



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Hinter den Kulissen – vor dem Applaus

„Die Duftsammlerin“, ein Erzähltheater-Solo

Verfasserin

Sandra Weber

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer: Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Für meine Lieben

Danksagung

Mein größter Dank gilt meinem Mann Christian Weber. Durch seine emotionale Unterstützung, sein Verständnis und seine Kraft fand ich die innere Ruhe für den Abschluss dieser Arbeit.

Meinen Eltern Elisabeth und Ernst Pfeifhofer die mir all die Jahre den nötigen Freiraum für meine Interessen gaben und mich den Weg gingen ließen auf dem ich mich jetzt befinde und gefestigt fühle.

Meinen Geschwistern Michael und Claudia Pfeifhofer die mir als interessante DiskussionspartnerIn und größte KritikerIn zur Seite standen.

Meiner Schwester Karin Pfeifhofer und meiner Nichte Mia-Sophie danke ich für die schönen und abwechslungsreichen Stunden in denen sie mich während des Studiums immer wieder auf andere Gedanken brachten.

Ein großes Dankeschön gilt meinen FreundInnen Barbara Danler, Daniel Urbanek, Isabella Reindl, Peter Bamberger und Sigrid Melcher für die Unterstützung und ihr Verständnis, ihre Geduld sowie die spannenden Diskussionen die teils tief in die Nacht gingen und nie zu enden schienen.

Bedanken möchte ich mich auch bei Prof. Brigitte Marschall die sich meinem Thema angenommen hat, sowie bei allen ProfessorInnen die das Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft für mich interessant und abwechslungsreich gestaltet haben.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	7
2	Zur Entstehung der Produktion „Die Duftsammlerin“	9
3	Das Erzähltheater.....	11
3.1	Der Zeitpunkt, zu dem das Theater ins Spiel kommt	14
3.1.1	Mimik und Gestik	14
3.1.2	Wahrnehmung	16
3.1.3	Verfremdung	17
3.2	Die Umsetzung in die Praxis	19
3.3	Erzählen ist die direkte Interaktion mit dem Publikum	19
3.4	Die Funktion solcher Texte liegt auf der Hand.....	20
4	Das Beispiel aus der Praxis: „Die Duftsammlerin“, ein Erzähltheater-Solo	21
4.1	Stück	21
4.2	Autorin	21
4.3	Rechte / Verlag.....	22
4.4	Inhalt.....	23
4.5	Produktionsteam.....	23
4.6	Budgetplan / Finanzierung.....	24
4.6.1	Projektbeschreibung	25
4.6.2	Kalkulation.....	28
4.7	Aufführungsort / Spielstätte	29
5	Die Analyse	31
5.1	Der Produktionsprozess	31
5.2	Die szenische Gestaltung	45
5.2.1	Die spielende SchauspielerIn.....	50
5.2.2	Die Rollenerarbeitung	52
6	Ausblick – Theater im Klassenzimmer.....	57
6.1	Theaterpädagogische Arbeit im Klassenzimmer	58
7	Das Rezeptionsverhalten des jungen Publikums	61
7.1	Begriffsklärung „Rezeption“ und Rezeptionsverhalten.....	62
7.2	Die Nutzung von theaterpädagogischen Rezeptionsuntersuchungen	62
7.3	Vorgehensweise bei der Rezeptionsforschung am jungen Publikum	64

7.3.1 Untersuchungen zum kindlichen Rezeptionsverhalten.....	64
7.3.2 Kindliches Rezeptionsverhalten. Untersucht anhand des Theaterstücks „Die Duftsammlerin“, ein Erzähltheater-Solo	65
7.3.2.1 Der Vorgang – die Anordnung der Vorgänge	67
7.3.2.2 Tragik – Erlösung – Angst.....	68
7.3.2.3 Die ideale Figur	70
7.3.2.4 Die Ausstattung.....	71
7.4 Schlussfolgerungen	72
8 Resümee	75
9 Bibliographie	77
9.1 Selbstständige Literatur	77
9.2 Unselbstständige Literatur	80
9.3 Internetadressen	85
9.4 Audiovisuelle Medien	86
9.5 Abbildungsverzeichnis	87
9.6 Gespräche mit Fachleuten.....	88
ABSTRACT	89
LEBENS LAUF	91

1 Einleitung

Hinter den Kulissen – vor dem Applaus. Wie der Titel schon aussagt, handelt es sich in meiner Arbeit um die Entstehungsgeschichte einer Produktion. Genauer gesagt geht es um eine Theaterproduktion für Kinder, Jugendliche und Erwachsene. Für die ganze Familie sozusagen. Hierbei soll genau untersucht werden, wie viele Schritte es braucht um ein Theaterstück von der Idee, über die Planung bis hin zur Umsetzung auf die Bühne bringen zu können.

Einer der wichtigsten Vertreter für das zeitgenössische Theater, Peter Brook, hat einen für meine Begriffe auf den Punkt bringenden Ausspruch getätigt:

„Ich kann jeden leeren Raum nehmen und ihn nackte Bühne nennen. Ein Mann geht durch den Raum, während ihm ein anderer zusieht; das ist alles, was zur Theaterhandlung notwendig ist“¹

In meiner Arbeit gebe ich Einblick in die Theaterszene für Kinder- und Jugendliche in Österreich und hier im Speziellen in Wien. Als Beispiel habe ich das Stück „Die Duftsammlerin“, ein Erzähltheater-Solo von Sabine Zieser² gewählt, für das ich die Produktionsleitung inne hatte.

Diese österreichische Erstaufführung feierte am 7. Oktober 2007 im DSCHUNGEL WIEN - Theaterhaus für junges Publikum GmbH im Museumsquartier in Wien, Premiere. „Die Duftsammlerin“ ist eine poetische Geschichte, welche die Erzählung einer Duftreise zum Inhalt hat. Sie wird in circa einer Stunde als Erzähltheater-Solo gezeigt.

¹ Vgl. Israel, Annett; Riemann, Silke (Hrsg.): Das andere Publikum. Deutsches Kinder- und Jugendtheater. Berlin 1996. S.186

² Sabine Zieser ist Schauspielerin und Autorin am Nürnberger Kinder- und Jugendtheater Mumpitz.

„Das kleine Mädchen Tishina blickt in den Himmel und stellt Fragen. Bis wohin geht dieser Himmel? Gibt es dahinter noch andere Himmel und andere Welten? Und wenn es andere Welten gibt: gibt es dort dann auch Menschen?

Die alte Großmutter, die schon viel von der Welt gesehen hat, rät dem kleinen Mädchen, sich auf den Geruchssinn zu konzentrieren.

Durch die Nase dringen die Brüder Atem und Duft bis zum Herzen, sagt sie. Mit Hilfe der Nase können wir auf Reisen gehen ...“³

Die Nase wird auf Reisen geschickt um die Welt zu erkunden. Es geht um “Geruchsempfindung, -aufnahme und -verarbeitung”. Dem Produktionsteam war es sehr wichtig, das Stück so umzusetzen, dass das Publikum während der Aufführung für die eigenen Sinne sensibilisiert wird und mit dem Bewusstsein das Stück gerochen und in sich aufgesogen zu haben, den Zuschauerraum verlässt. Denn in der Tat, kein Sinn ist so stark mit Erinnerungen verbunden wie der Geruch. Die Gerüche begleiten Menschen ein Leben lang. Daran knüpft auch die Grundidee des Stücks. Die Großmutter zeigt der Enkelin die Welt mit Hilfe von Gerüchen. Das Vergangene und Gegenwärtige werden eine Einheit.

