schloss Porcia, verewigt an den Gemäuern im Innenhof (Quelle: Bernhard Gritzner)



Abbildung 29: Haupteingang Schloss Porcia (Quelle: Bernhard Gritzner)



Abbildung 30: Bühneneingang/ Hintereingang: Wappen am Torbogen (Quelle: Bernhard Gritzner)

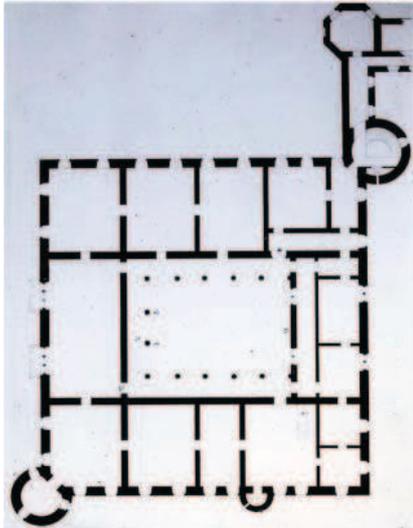


Abbildung 31: Grundriss Schloss Porcia OG  
(Quelle: Stadtarchiv Spittal/Drau)

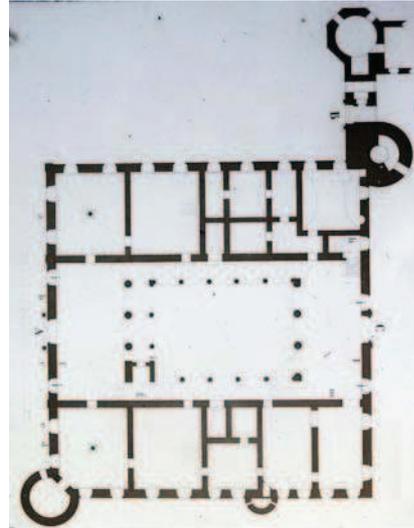


Abbildung 32: Grundriss Schloss Porcia EG  
(Quelle: Stadtarchiv Spittal/Drau)

angelica ladumer & markus tavakoli  
nach waldemar bonsels

# die bienemaja

regie: markus tavakoli | musik: johannes pillinger  
ausstattung: jan hax halama

premiere: dienstag 24. juli 2007  
weitere vorstellungen: jeweils dienstags und donnerstags bis 30. august  
beginn jeweils um 17.00 uhr  
schloss porcia | spittal / drau

kartenverkauf / bestellung an die bienenmajas  
von montag - freitag 9.00-18.00 uhr | son- und feiertagen von 10.00-17.00 uhr | bestellungen an spm- und barwagen 17.30-20.30 uhr  
tel. 04762/42020-20 | fax 04762/42020-30 | email: info@komedienspiele-porcias.at

Gabor SPARKASSE ROTE KREUZ Spittal McDonald's

www.komedienspiele-porcias.at

angelica ladumer & markus tavakoli  
nach waldemar bonsels

# die bienemaja

schon beim ersten ausflug, den die neugierige und unternehmungslustige biene maja ausserhalb des dunklen bienenstocks mit ihrer lehrerin kassandra macht, beschliesst sie, den starren regeln des bienenstaats zu entfliehen und die welt auf eigene faust zu entdecken. ihr bester freund, der faule willi, schliesst sich ihr, trotz heftiger bedenken, an. jedoch ist es für eine kleine biene ganz schön gefährlich ohne schutz ihres bienenstocks. nur gut, dass flipp, der freundliche gras-hüpfer, zwischendurch immer ein auge auf die beiden hat!

|                                  |                     |
|----------------------------------|---------------------|
| biene maja                       | angelica ladumer    |
| willi                            | dominik kaschke     |
| flipp und iffi der schmetterling | daniela kong        |
| kassandra und die spinne thekla  | ildiko babos        |
| rosenkäfer kurt und oberdrohne   | ferdinand kopeinig  |
| bienenkönigin, drohne und ameise | katharina gritzner  |
| musikalischer ameisenkommandant  | johannes pillinger  |
| musikalischer ameisenadjutant    | ossy pardeller      |
| schütze mini - ameise            | severin salvenmoser |

regie: markus tavakoli  
ausstattung: jan hax halama  
musik: johannes pillinger

regieassistentz: katharina gritzner | kostümanfertigung: gertrude meschessnig-haberl | lichtgestaltung, beleuchtungs-technik: georg röpptsch | maske: a. linse, d. schwedtke | bühnenbild-umbau: f. dürmoser, m. linder, g. röpptsch, d. weidacher | garderobe: c. berger, z. vargun

www.komedienspiele-porcias.at

Abbildung 33: Programmzettel (Quelle: Komödienspiele Porcia)