³ Vgl. Zieser, Sabine: Die Duftsammlerin. Nürnberg 2002. S. 1

2 Zur Entstehung der Produktion „Die Duftsammlerin“

Das Stück „Die Duftsammlerin“ wurde durch eine Gruppe freier Theaterschaffenden produziert und künstlerisch in einem Arbeitsprozess, der sich über ein Jahr hinstreckte umgesetzt, und als Erzähltheater-Solo im Oktober 2007 im DSCHUNGEL WIEN - Theaterhaus für junges Publikum GmbH im Museumsquartier in Wien zur Aufführung gebracht.

Freie Theaterproduktionen sind ein wichtiger Bestandteil des Kulturlebens der Stadt Wien und Ausdruck einer sich ständig erneuernden Bühnenlandschaft. Die Einflüsse zeigen sich in der Ästhetik, in der veränderten Auffassung der theatralischen Mittel und des Raumverständnisses sowie in der Entwicklung neuer Arbeitsweisen. Das Freie Theater in seiner Struktur, mit seiner Flexibilität und mit dem schöpferischen Potential, das es immer wieder freisetzt, hat in letzter Zeit sehr an Bedeutung und sowohl an lokaler wie auch internationaler Anerkennung gewonnen. Es hat sich emanzipiert und ist im öffentlichen Bewusstsein nachhaltig verankert.

Eine maßgebliche Rolle spielen die Kinder- und Jugendtheater. Ihre Entwicklung fand seinen Anfang in den 1970er und 1980er Jahren wobei maßgebende Impulse für die „freie Szene“ in Wien dafür aus Deutschland kamen. Mittlerweile zählen in Wien an die 40 bis 60 Gruppen die in der Kinder- und Jugendtheaterszene tätig sind.⁴

Viele von ihnen widmen ihre Arbeit ganz jungen Kindern die ihre allerersten Erfahrungen mit dem Theater bereits im Alter ab drei Jahren machen. Das Medium Theater ist für sie dabei ein völlig neues. In der Gesellschaft und für den weiteren Entwicklungsprozess ist dies von großer Wichtigkeit.

⁴ Vgl. Weber, Barbara: Zur Situation des österreichischen Theaters für Kinder und Jugendliche. Wien 1997. S. 3ff

Bei dem Stück „Die Duftsammlerin“ geht es darum, ein Theaterprojekt zu realisieren. Die Idee eine klar definierte Zielgruppe, nämlich die der kleinsten Theaterbesucher im Kindesalter ab vier Jahren bis hin zum Erwachsenen, anzusprechen und den Spagat zwischen Kultur, ästhetischem und pädagogischem Anspruch sowie dem der Unterhaltung zu meistern.

Das Spannungsverhältnis zwischen Theaterschaffenden und Publikum sowie die Wahrnehmung der Theaterschaffenden selbst sind wichtige Punkte die in Hinsicht auf den Kunstanspruch des Theaters untersucht werden müssen. Überlegungen wie die Erreichung des Publikums und die Richtung der Stückentwicklung sind zentrale Gegenstände des Entwicklungsprozesses. Der Inhalt und ästhetische Form, der Einsatz der Mittel und die Produktionsweise werden dabei durch die Theaterschaffenden selbst bestimmt. Die meisten freien Theaterschaffenden würden sich dagegen wehren nur das zu produzieren was dem Zuschauer gefällt. Es geht hauptsächlich darum, die Bedürfnisse und Wünsche des Publikums zu erkennen und darauf einzugehen. Das höchste Gebot aber ist der eigenen Linie treu zu bleiben.

Meine Arbeit soll als Anregung sowie Leitfaden verstanden werden, Informationen über den Entwicklungsprozess einer Theaterproduktion geben und Denkanstöße vermitteln. Ziel ist es, einen Überblick über die einzelnen Produktionsschritte, -entwicklungen und -abläufe zu geben. Einen Blick hinter die Kulissen, welcher Aufwand und intensive Arbeit in und hinter einer freien Theaterproduktion stecken.

3 Das Erzähltheater

Im Erzähltheater ist Erzählen das zentrale Element einer Inszenierung, wie im epischen Theater auch.

Ein wichtiger Vertreter der modernen Geschichte des deutschsprachigen Theaters ist Bertolt Brecht der den Begriff des epischen Theaters geprägt hat. Episches Theater soll in seiner Form erzählend sein, die Aktivität des Zuschauers wecken, ihn zu Entscheidungen führen und ihn dem Gezeigten gegenüberstellen. Diese Aussagen treffen auch auf das Erzähltheater zu.⁵

Im epischen Theater wird der Erzähler zu einer Instanz auf der Bühne, sei es, dass er als eigene Figur erscheint, dass die Figur aus ihrer dramatischen Situation aussteigt und sich direkt mit einer Erzählung über das Geschehene oder das in der Zukunft noch Geschehene an das Publikum wendet. Entweder folgt die Handlung einer Hauptfigur durch ihre verschiedenen Erlebnisse oder die Stationen der Handlung zeigen verschiedene Variationen zu einem Thema. Bei dem Stück „Die Duftsammlerin“ folgt die Handlung der Hauptfigur, nämlich die des kleinen Mädchens „Tishina“, die eine Duftreise erzählt.

Der Begriff Erzähltheater als Genre ist noch relativ wenig befragt worden, wenn man es etwa mit neuen Formen des Figurentheaters vergleicht. Die Begriffsbestimmung, die Abgrenzung etwa vom Schauspiel, erweist sich als nicht ganz einfach. Wenn es hier überhaupt eine Grenze gibt, dann ist sie sehr durchlässig. Aber genau darin könnte der Reiz liegen, der dazu beigetragen hat, das Erzähltheater als Darstellungsform so verbreiten zu helfen.

Erzähltheater ist zuallererst eine Formbeschreibung. Das Erzählen ist zentrales Element der Inszenierung. Szenische Darstellung, Erzählrede und Figurenrede wechseln miteinander ab. Die Darsteller sind gleichzeitig auch Erzähler, können mehrere Personen verkörpern oder auch zum Teil des Bühnenbildes werden.

⁵ Steinweg, Reiner: Lehrstück und episches Theater. Brechts Theorie und die theaterpädagogische Praxis. Frankfurt am Main 1995. S. 38ff

Dem gesprochenen Wort wird Raum zur Entfaltung gegeben und es wendet sich direkt an das Publikum.

Bei Stück „Die Duftsammlerin“ wendet sich die Erzählerin als Rollenfigur erzählend zum Publikum und adressiert es als seine Zuhörer. Das Erzählen nimmt den Status eines Rollentextes ein. Der Rollentext muss so glaubwürdig gestaltet sein, dass die Beziehung zwischen der gespielten Figur der Erzählerin und ihrer Geschichte als authentisch erscheint.

„Großmutter hat immer zu mir gesagt: „Tishina, wenn Du etwas wirklich wissen willst, steck deine Nase hinein und du wirst es riechen.“ Und das habe ich getan! Stundenlang steckte die Nase im Schnee, wollte ich doch verstehen warum Schneekristalle wie Diamanten funkeln. „Na los, riech. Du sollst riechen!“, schimpfte ich. Aber die Nase schwieg.

Ich bittete und bettelte, ich bot ihr als Tausch eine ganze Tüte frisch gebrannter Mandeln an, aber die Nase blieb stumm und starrte nur verfroren vor sich hin.

„Eingebildete Ziege!“, schimpfte ich. Prompt fing sie zu schniefen an und das tagelang.“⁶

Ein weiteres Merkmal des Erzähltheaters ist die Spieldauer. Das Erzähltheaterstück überschreitet eine Aufführungszeit von sechzig Minuten normalerweise nicht. Verknappungen können dadurch geschaffen werden, dass die Erzählerin aus der Perspektive einer Allwissenden ganze Handlungskomplexe kurz zu referieren braucht. Wichtige Szenen oder Handlungen werden hingegen szenisch-dialogisch aufgebaut. Der Dialog gewinnt dabei keinen dramatischen Eigenwert, da er nach wie vor dem Erzählen unterstellt ist.⁷

⁶ Zieser, Sabine: Die Duftsammlerin. Nürnberg 2002. S. 1

⁷ Stegemann, Bernd: Lektionen Dramaturgie. Dramaturgie des epischen Theaters. Berlin 2009. S. 313 ff

Das Erzähltheater definiert sich auch durch den Wechsel der Erzählperspektiven. Dies betrifft auch die Erzählfigur selbst. Einmal ist sie allwissende Beobachterin und zum anderen erzählt sie eine selbsterlebte Geschichte. Die Übergänge in den Spielszenen stellen einen Wechsel von der Außenperspektive der Erzählerin in die Binnenperspektive ihrer Figuren dar. Dabei bleibt die Beziehung zur Erzählfigur stets aufrecht und es obliegt ihr zu bestimmen wann eine Szene beginnt und wann sie endet.⁸

„Es gibt viele Nasen. Vater hat eine kurze dicke, die von Mama ist scharf gebogen wie ein Vogelschnabel, Tante Rusana hat eine Kartoffelnase, Onkel Leon eine höckrige mit Schnurrbart, ich habe eine Stupsnase und Großmutter ...

Großmutters Nase war ungewöhnlich lang und spitz. Ich hätte mich gut daran festhalten können. Aber ich traute mich nicht. Sie konnte so furchtbar wütend werden. Nein, nicht Großmutter, die Nase.

„Tishina, wirst du mich wohl loslassen“ und dann tobte und fauchte die Nase, nein sie bebte und jedesmal fürchtete ich, dass sie Feuer speien würde wie ein Vulkan.“⁹

⁸ Stegemann, Bernd: Lektionen Dramaturgie. Dramaturgie des epischen Theaters. Berlin 2009. S. 314

⁹ Zieser, Sabine: Die Duftsammlerin. Nürnberg 2002. S. 1

3.1 Der Zeitpunkt, zu dem das Theater ins Spiel kommt

Neben der epischen Erzählweise hat Brecht noch eine episierende Spielweise entwickelt, die die Schauspieler:in in ihrer doppelten Realität zeigt. Sie ist in ihrer Realität als Schauspieler:in und in der Erscheinung der von der Schauspieler:in dargestellten Figur auf der Bühne präsent. Durch die Betonung dieser doppelten Anwesenheit ist in jeden darstellerischen Augenblick das epische Element der Unterbrechung und des Kommentars eingeführt.¹⁰

Jeder Moment und damit jede Entscheidung wird somit als befragte Möglichkeit und nicht mehr als zwangsläufige Notwendigkeit für die handelnde Figur dargestellt.

Bei dem Stück „Die Duftsammlerin“ passiert dies durch Mimik und Gestik, Spiel mit Raum und Zeit, sowie Verkörperung anderer Figuren durch die Erzählfigur. Dadurch etwa, dass die Erzähler:in, und sei es nur in geringen Veränderungen, ihre Stimme, ihre Haltung oder ihre Mimik verändert und eine Rolle anzudeuten beginnt. Hier stellt sich die Frage, ob die Erzähler:in zu dem Zeitpunkt als sie darzustellen beginnt, aufhört Erzähler:in zu sein.

3.1.1 Mimik und Gestik

Der Begriff „Gestus“ kommt ursprünglich aus dem Lateinischen und bezeichnet eine wiederholbare Bewegung des menschlichen Körpers, die als signifikant angesehen wird.¹¹

Im Wesentlichen bezeichnet dieser Begriff bei Brecht eine ästhetische Kategorie, die sowohl auf die Gestik der Darsteller:in im eigentlichen Sinn, aber zum Beispiel auch auf die Sprechweise derselben Einfluss nimmt, und bei Brecht sogar außerhalb des Theaters Geltung findet.

¹⁰ Stegemann, Bernd: Lektionen Dramaturgie. Dramaturgie des epischen Theaters. Berlin 2009. S. 239 ff

¹¹ Sauter, Willmar: Metzler Lexikon Theatertheorie. Eds. Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.). Stuttgart 2005. S. 129 ff

Der Gestus findet auf verschiedenen Ebenen der theatralischen Darstellung Anwendung und wird als Grundbedingung des Schauspiels erklärt.¹²

Durch die Beschreibungen der entsprechenden Gesten werden den einzelnen Szenen Überschriften gegeben wie sich die Darstellerin zu geben hat. Somit wird eine Handlung benannt und ein konkreter spielerischer Auftrag gegeben. Die wichtigste Aufgabe die der Darstellerin gestellt wird ist ihre Gesten verstehbar zu machen. Dinge müssen erkannt werden und seine Darstellung muss dem Betrachten entgegen kommen.

Als Beispiel aus dem Stück „Die Duftsammlerin“:

„Ich rieche nichts, Großmutter.“

„Geduld, Tishina, Geruch ist überall. Die Welt ist voll davon.“

„Großmutter, da ist einer, ich rieche was, was ... Nasses, Salziges, ganz frisch, ein bisschen fischig ...

Das Meer! Großmutter, ich rieche Meer!

Ich schmecke Wasser, Salz, der Wind peitscht mir ins Gesicht.“¹³

Die Schauspielerin spricht in der Rolle des kleinen Mädchens „Tishina“ und beschreibt was ihr widerfährt bei dem Gedanken an Meer. Bei „Nasses und Salziges“ runzelt sie die Stirn und überlegt mit einer Anstrengung an etwas Unangenehmen. Die Schauspielerin gibt sich von vertieftem Nachdenken. Zeigt sich erstaunt ob der „Frische“ durch ein weites Öffnen der Augen.

Rümpft die Nase und beginnt die Nasenlöcher zu blähen bei dem Ausdruck „fischig“. Sie verzieht den Mund und zeigt von Bestimmtheit und Entschiedenheit durch das feste Schließen des Mundes. Das Publikum kann der Schauspielerin folgen und nimmt die beschriebene Situation durch ihre Ausdrucksweise wahr.

¹²Stegemann, Bernd: Lektionen Dramaturgie. Dramaturgie des epischen Theaters. Berlin 2009. S. 242

¹³ Zieser, Sabine: Die Duftsammlerin. Nürnberg 2002. S. 3

3.1.2 Wahrnehmung

In unserer Welt, in der man sich in erster Linie auf die Leistungen des Sehsinns konzentriert, werden andere Instrumente der Wahrnehmung notorisch unterschätzt. Dabei hat man herausgefunden, dass die chemischen Sinne, also Geruchs- und Geschmackssinn, die ältesten Wahrnehmungssysteme des Lebens sind, und dass im Laufe der Evolution unser Gehirn aus der Riechschleimhaut entstanden ist. Unser Denken geht auf das Riechen zurück.¹⁴

Forscher der Universität Zürich haben herausgefunden, dass die Evolution durch die chemischen Sinne angestoßen wurde. Ohne das Riechen und Schmecken wäre der Mensch gar nicht entstanden. Und es ist sicher, dass der Mensch die Möglichkeiten und Leistungen, die ihm der Geruchssinn zur Verfügung stellen könnte, bei weitem nicht ausschöpft. Die Nase ist das einzige Organ, das nach der Pubertät, dem Ende der Wachstumsphase, noch weiter wächst. Bei 97-Jährigen ist sie im Schnitt 0,8 cm länger als bei 30-Jährigen. Die europäische Durchschnittsnase misst bei einem 30-jährigen Mann 5,8 cm, bei einer Frau 5,1 cm.¹⁵

„Großmutter, was tust du?“

„Ich reise.“

„Darf ich mitkommen?“ fragte ich.