Abbildung 34: Biene Maja – Angelica Ladurner (Quelle: Günter Jagoutz)



Abbildung 35: Maja mit Fräulein Cassandra, die Lehrerin – Ildiko Babos (Quelle: Günter Jagoutz)



Abbildung 36: Kassandra, Maja und Flipp – Daniela Kong (Quelle: Günter Jagoutz)



Abbildung 37: Ameisen (von li. nach re.): Johannes Pillinger, Severin Salvenmoser, Ossy Pardeller mit Flipp (Quelle: Günter Jagoutz)



Abbildung 38: Maja, Spinne Thekla – Ildiko Babos, Flipp, Willi – Dominik Kaschke (Quelle: Günter Jagoutz) → Hilfsbereitschaft unter Freunden, 1. Netzbefreiungsaktion



Abbildung 39: Kurt, der Mist- bzw. Rosenkäfer – Ferdinand Kopeinig und Maja (Quelle: Günter Jagoutz) → Hilfsbereitschaft gegenüber Fremden



Abbildung 40: Willi und Maja, Nachtszene (Quelle: Günter Jagoutz) → Freundschaft



Abbildung 41: Maja, Kurt, Flipp (Quelle: Günter Jagoutz) → Hilfsbereitschaft, Akzeptanz der Andersartigkeit



Abbildung 42: Flipp, Willi, Maja, Thekla und Kurt (Quelle: Günter Jagoutz) → 2. Rettungsaktion



Abbildung 43: Willi, Maja, Kurt, Flipp, Thekla (Quelle: Günter Jagoutz) → Happy Ending

## **Abbildungsverzeichnis**

**Abbildung 1:** Teil des Porcia Ensembles Sommer 2009, am Stuhl Herbert Wochinz, (Von li. Nach re.) Udo Kröll, Daniela Kong, Stefan Moser, Florian Eisner, Katharina Gritzner, Peter uray, Angelica Ladurner, Georg Kustrich, Traude Gmeinböck, Sabine Kranzelbinder, Günter Gräfenberg, Peter Piki: Aufnahme im Anschluss der Vorstellung „Ganz der Papa“ am 8. August 2009

**Quelle:** Presse Fotos Marco Riebler, Sommer 2009

**Abbildung 2:** Innenhof Schloss Porcia, Dokument über die Baugeschichte am Arkendenbogen

**Quelle:** Bernhard Gritzner, Sommer 2009

**Abbildung 3:** Schloss Porcia – Wappen und Inschrift im Innenhof

**Quelle:** Bernhard Gritzner, Sommer 2009

**Abbildung 4:** Renaissancebrunnen im Schlosspark Porcia

**Quelle:** Bernhard Gritzner, Sommer 2009

**Abbildungen 5 & 6:** Renaissancebrunnen im Innenhof vom Schloss Porcia

**Quelle:** Stadtarchiv Spittal an der Drau, Sommer 2009

**Abbildung 7:** Schloss Porcia Arkadenhof

**Quelle:** Stadtarchiv Spittal an der Drau, Sommer 2009

**Abbildung 8 & 9:** Sponsoring & Auslastungsauflistung 2007

**Quelle:** Udo Kröll, Herbst 2008

**Abbildung 10:** Auswertung der Publikumsbefragung 2007

**Quelle:** Sekretariat Komödienspiele Porcia

**Abbildung 11:** Logo der Komödienspiele Porcia, Pulcinella-Figur

**Quelle:** Udo Kröll, Herbst 2008

**Abbildung 12:** Pulcinella Skulptur im Schlosspark Porcia

**Quelle:** Bernhard Gritzner, Sommer 2009

**Abbildung 13:** Quellen zur Inszenierungsanalyse

**Quelle:** Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. - 3., durchges. Aufl. . -Berlin: Erich Schmidt, 2003, S.85

**Abbildung 14:** Zeichensortiment einer Theateraufführung

**Quelle:** Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Das System der theatralischen Zeichen. 3. Aufl., 1. Bde.- Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1994, S.28

**Abbildung 15:** Nachtszene bei „Biene Maja“

**Quelle:** Günter Jagoutz, Komödienspiele Porcia 2007

**Abbildung 16:** Bühnenbildskizze „Biene Maja“

**Quelle:** Jan Hax Halama, Komödienspiele 2007

**Abbildung 17:** Innenhof Schloss Porcia – 1. Einrichtungsprobe der Hupfburg

**Quelle:** Markus Tavakoli, Sommer 2007

**Abbildung 18:** Niederschrift der Schlussliedkomposition

**Quelle:** Johannes Pillinger, Komödienspiele Porcia 2007

**Abbildung 19:** Schlusszene bei „Biene Maja“

**Quelle:** Günter Jagoutz, Komödienspiele Porcia 2007

**Abbildung 20:** Skizze der Figurenproportionalität

**Quelle:** Jan Hax Halama, Sommer 2007

**Abbildungen 21-27:** handgezeichnete Figurinen sämtlicher „Biene Maja“-Figuren

**Quelle:** Jan Hax Halama, Komödienspiele Porcia 2007

**Abbildung 28:** Historische Niederschrift der Grafschaften vom Schloss Porcia, verewigt an den Gemäuern im Innenhof

**Quelle:** Bernhard Gritzner, Sommer 2009

**Abbildungen 29 & 30:** Haupteingang Schloss Porcia

& Bühneneingang/Hintereingang: Wappen und Inschrift am Torbogen

**Quelle:** Bernhard Gritzner, Sommer 2009

**Abbildungen 31 & 32:** Grundriss Schloss Porcia OG & EG

**Quelle:** Stadtarchiv Spittal an der Drau, Sommer 2009

**Abbildung 33:** Programmzettel „Biene Maja“

**Quelle:** Komödienspiele Porcia 2007

**Abbildungen 34 – 42:** Fotos der 2. Hauptprobe der „Biene Maja“ - Produktion der Komödienspiele Porcia im Sommer 2007

**Quelle:** Günter Jagoutz

## Literaturverzeichnis

**Aristoteles:** Poetik. Übers. und hersg. von Manfred Fuhrmann. – Stuttgart: Reclam, 2005.

**Artmann, Hans C.:** Ich brauch einen Wintermantel etc.. Briefe an Herbert Wochinz. Alois Brandstetter Hrsg. – Salzburg, Wien: Jung u. Jung, 2005.

**Artmann, H.C.:** The Best of H.C. Artmann. Klaus Reichert Hrsg. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.

**Axmann, David (Hrsg.):** Von der Intuition zur Perfektion. Der Theatermacher Herbert Wochinz. In: Die Brücke. Kärntner Kulturzeitschrift. 7-8. 1978.

**Baacke, Dieter (Hrsg.):** Die 13 bis 18 Jährigen. Einführung in Probleme des Jugendalters. München, Wien [u.a.]: Baltimore: Urban & Schwarzenberg, 1979.

**Balme, Christopher (Hrsg.):** Einführung in die Theaterwissenschaft. - 3., durchges. Aufl. . -Berlin: Erich Schmidt, 2003.

**Bonsels, Rose-Marie(Hrsg.):** Menschenbild und Menschenwege im Werk von Waldemar Bonsels. -Wiesbaden: Harrassowitz, 1988.

**Bonsels, Waldemar (Hrsg.):** Die Biene Maja und ihre Abenteuer. –Wien; München [u.a.]: Molden, 1977.

**Canetti, Elias (Hrsg.):** Masse und Macht. – Hamburg: Classen, 1960.

**Doderer, Klaus (Hrsg.):** Ästhetik der Kinderliteratur. Plädoyers für ein poetisches Bewusstsein. – Weinheim [u.a.]: Beltz, 1981.

**Eicke, Ulrich (Hrsg.):** Medienkinder: vom richtigen Umgang mit der Vielfalt. Mitw. Wolfram Eicke. - München: Knesebeck, 1994.

**Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.):** Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Das System der theatralischen Zeichen. 3. Aufl.,1. Bde.- Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1994.

**Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.):** Semiotik des Theaters. Vom "künstlichen" zum "natürlichen" Zeichen: Theater des Barock und der Aufklärung . - 5. Aufl., 2. Bde.- Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2007.

**Fischer-Lichte**, Erika (Hrsg.): Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Die Aufführung als Text . - 2. Aufl., 3. Bde.- Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1988.

**Hiß**, Guido (Hrsg.): Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1993.

**Hofmann**, Kurt (Hrsg.): H.C. Artmann - Ich bin Abenteurer und nicht Dichter: aus Gesprächen mit Kurt Hofmann.- Wien: Amalthea, 2001.