Sie nickte. Und dann nahm sie meine Hand und atmete.

„Tishina, es gibt viele Arten zu reisen. Manche verreisen mit den Füßen, andere mit dem Fahrrad oder dem Auto, wieder andere mit der Eisenbahn oder dem Flugzeug, und ich, ich reise eben mit den Düften.“

„Mit den Düften?“ fragte ich.

„Ja, du musst warten bis ein zarter Duft an dir vorbeizieht, dann steige ein und rieche nichts mehr als diesen einen Geruch, ziehe ihn in deine Nase hinein und lass dich davon tragen.“¹⁶

¹⁴ Fernsehdokumentation. Die Welt der Sinne. Faszination Wissen. Bayrisches Fernsehen. März 2004. 45'

¹⁵ ebda. 45'

¹⁶ Zieser, Sabine: Die Duftsammlerin. Nürnberg 2002. S. 9

„Die Duftsammlerin“ thematisiert die Wahrnehmung mittels Geruchssinn. Jenseits des äußerlichen Erscheinungsbildes der Nase (Hackennase, Stupsnase, Kartoffelnase, Boxernase) eröffnet „Die Duftsammlerin“ die tiefere Bedeutung des Geruchssinns. Die Reise, die Tishina unter Anleitung ihrer Großmutter unternimmt, bringt sie in sinnlichen Kontakt mit den sie umgebenden Dingen, über die Nase und ihre Möglichkeiten der Wahrnehmung.

Die Vorstellung des Mädchens über die Welt und die Kraft ihrer Phantasie und Imagination werden gestärkt und damit letztlich auch das Bewusstsein ihrer selbst. Das Begreifen der Welt über den Geruchssinn führt Tishina auch zu einer Verarbeitung und Bewältigung von Trauer und Schmerz, mithin zu einer Bereicherung des Lebensgefühls.

Bei der Inszenierung wird auf die Verwendung von Düften verzichtet. Es gibt keine Gegenstände auf der Bühne, welche einen speziellen Geruch aussenden. Die Imagination des Geruchs wird durch bildliche und sinnliche Darstellung vermittelt. Dem Produktionsteam erschien es wichtig das Stück so umzusetzen, dass das Publikum während der Aufführung für die eigenen Sinne sensibilisiert wird und mit dem Bewusstsein das Stück gerochen und in sich aufgesogen zu haben, den Zuschauerraum verlässt.

3.1.3 Verfremdung

Durch die Montage widersprüchlicher Elemente und durch die Unterbrechung des Spiels, sowie die distanzierte Spielweise der Darstellerin, welche sich nicht in Figuren verwandeln, sondern sie nur „zeigt“, entsteht ein Verfremdungseffekt. Dem Zuschauer wird dadurch der Eindruck echter Gegenwärtigkeit genommen. Bei dem Stück „Die Duftsammlerin“ passiert diese Unterbrechung durch Einspielen von Songs und Tanzeinlagen der Schauspielerin. Durch solche Unterbrechungen wird eine Einfühlung des Publikums in Figuren und Handlung verhindert und die dialektische Spannung zwischen Spiel und kritischer Beurteilung aufrechterhalten.

Die Veränderbarkeit der dargestellten Gegebenheiten zu vermitteln, geschieht in Brechts Theater mittels historisierender Darstellung des Geschehens. Dies geschieht sowohl durch Verfremdungseffekte als auch über die Inszenierung von bereits Gewesenem. Der Verfremdungseffekt entsteht durch die Vorführung von Geschehenem als etwas, dass die Darstellerin selbst gesehen hat oder selbst kennt, ohne aber bei der Darstellung gänzlich in dieser zu verschwinden.¹⁷

Die Darstellerin gibt die restlose Verwandlung in die Bühnenfigur auf, zeigt jedoch die Figur. Die Schauspielerin stellt die Figur so dar, dass sie sich der Kritik der Zuschauer aussetzt und baut die Reflexion der Figur in die Figur selbst ein. Das Publikum wird durch Verfremdung des Vertrauens wundernd gemacht.¹⁸

„Einmal habe ich meine Nase ins Schlüsselloch von Großmutter's Tür gesteckt und da habe ich sie sprechen gehört, aber Großmutter's Nase, die sich von der anderen Seite ins Schlüsselloch geschoben hatte, hatte ich nicht gesehen. Großmutter's Nase war ungewöhnlich lang und spitz. Ich hätte mich gut daran festhalten können. Aber ich traute mich nicht. Sie konnte so furchtbar wütend werden. Nein, nicht Großmutter, die Nase.

„Tishina, wirst du mich wohl loslassen“ und dann tobte und fauchte die Nase, nein sie bebte und jedes Mal fürchtete ich, dass sie Feuer speien würde wie ein Vulkan.“¹⁹

Es entsteht ein Riss zwischen Darstellerin und dem von ihr Dargestellten. Durch diesen Riss behält die Darstellung immer den Charakter des Vorgeführten. Der Zuschauer bleibt für sich selbst real und behält damit sein gesamtes Bewusstsein und Urteilsvermögen.

¹⁷ Stegemann, Bernd: Lektionen Dramaturgie. Dramaturgie des epischen Theaters. Berlin 2009. S. 251

¹⁸ Stegemann, Bernd: Lektionen Dramaturgie. Dramaturgie des epischen Theaters. Berlin 2009. S. 251

¹⁹ Zieser, Sabine: Die Duftsammlerin. Nürnberg 2002. S. 8

Er steht mit seiner Wahrnehmung und seiner Meinung zwischen Darstellerin und Dargestelltem und kann beide voneinander unterscheiden und somit die Dimensionen des Handelns beurteilen.²⁰

3.2 Die Umsetzung in die Praxis

„Der moderne Zuschauer wünscht nicht, bevormundet und vergewaltigt zu werden, sondern er will einfach menschliches Material vorgeworfen bekommen, um es selbst zu ordnen.“²¹

Die SchauspielerIn darf sich mit der Figur nicht identifizieren, während sie diese auf der Bühne zeigt. Die SchauspielerIn zeichnet sich und das Spiel durch prägnante Charaktere, schnelle Rollenwechsel, eindringliche Emotionen und Beziehungen aus und erzählt eine Geschichte, die der DuftsammlerIn, dem Zuschauer. Für jede Geschichte und jedes Publikum gibt es die passende Art der Darbietung. Sei es die direkte Ansprache, das Erzählen in Dialogform oder zwischen den Zeilen, oder mit leisen Tönen. Das Erzählen gilt als die kleinste, reduzierteste Art von Theater. Bilder, Gerüche und Geräusche entstehen nur im Kopf des Zuhörers. Wichtig dabei ist, dass eine ständige Reaktion des Zuschauers verlangt wird.

3.3 Erzählen ist die direkte Interaktion mit dem Publikum

Die ErzählerIn muss einen längeren Anlauf nehmen. Sie muss den Schritt in die erzählte Wirklichkeit, vom Ich zur Rolle, von der Erzählung zur Darstellung, vor dem Publikum tun. Sie kann durch stimmliche, gestische und mimische Nuancen von der Erzählung zur Darstellung gelangen. Sie kann aber auch - im übertragenem Sinn - Vorhänge öffnen, wie zum Beispiel durch die gezielte Verwirrung ihres Publikums. Der klassische Märchenerzähler kennt das vom so genannten Vormärchen, das die eigentliche Erzählung einleitet.