**Horowitz**, Michael (Hrsg.): H.C. Artmann. Eine Annäherung an den Schriftsteller & Sprachspieler. – Wien: Ueberreuter, 2001.

**Killinger**, Robert (Hrsg.): Literaturkunde. Gestalten und Verstehen. Entwicklungen, Formen, Darstellungen. – 3. Aufl. – Wien: Hölder-Pichler-Temsky, 1998.

**Kindermann**, Heinz (Hrsg.): Die italienischen Commedia-Truppen in Österreich in: Die Commedia dell'Arte und das Altwiener Theater. Heinz Kindermann und Margret Dietrich. – Rom:Ist. Austriaca di Cultura, 1965.

**Klaus**, Georg (Hrsg.): Semiotik und Erkenntnistheorie. - Berlin: Deutscher Verl. d. Wissenschaften, 1973.

**Kleindiek**, Jürgen (Hrsg.): Zur Methodik der Aufführungsanalyse. Dargestellt an einer Aufführung von Becketts „Endspiel“ am Residenztheater München. München, 1973.

**Kröll**, Udo (Hrsg.): Kultur des Lächelns. 35 Jahre Komödienspiele Porcia. Udo Kröll und Bernd Oberhuber Hrsg.. Spittal an d. Drau: Verein der Komödienspiele Porcia. 1995.

**Morris**, Charles W. (Hrsg.): Grundlagen der Zeichentheorie. Ästhetik und Zeichentheorie.- München: Hanser, 1972.

**Möhrmann**, Renate (Hrsg.): Theaterwissenschaft Heute. Eine Einführung. - Berlin: Reimer, 1990.

**Patzlaff**, Rainer (Hrsg.): Der gefrorene Blick: physiologische Wirkungen des Fernsehens und die Entwicklung des Kindes. - 3. Aufl. . - Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 2004.

**Paus-Haase**, Ingrid (Hrsg.): Heldenbilder im Fernsehen: eine Untersuchung zur Symbolik von Serienfavoriten in Kindergarten, Peer-Group und Kinderfreundschaften. – Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag GmbH, 1998.

**Piki, Peter:** Hofnarr oder Ikone. Die Künstlerische Arbeit im Selbstverständnis der Künstler. Vortrag am Europäischen Forum Alpbach: Kultur und Wirtschaft 2004

**Peukert, Kurt Werner:** Zur Anthropologie des Kinderbuchs. In: Gerhard Haas (Hrsg.): Kinder- und Jugendliteratur. Zur Typologie einer literarischen Gattung. - Stuttgart: Reclam, 1974.

**Piaget, Jean (Hrsg.):** Die Psychologie des Kindes. Mitw. Bärbel Inhelder .-3. Aufl. Olten [u.a.] : Walter-Verl. , 1976.

**Probszt-Ohstorff, Günther (Hrsg.):** Die Porcia. Aufstieg und Wirken eines Fürstenhauses. – Klagenfurt: Geschichtsverein für kärnten. 1971.

**Rainer, Gerald (Hrsg.):** Stichwort Literatur. Geschichte der deutschsprachigen Literatur. Norbert Kern und Eva Rainer Hrsg. - 5. Aufl. – Linz [u.a.]: Veritas-Verlag, 1997.

**Schidauer, Günter (Hrsg.):** Ein leben für die Komödie. Herbert Wochinz und das leichte Lachen von Porcia 1961-2000.- Klagenfurt: Carinthia, 2000.

**Schulte-Sasse, Jochen (Hrsg.):** Einführung in die Literaturwissenschaft. Mitw. Renate Werner . - München : Fink , 1977.

**Spiel, Hilde (Hrsg.):** Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart [3]. Die zeitgenössische Literatur Österreichs. – Zürich [u.a.]: Kindler, 1976.

**Theunert, Helga (Hrsg.):** Zwischen Vergnügen und Angst - Fernsehen im Alltag von Kindern: eine Untersuchung zur Wahrnehmung und Verarbeitung von Fernsehinhalten durch Kinder aus unterschiedlichen soziokulturellen Milieus in Hamburg; eine Studie / [Hrsg. Hamburgische Anstalt für Neue Medien (HAM)]. Mitw. Renate Pescher, Petra Best, Bernd Schorb. - 2., korrigierte Aufl. . - Berlin: VISTAS Verlag GmbH, 1994.

**Wagner-Rieger, Renate (Hrsg.):** das Schloss zu Spittal an der Drau in Kärnten. Mit einem Beitrag von Ingeborg Mitsch. – Wien: Schroll, 1962.