²⁰ Stegemann, Bernd: Lektionen Dramaturgie. Dramaturgie des epischen Theaters. Berlin 2009. S. 241 ff

²¹ Steinweg, Reiner: Lehrstück und episches Theater. Brechts Theorie und die theaterpädagogische Praxis. Frankfurt am Main 1995. S 35

Das Ziel ist, die Aktivität des Zuschauers zu wecken, seine kritische, distanzierte Beobachtung zu fördern und den Blick auf die Veränderbarkeit der Welt und des veränderlichen und verändernden Menschen zu lenken. Er soll also nicht emotional in eine Handlung verwickelt sein, sondern selbst produktiv werden und zur Umbildung der Gesellschaft beitragen. Widersprüche sollen offen gelegt, das Altbekannte durch Verfremdung fragwürdig gemacht werden, so dass eine neue, frische Sicht auf die Verhältnisse ermöglicht wird.

3.4 Die Funktion solcher Texte liegt auf der Hand

Texte spielen mit den Zuhörern und ihrer Erwartung, enttäuschen sie, führen sie in Fallen, verwirren sie und lösen sie so von ihrem Alltag, ihrem aktuellen Erfahrungshintergrund ab. Sie schaffen eine Projektionsfläche für die eigentliche Geschichte, die nun folgt. Im gleichen Atemzug geht der Erzähler in seinem Text von der ersten Person in die dritte Person über. Jetzt sind die Zuhörer in der Geschichte angekommen und bereit für das was nun folgt. Und doch findet man an dieser Stelle nur das Skelett einer Rahmenhandlung vor. Es ist der Phantasie eines jeden einzelnen überlassen, sich einen echten Handlungsrahmen vorzustellen. Oft ist es der Zwischenfall oder der inszenierte Unfall, der die Zuschauer zum Fall ins Jetzt führen soll.

4 Das Beispiel aus der Praxis: „Die Duftsammlerin“, ein Erzähltheater-Solo

Im Erzähltheater gilt das Erzählen als zentrales Element der Inszenierung. Bei einem Erzähltheater-Solo wird das Stück von einer einzelnen Person erzählt. Dem gesprochenen Wort wird Raum zur Entfaltung gegeben. Die Schauspieler:in bedient sich dem Gebrauch der dritten Person sowie der Vergangenheitsform.

4.1 Stück

„Die Duftsammlerin“ von Sabine Zieser wird als Erzähltheater-Solo in circa einer Stunde von einer Schauspieler:in erzählt. Ein poetisches Erzähltheater für Kinder ab vier Jahren und Erwachsene. Es geht um den Duft des Lebens, über das Geheimnis der Sinne und die Entdeckung der Welt. Die Reise, die das Mädchen Tishina unter Anleitung ihrer Großmutter unternimmt, bringt sie in sinnlichen Kontakt mit den sie umgebenden Dingen. Mit Hilfe ihrer Nase und ihrer Möglichkeiten der Wahrnehmung erfährt sie, was in der Welt passiert. Ihre Kraft der Phantasie und der Vorstellungsmöglichkeiten wird gestärkt. Sie erfährt ein unglaublich intensives Bewusstsein ihrer Umgebung. Sie begreift die Welt über ihren Geruchssinn. Das Mädchen Tishina empfindet Trauer und Schmerz, Freude und Freiheit und erfährt eine Bereicherung ihres Lebensgefühls.

4.2 Autorin

Sabine Zieser wurde 1960 in der Nähe von Göttingen geboren. Sie ist Schauspieler:in, Dramatiker:in und Autorin.²² Nach dem Abitur absolvierte sie in der Psychiatrie in Kassel ein soziales Jahr. Damals war sie siebzehn Jahre alt und war beeindruckt, dass sie das Verrücktsein unheimlich und gleichzeitig so menschlich erlebte. Ein Studium der Sozialpädagogik folgte und sie entdeckte ihre Liebe zum Theater.

²² Zieser, Sabine: Biographie. S. 1

Die ersten Workshops, Straßenaktionen und Straßentheater, Begegnungen mit dem Anderen Theater, dem Living Theatre, dem Odin Theater, Grotowski, Peter Brook, La Otra Orilla, ecetera folgten. Die Idee des Autonomen Theaters interessierte sie und eine eigene freie Theatergruppe, „theater ACT nürnberg“, wurde gegründet, eine Fabriketage angemietet, Stücke und Texte entwickelt, das Sozialpädagogikstudium abgeschlossen. Neben Arbeiten im so genannten etablierten Theater bevorzugt Zieser bis heute das Freie Theater und seine Arbeitsweise. Das „theater ACT nürnberg“ musste sie aus wirtschaftlichen Gründen aufgeben und arbeitet nun seit Jahren mit dem Theater Mummipitz zusammen.

Ihr erstes veröffentlichtes Stück 'Salto & Mortale' erhielt den Bayerischen Theaterpreis. Das Stück „Die Duftsammlerin“ wurde 2002 im Theater Mummipitz in Nürnberg uraufgeführt.²³

4.3 Rechte / Verlag

Die Rechte liegen beim Theaterstückverlag Brigitte Korn-Wimmer & Franz Wimmer in München.

Die verlagspolitische Zielsetzung vom Theaterstückverlag besteht darin, AutorInnen und Komponisten die Möglichkeit zu erschließen, im Rahmen professioneller Betreuung am Markt Fuß zu fassen.

Gemäß dem Motto "weniger ist mehr" ist der Verlag bestrebt, sich auf eine überschaubare Auswahl von AutorInnen zu konzentrieren, um ihnen eine professionelle und optimale Beratung und Betreuung zu garantieren. Der Verlag ist bestrebt, höchsten Standard sowohl bei der Betreuung der AutorInnen und Komponisten als auch bei der Versorgung des Publikums mit den Verlagstiteln zu gewährleisten.

²³ Vgl. http://www.inkunst.de/DIE_DUFTSAMMLERIN.138.0.html Zugriff: 20.09.2008

Die AutorenInnen benötigen dazu keine pompöse Ausstattung. Mit einfachen Mitteln und wenigen Schauspielern erzählen sie von Liebe und Hass, von Glück und Leid. Sie erzählen, was Leben ist und was es sein könnte.²⁴

4.4 Inhalt

„Tishina blickt in den Himmel und stellt Fragen. Bis wohin geht dieser Himmel? Gibt es dahinter noch andere Himmel und andere Welten? Und wenn es andere Welten gibt: Gibt es dort dann auch Menschen?

Die alte Großmutter, die schon viel von der Welt gesehen hat, rät dem kleinen Mädchen, sich auf den Geruchssinn zu konzentrieren. Durch die Nase dringen die Brüder Atem und Duft bis zum Herzen, sagt sie. Mit Hilfe der Nase gehen wir auf Reisen ...“

Großmutter hat immer zu mir gesagt: „Tishina, wenn Du etwas wirklich wissen willst, steck deine Nase hinein und du wirst es riechen.“

Und das habe ich getan!²⁵

So erfährt Tishina, dass es Spaß machen kann, die Umgebung mit Hilfe ihrer Nase zu erforschen. Die Welt gewinnt durch einen anderen Blickwinkel an Größe und Bedeutung. Tishina erfährt, dass Gerüche Freude und Neugier auslösen können, aber auch Ekel und Trauer. Und – dass diese Gerüche manchmal sogar imstande sind, auf unsere dringendsten und innersten Fragen Antworten zu geben.

4.5 Produktionsteam

Das Team beschränkt sich auf eine Gruppe von acht Personen mit unterschiedlichen Erfahrungen im semiprofessionellen Theaterbereich. Eine SchauspielerIn, ein Regisseur, der zugleich auch die Bühnen- und Kostümausstattung über hatte, eine Produzentin, eine Maskenbildnerin, zwei Ton- und Filmtechniker, ein Grafiker und eine Assistentin.

²⁴ Gespräch mit Brigitte Korn-Wimmer am 16.05.2006

²⁵ Zieser, Sabine: Die Duftsammlerin. Nürnberg 2002. S. 1

Die Zusammenstellung erfolgte nach den Erfordernissen der Produktion.

Das Team

Daniela Heissl	Schauspiel
Stefan Schimmel	Regie, Kostüm- und Bühnenbild
Sandra Pfeifhofer	Produktion
Marika Römer	Maske
Claus Beniske	Ton- und Filmtechnik
Ilsa Aichhorn	Filmaufzeichnung
Thomas Melcher	Grafik
Meena Lang	Assistenz

4.6 Budgetplan / Finanzierung

Da keine klare Kulturpolitik in der Struktur und Entscheidung der Vergabe von Fördermitteln für die Tanz-, Theater- und Performance Szene in Wien zu erkennen ist, sind Freie Produktionen wie „Die Duftsammlerin“ eine ist, auf selbstständiges Handeln angewiesen. Der Budgetplan für die Produktion im DSCHUNGEL WIEN wurde aufgrund von Erfahrungswerten, die bei anderen Produktionen gesammelt werden konnten, erstellt. Bei „anderen Produktionen“ ist hier von den beiden Musicals Annie (Theater Arth, Schweiz 2000, http://www.marktkreisel.ch/musical/idx_annie.htm) und Fame (Mythenforum Schwyz, Schweiz 2002 http://www.marktkreisel.ch/musical/idx_fame.htm) die Rede bei denen die Produktionsleiterin tätig war.

Die Kosten für die einzelnen Ressorts wurden niedrig gehalten und das Budget fiel im Vergleich zu anderen Produktionen dieser Größenordnung relativ schlank aus. Als Freie Theaterschaffende war es eine Herausforderung die finanziellen Mittel aufzutreiben um die Produktion decken zu können.

Die Kulturabteilung der Stadt Wien fördert grundsätzlich die Arbeit von Freien Gruppen. Die Freie Gruppe oder der Verein unter dem das Projekt eingereicht wird muss sich vorstellen. Eine detaillierte Projektbeschreibung sowie die Absicht, was die Gruppe mit dem Stück erreichen beziehungsweise bewirken möchte, muss angegeben werden. Weiters wird der Spielort sowie ein Budgetplan verlangt.

Zur Entscheidungsfindung wird ein Beirat, der aus Theaterfachleuten besteht, herangezogen. In Sitzungen wird geprüft und Empfehlungen werden an das Kulturamt abgegeben. Die letzte Entscheidung betreffend Subventionen liegt dann beim Kulturstadtrat.

Bei der Produktion „Die Duftsammlerin“ blieb das Geld von öffentlicher Hand, sowie die Unterstützung von Stadt und Bund aus da das Ansuchen von einzelnen Personen gestellt wurde und nicht in Form eines Vereins. Das Produktionsteam entschied sich trotzdem für eine Realisation des Projekts und beschloss in Eigenregie Gelder aufzutreiben. Ein beachtlicher und nicht ganz einfacher Prozess, der schlussendlich gelang. Es wurden Sponsoren und private Gönner gefunden, die es möglich machten die Produktion auf die Beine zu stellen. Anbei die Projektbeschreibung und eine Auflistung der Kalkulation.

4.6.1 Projektbeschreibung

Die Inszenierung „Die Duftsammlerin“ ist in ihrer Umsetzung einfach. Requisiten und Bühnenbild sind schlicht gehalten, da sich das Produktionsteam bereits vor der Uraufführung mit dem Thema Gastspiel auseinandersetze, und die Produktion somit flexibel und transportfähig in Bezug auf unterschiedliche Spielstätten ist.

Die Schauspieler*in spielt auf einer Fläche von neun mal acht Metern. Die Spielfläche ist von einem blauen Samtteppich bedeckt. Beim Betreten der Bühne streut die Schauspieler*in phosphoreszierende Sterne die als zusätzliche Leuchtquelle dienen.

Des Weiteren bedient man sich einem Verfolgscheinwerfer und arbeitet mit dezentem Bühnenlicht. Der Bühnenhintergrund wird durch einen schwarzen Vorhang abgehängt (Abb. 1).



Abb. 1

Während das Publikum im Saal Platz nimmt ist die Bühne abgedunkelt. Sobald Ruhe im Raum einkehrt betritt die Schauspieler*in die Spielfläche, setzt sich in die Mitte des blauen Samtteppichs. Der Scheinwerfer ist auf die Schauspieler*in gerichtet und verfolgt ihre Bewegungen. Über den gesamten Verlauf des Stückes geht die Schauspieler*in nicht ab.

Das Kostüm, ein roter Satinanzug, trägt die Schauspieler*in über den Verlauf des gesamten Stückes (Abb. 2). Es findet kein Kostümwechsel statt. Die Schauspieler*in bedient sich dem Erzählen in dritter Person, der Figurenrede und szenischen Darstellung, wobei sie zwischen Erzählen und Spielen keinen hierarchischen Unterschied macht. Die Schauspieler*in wechselt in unterschiedliche Figuren (Abb. 3). Die der Großmutter, des kleinen Mädchens Tishina und den Brüdern Atem und Duft.



Abb. 2



Abb. 3

4.6.2 Kalkulation

Honorare

Honorar Schauspielerin	€	1200
Honorar Regisseur	€	1500
Honorar Produktionsleitung	€	1000
Honorar Licht- und Tontechniker	€	500
Honorar Grafiker	€	700
Gesamt	€	4900

Mieten

Miete Proberaum	€	1000
Miete Theater	€	2500
Licht- und Tontechnik	€	1200
Ausstattung/ Kostüme Schauspielerin	€	700
Gesamt	€	5400

Werbung

Werbung & Marketing	€	1000
Drucksachen	€	500
Inserate Print	€	500
Gesamt	€	2000

Bürokosten/ Spesenersatz

Bürokosten/ Telefon	€	500
Reisespesen	€	500
Gesamt	€	1000

Sonstige Aufwendungen

Abgaben Verlag	€	500
Rechtsberatung	€	250
Unvorhergesehenes	€	700
Gesamt	€	1450

Ausgaben total	€	14750
-----------------------	----------	--------------

4.7 Aufführungsort / Spielstätte

Das Erzähltheater-Solo „Die Duftsammlerin“ feierte am 9. Oktober 2007 im DSCHUNGEL WIEN – Theaterhaus für junges Publikum im Museumsquartier ihre österreichische Erstaufführung.

Der Name DSCHUNGEL WIEN – Theaterhaus für junges Publikum in Wien steht auch für das Programm. Die Vielseitigkeit der darstellenden Kunstformen, die Fülle an Inhalten, die das Leben zu bieten hat, die ganze Verrücktheit und Spontaneität von jungen Menschen, gilt es hier zu erleben. Theater ist Abenteuer, wenn es authentisch ist, wenn es berührend ist, wenn es etwas zu sagen hat, wenn es verzaubert und wenn es in Erinnerung bleibt. So sucht das Haus nach neuen Ansätzen in der Kunst und Kultur für Kinder und Jugendliche. Das „Theaterhaus für junges Publikum“ wurde am 1. Oktober 2004 im Fürstenhof des Museumsquartiers eröffnet.²⁶

Das Programmangebot widmet sich dem gesamten Spektrum der Darstellenden Kunst. Vom Schauspiel über Erzähl-, Sprech-, Figuren- und Musiktheater beziehungsweise Oper bis hin zu Tanz, Tanztheater und interdisziplinären Formen für alle Altersgruppen.