**Wille, Franz (Hrsg.):** Abduktive Erklärungsnetze. Zur Theorie theaterwissenschaftlicher Aufführungsanalyse. Frankfurt/Main, 1991.

**Wochinz, Carl Nicolai (Hrsg.):** Ensemble Porcia - Komödienspiele in Spittal / Drau. 1961-1980. Zwischenresumée. – Wien, 1982.

## Beiträge aus dem Internet

**Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur:** Bühnenbildner Matthias Kralj mit Berufstitel Professor ausgezeichnet. [www.bmukk.gv.at/ministerium/vp/ots/20071211.xml](http://www.bmukk.gv.at/ministerium/vp/ots/20071211.xml). Zugriff: 28.09.2008

**EM.Entertainment GmbH / Studio100 Media:** [www.diebienemaja.de](http://www.diebienemaja.de). Zugriff: 10.1.2009

**Kargl, Anna und Wiechmann, Natalie:** Biene Maja. 17.06.2003 [www.webmanufaktur-schultke.de/download/medienwissenschaft\\_2003\\_handout\\_biene:maja.pdf](http://www.webmanufaktur-schultke.de/download/medienwissenschaft_2003_handout_biene:maja.pdf). Zugriff: 15.11.2008

**Kirberg, Ralf:** Waldemar Bonsels. Biographie. [www.waldemar-bonsels-stiftung.de](http://www.waldemar-bonsels-stiftung.de). Zugriff: 8.10.2008

**Komödienspiele Porcia:** Schloss Porcia. [www.komoedienspiele-porcias.at](http://www.komoedienspiele-porcias.at). Zugriff: 15.5.2008

**Marcus Thill:** Die Komödienspiele Porcia. <http://thill.at>. Zugriff: 6.10.2008

**Museum für Volkskultur:** Der Werdegang des Museums. [www.museum-spittal.com](http://www.museum-spittal.com). Zugriff: 12.1.2009

**Markus Steinwender:** H.C. Artmann's Dracula. [www.theaterachse.com/stuecke/klassiker-und-sommertheater/hcartmanns-dracula](http://www.theaterachse.com/stuecke/klassiker-und-sommertheater/hcartmanns-dracula) Zugriff: 19.02.2009

**Müller Susanne:** 50 Jahre Kinderfernsehen – vom Kasperle zum Kinderkanal. Oder wie sich Kindheit und Kinderkultur verändert. [www.zdf-jahrbuch.de/2002/programmbouquet/mueller.htm](http://www.zdf-jahrbuch.de/2002/programmbouquet/mueller.htm). Zugriff: 12.01.2009

**Österreichisches Theatermuseum** (25.Oktober 2007 – 27. Januar 2008): „Räume des Erzählens“. Matthias Kralj. Bühnenbilder und Kostüme. [http://theatermuseum.at/system2.html?/static/page\\_3822.html](http://theatermuseum.at/system2.html?/static/page_3822.html). Zugriff: 28.9.2008

**O.V.** Komödienspiele Porcia – Vorhang auf für das leichte Lachen. In: Österreich Journal. 2001. Ausgabe 68. [www.oe-journal.at/Aktuelles/0701/kultarchiv2307300701.htm](http://www.oe-journal.at/Aktuelles/0701/kultarchiv2307300701.htm). Zugriff: 5.11.2008

**Schauspielschule Krauss:** Homepage von Schauspielschule Krauss. [www.schauspielschulekrauss.at/team.htm](http://www.schauspielschulekrauss.at/team.htm). Zugriff: 8.3.2008

## Kritiken

**Hein, Andrea:** Echter Hit für die Jüngsten: „Biene Maja“. Alles hüpfert auf Porcia. Kärntner Krone, 26. Juli 2007

**SUKO:** Trotz Spinnweben nicht verstaubt. Biene Maja bei den Komödienspielen Porcia. Kleine Zeitung, 26. Juli 2007

## Programmhefte

**Verein der Komödienspiele Porcia** (Hrsg.): Pulcinella. Das Festival-Magazin der Komödienspiele Porcia. Ausgabe 2006. Spittal/Drau: PetzDruck

**Verein der Komödienspiele Porcia** (Hrsg.): Pulcinella. Das Festival-Magazin der Komödienspiele Porcia. Ausgabe 2007. Spittal/Drau: PetzDruck

## Aussendung

**Senat der Universität Wien:** Mitteilungsblatt. Curriculum für das Bachelorstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Ausgegeben am 30.04.2009