Dem Gründungsgedanken folgend ist das Theaterhaus einerseits eine Spielstätte für die freie Wiener Tanz- und Theatergruppen, andererseits bilden Gastspiele aus den Bundesländern wie auch aus dem Ausland und die regelmäßige Programmierung von internationalen Festivals einen fixen Bestandteil auf dem Spielplan. Weiters zeichnet man sich durch ein alle Altersgruppen umfassendes Programmangebot aus.

²⁶ Vgl. Wenko, Nina: „Ein Theater 2. Klasse?“ Analyse der darstellenden Kunst für junges Publikum in Wien und am Dschungel Wien. Wien 2009. S. 41

In den letzten beiden Jahren erfolgte zudem der Start oder besser gesagt der Ausbau einer neuen, innovativen Musiktheaterschiene. Die thematischen und inhaltlichen Schwerpunkte des Theaterhauses für junges Publikum wurden mit dem Bereich Oper für junges Publikum ergänzt. Weiters gestaltet man bereits seit fünf Jahren das jährlich stattfindende Musiktheaterfestival in Form einer Kooperation mit dem zeitgenössischen Musikfestival Wien Modern.

Das präsentierte Veranstaltungsangebot zeigt auf einzigartige Weise eine aktuelle, internationale Bestandsaufnahme im Bereich Musiktheater, Performance und theatraler Kunst für junges Publikum und ermöglicht den Besucher mit internationalen Größen dieser Genres ins Gespräch zu kommen.²⁷

²⁷ Gespräch mit Gerhard Breitwieser am 16.09.2008

5 Die Analyse

In diesem Kapitel geht es um die Realisation des Theaterstücks. Von der Planungsphase, den einzelnen Produktionsschritten über die Umsetzung bis hin zur Aufführung.

5.1 Der Produktionsprozess

Die Planungsphase von der Idee über die Konzeption bis hin zur Premiere dauerte in etwa ein Jahr. Der genaue Ablauf, die Entwicklung eines Zeitplanes sowie ein Probeplan mussten festgelegt werden. Im Produktionsprozess ist ein ständiges Controlling aller Bereiche durch die Produzentin notwendig. Diese ist für die Einhaltung des vorgegebenen Kostenrahmens zuständig und zeichnet sich unter anderem durch die regelmäßige Kontrolle der Produktionsschritte letztlich für den Erfolg der Produktion.

Neben einer künstlerisch gelungenen Inszenierung und einem technisch reibungslosen Ablauf, gehört eine breit gestreute und durchdachte Öffentlichkeitsarbeit.

Nach Fertigstellung des Kostüms, der Requisiten, des Bühnenbildes und des Lichtdesigns, begann mit den Hauptproben im DSCHUNGEL WIEN die Endphase der Produktion. Spätestens zur Generalprobe mussten alle für die Produktion erforderlichen Arbeiten abgeschlossen sein.

Auf den nächsten Seiten werden die einzelnen Aufgaben und Tätigkeiten näher beschrieben um so einen Einblick in die verschiedenen und facettenreichen Bereiche zu geben.

Eine Auflistung der wichtigsten Aufgaben und Tätigkeiten bei der Produktion „Die Duftsammlerin“.

- *Gesamtleitung und Koordination der Produktion*
- *Budgetplanung und Finanzierung*
- *Erstellen eines Zeit-, Ablauf- und Probeplans für die Produktion*
- *Zusammenarbeit mit dem DSCHUNGEL WIEN*
- *Werbung*
- *Erreichen des Publikums*

Die einzelnen Schritte werden nun im Detail untersucht und erläutert.

- ***Gesamtleitung und Koordination der Produktion***

„Das Theater kann nur als Ganzes funktionieren – in Übereinstimmung mit allen daran Beteiligten, die auf dasselbe Ziel hinarbeiten.“²⁸

Peter Brooks Aussage galt auch als Grundsatz für die Produktion. Der Ablauf wurde durch eine klare Aufgabenverteilung übersichtlich und transparent gestaltet. Das Konzept gut durchdacht und klar strukturiert. Der Informationsaustausch zwischen Produktionsleitung, Regie sowie Schauspiel funktionierte einwandfrei. In regelmäßig abgehaltenen Sitzungen wurden der Status der jeweiligen Produktionsphase und die weitere Vorgehensweise besprochen.

²⁸ Brook, Peter: Der leere Raum. 8. Auflage. Aus dem englischen von Walter Hasenclever. Alexander Verlag, Berlin 2004. S. 129ff

- **Budgetplanung und Finanzierung**

Der Produktionsprozess von der Idee, über die Planung bis hin zur Aufführung erstreckte sich über ein Kalenderjahr. Unmittelbar nachdem sich das Produktionsteam für die Stückwahl entschied musste die Budgetplanung erfolgen.

Die Kosten für die einzelnen Ressorts wurden niedrig gehalten und das Budget fiel im Vergleich zu anderen Produktionen dieser Größenordnung relativ schlank aus. Eine detaillierte Kostenaufstellung und die Finanzierung wurden bereits im Kapitel 4.6 Budgetplan / Finanzierung genau erörtert.

„Freie Theatergruppen“ sind in den meisten Fällen auf finanzielle Unterstützung öffentlicher Hand angewiesen. Private Mittel und Sponsoring sind nicht immer ausreichend für die Realisation eines Projekts. In Wien ist die MA 7, die Kulturabteilung der Stadt Wien für finanzielle Förderungen von Theaterprojekten zuständig. Eine Projektbeschreibung vom Erzähltheaterstück „Die Duftsammlerin“ wurde eingereicht, der Bescheid für eine Unterstützung fiel jedoch negativ aus.

Als Freie Theaterschaffende war es somit eine Herausforderung die finanziellen Mittel aufzutreiben um die Produktion decken zu können. Vom DSCHUNGEL WIEN wurde ein 70/30 Vertrag angeboten. Das bedeutet dass 70 Prozent der Einnahmen aus dem Theaterkartenverkauf an die Produktion gehen und 30 Prozent beim DSCHUNGEL WIEN bleiben.²⁹

²⁹ Vgl. Wenko, Nina: „Ein Theater 2. Klasse?“ Analyse der darstellenden Kunst für junges Publikum in Wien und am Dschungel Wien. Wien 2009. S. 56

Der Theaterkartenverkauf alleine bringt nicht genug um die anfallenden Kosten einer Produktion abzudecken.³⁰ Die Einnahmen durch den Kartenverkauf belaufen sich bei der Produktion „Die Duftsammlerin“ auf circa zwanzig Prozent der Gesamtkosten. Durch einen privaten Sponsor, der hier nicht genannt werden möchte, war es möglich die anfallenden Kosten zu decken. Eine Gegenleistung wie dies normalerweise bei einem Sponsoringvertrag üblich ist, wurde nicht erwartet. Das Produktionsteam hatte somit die finanzielle Absicherung und konnte sich auf den künstlerischen Prozess konzentrieren.

- ***Erstellen eines Zeit-, Ablauf- und Probeplans für die Produktion***

Gemeinsam mit Regisseur, Schauspieler*in und Produzent*in wurde ein Probeplan erstellt. Anhand dieses Planes finden die Lese- und Spielproben statt. In einzelnen Schritten wird das Stück „Die Duftsammlerin“ erarbeitet und von Probe zu Probe weiterentwickelt und geformt.