## Experteninterview

**Peter Piki** - Intendant der Komödienspiele Porcia – Wien, Winter 2009

**Udo Kröll** – Geschäftsführer der Komödienspiele Pocia – Spittal/Drau, Herbst 2008

**Markus Tavakoli** – Regisseur von „Biene Maja“ – Spittal/Drau, Sommer 2007

**Jan Hax Halama** – Ausstatter von „Biene Maja“ – Spittal/Drau, Sommer 2007

## Curriculum Vitae

**Name:** Katharina Gritzner  
**Geboren:** 16.07.1985 in Spittal/Drau  
**Nationalität:** Österreich



### Ausbildungsdaten:

**1995 - 2003:** Maturiert am Bundesgymnasium Porcia in Spittal/Drau  
**2003 - 2009:** Universität Wien  
Studium der „Theater-, Film- & Medienwissenschaften“  
**2001 - 2003:** Gesangsunterricht  
**1989 - 2003:** Tanztraining: Jazz, Klassisch, Modern  
Ballettschule Zechner in Spittal an der Drau  
**2003 - 2005:** Kurse am amerikanischen Privatstudio „Move on Center“  
belegt  
**2005 - 2008:** Kurse an der USI für Ballett & Hip-Hop belegt  
**2005 - 2008:** Mitglied des Universitätschors „Voice Club“  
**2006 - 2008:** Fechten: Turnierreifeprüfung  
**2006 - heute:** Srech-, Atem- & Stimmbildung bei Prof. Adelheid Pillmann  
Szenenarbeit mit Alexandra Krismer, Elisabeth Krejcirhd

### **Praxis / Regieassistentz:**

**2010:** Regiehospitalanz „Die Blume von Hawaii“ von Paul Abraham  
Regie: Helmut Baumann, Volksoper Wien

**2008:** "Klinik unter Almen" von Rene Freund  
Regie: Peter Pikel, Waldviertler Hoftheater

**2008:** "Same but different " von Markus Tavakoli  
Regie: Markus Tavakoli , Choreographie: Martina Haager, Schächpir Festival Linz

**2007:** „Biene Maja“ von Markus Tavakoli und Angelica Ladurner  
Regie: Markus Tavakoli, Komödienspiele Porcia

**2006:** „Das tapfere Schneiderlein“ der Gebrüder Grimm  
Regie: Markus Tavakoli, Komödienspiele Porcia

**2006:** „Der Lackierte“ von Georges Feydeau  
Regie: Werner Schneyder, Komödienspiele Porcia

**2006:** Die goldene Nase“ von René Freund  
Regie: Peter Pikel, Komödienspiele Porcia

### **Künstlerischer Werdegang:**

**2009:** Jessica in „Kaufmann von Venedig“ von W. Shakespeare  
Regie: Alex Linse, Theater Offensive Salzburg

**2009:** Hero in „Viel Lärm um Nichts“ von W. Shakespeare  
Regie: Peter Pikel, Komödienspiele Porcia

**2009:** Tini in „Ganz der Papa“ von August von Kotzebue  
Regie: Peter Pikel, Komödienspiele Porcia

**2009:** Penelope & Peppino in „Kasperls Reise nach Nirgendwo“ von Angelica Ladurner  
Regie: Markus Tavakoli, Komödienspiele Porcia

**2008:** Helene Altenwyl in "Der Schwierige" von Hugo von Hofmannsthal  
Regie: Werner Schneyder, Komödienspiele Porcia

**2008:** Kathi in "Ausgespielt! Eine verdeckte Ermittlung" von Rene Freund  
Regie: Lutz Hochstraate, Komödienspiele Porcia

**2008:** Cecily in „Bunbury“ von Oscar Wilde  
Regie: Lutz Hochstraate, Vereinigte Bühnen Bozen

**2007:** Louison in „Der eingebildete Kranke“ von J.B. Molière  
Regie: Peter Gruber, Komödienspiele Porcia

**2007:** Ameise, Drohne, Bienenkönigin in „Biene Maja“ von Angelica Ladurner & Markus Tavakoli  
Regie: Markus Tavakoli, Komödienspiele Porcia

**2007:** Emmi in „Die Gouvernante“ von Arthur Schnitzler  
Regie: Angelica Schütz, Theater Center Forum Wien

**2003:** Mitgewirkt in „Der Zauberer von Oz“ von Lyman Frank Baum  
Regie: Georg Clementi, Komödienspiele Porcia

**1995:** „Der Verschwender“ von Ferdinand Raimund, Komödienspiele Porcia