³⁰ Vgl. Eberl, Petra: Die Situation des österreichischen Kindertheaters im europäischen Vergleich. Wien 1993. S. 59

Probenplan

Probebühne

Theater des Augenblicks

August 2007

1.8. und 2.8.	Leseprobe	14.00 bis 17.00
3.8.	Leseprobe	10.00 bis 13.00

September 2007

3.9. bis 7.9.		19.00 bis 22.00
8.9.		10.00 bis 14.00
14.9. und 15.9.		19.00 bis 22.00
18.9. bis 21.9.		19.00 bis 22.00
22.9.	Kostümprobe	14.00 bis 17.00
25.9. bis 27.9.		19.00 bis 22.00
28.9.		10.00 bis 14.00

Oktober 2007

2.10. bis 4.10.		18.00 bis 22.00
5.10.	Durchlaufprobe	17.00 bis 21.00
6.10.	Durchlaufprobe	16.00 bis 20.00
8.10.	Generalprobe	19.30
9.10.	Premiere	14.30 und 19.30

Aufnahmen die während der Proben im Theater des Augenblicks entstanden sind:



Abb. 4: Die Schauspielerin in der Rolle des kleinen Mädchens „Tishina“ . Sie beschreibt die Nase ihrer Großmutter.

„Großmutter's Nase war ungewöhnlich lang und spitz. Ich hätte mich gut daran festhalten können. Aber ich traute mich nicht. Sie konnte so furchtbar wütend werden. Nein, nicht Großmutter, die Nase.“³¹

In der Rollenerarbeitung muss sich die Schauspielerin klarmachen, dass sie nicht mit den Figuren identisch ist. Die Darstellung nie durch mimische Nachahmung, sondern durch gestische Deutung erfolgt und sich durch die gestische Sprache von den Figuren abtrennt (Abb. 4).

³¹ Zieser, Sabine: Die Duftsammlerin. Nürnberg 2002. S. 1



Abb. 5: Die Schauspielerin im Dialog zwischen Atem und Duft.

„Es waren einmal zwei Brüder, die hatten einander sehr lieb. Der Atem und der Duft. Der Duft und der Atem. Und als sie in die Welt kamen, sagte Duft: „Komm, lass uns zu den Menschen hinein fliegen, Bruder“, flüsterte Atem. Duft lachte. „Ja, lass uns zu den Menschen hinein fliegen!“ Aber wo war der Eingang? Da gab es so viele Löcher durch die man hineinschlüpfen konnte. Duft überlegte. „Wir nehmen die Nase“, entschied Atem.“³²

Die Schauspielerin soll von den verschiedenen Figuren erzählen indem sie sich dabei einer Requisite in Form einer überdimensional groß geformten Nase bedient. Durch Komik, Selbstbetrachtung und Zuschaueransprache grenzt sie sich vom Publikum ab und nimmt eine unabhängige Stellung ein (Abb. 5).

³² Zieser, Sabine: Die Duftsammlerin. Nürnberg 2002. S. 5



Abb. 6: Die Schauspielerin im Dialog zwischen Großmutter und Enkelin.

„Tishina, diese Reise muss ich allein machen“, sagte sie.

„Aber wohin willst du denn?“, fragte ich.

„Zu den Sternen“, antwortete Großmutter. „Ich will Großvater besuchen.“³³

Die Schaffung einer kritischen Distanz zwischen Zuschauer und Handlung ist dabei wichtig, sowie Verhinderung der Identifizierung des Zuschauers mit der Schauspielerin. Die Aufgabe der Schauspielerin besteht darin, die Handlung in die Bühnenwirklichkeit umzusetzen (Abb. 6). In diesem Prozess spielt die Phantasie des Publikums eine entscheidende Rolle. Die Vorstellungskraft schöpft aus dem, das ist, was vorkommen kann, was bekannt ist.

- ***Zusammenarbeit mit dem DSCHUNGEL WIEN***

Die Zusammenarbeit mit dem Haus erwies sich als äußerst kooperativ und fördernd in zweierlei Hinsicht. Einerseits hatte die Produktion eine Spielstätte, und andererseits bestand die Möglichkeit via interne Vertriebsmöglichkeiten die

³³ Zieser, Sabine: Die Duftsammlerin. Nürnberg 2002. S. 9

Produktion zu bewerben. Es folgten Dialoge zum Austausch bis hin zur Umsetzung vor Ort. Die Struktur des Hauses zeigt von Klarheit und Professionalität.

Das Erzähltheater-Solo „Die Duftsammlerin“ wurde als schlanke Produktion mit geringem technischem Aufwand konzipiert. Die Vorbereitungszeit im DSCHUNGEL WIEN beschränkte sich auf zwei Tage. Der erste Tag war mit Aufbauarbeiten des Bühnenbildes, Einrichten und Einleuchten der Bühne und sowie einer Durchlaufprobe ausgefüllt. Am zweiten Tag wurden die letzten Feinschliffe gemacht und die Generalprobe fand am Nachmittag statt. Am Abend feierte das Stück ihre österreichische Erstaufführung und Premiere.

- **Werbung**

Werbung und Theater haben etwas gemeinsam. In der Geschichte der Werbung spielte und spielt heute noch Theater eine große Rolle. Werbung stammt von Theaterleuten und diese machten lautstark auf sich aufmerksam. Mit Pauken und Trompeten. Die ersten Plakate die in der Werbung zu sehen waren, waren Theaterplakate.³⁴

Mit Werbung lässt sich ein langfristiges Produktimage aufbauen. Auch kurzfristige Verkaufseffekte können erzielt werden wie es bei der Produktion für „Die Duftsammlerin“ der Fall war. Dabei war es wichtig Augenmerk auf die Zutrittsmöglichkeiten zum Zielpublikum, die Darstellung beziehungsweise Aufmachung der Werbemittel, und die Art und Weise der Kommunikation zu legen.

³⁴ Vgl. Zander, Oliver: Marketing im Theater. Eine Untersuchung am Beispiel der Berliner Volksbühne unter Frank Castorf. Deutsche Hochschulschriften 1129. Verlag Dr. Hänsel-Hohenhausen, Engelsbach 1997.

Es wurde gezielt für das Stück „Die Duftsammlerin“ geworben indem das Zielpublikum direkt angesprochen wurde. Dies passierte durch Emailversand, mit Postkarten oder mittels Inseraten. Der Start der Werbung erfolgte drei Monate vor der Premiere.

Die Gestaltung der Werbemittel erfolgte folgendermaßen:

1. Schritt: Erstellung des Werbekonzepts

- Analyse der Zielgruppe
- Kommunikationsziele werden formuliert
- Welche Botschaft soll transportiert werden
- Welche Werbemittel werden eingesetzt
- Wie sieht der Budgetrahmen aus
- Nach welchem Zeitplan wird gearbeitet

2. Schritt: Gestaltung der Werbemittel

- Erste Gestaltungsvorschläge erfolgen durch den Grafiker
- Begutachtung der Vorschläge gemeinsam mit dem Produktionsteam
- Allfällige Varianten werden ausgearbeitet
- Der Grafiker erstellt die Offerte

3. Schritt: Werbemittel produzieren

- Druck/ Produktion der Werbemittel erfolgt
- Inserat wird gestaltet
- Endprodukt wird dem Produktionsteam vorgestellt

Die Umsetzung bei der Produktion „Die Duftsammlerin“ gestaltete sich wie folgt:

Der Grafiker entschied sich für ein weiches und harmonisch abgestimmtes Farbkonzept, da Farben ein wichtiges Gestaltungselement in der Werbung sind, und Rot, Orange und Gelb stark aktivierend wirken.

Durch „Verspieltheit“ in Farb- sowie Schriftwahl soll das Interesse beim Betrachter geweckt werden (Abb. 7). Auf den ersten Anblick mag das Plakat nicht für eine Theateraufführung sprechen.

Beim genauen Hinsehen wird der Betrachter auf das Theaterstück aufmerksam gemacht. Das passiert durch die Ankündigung des Titels sowie des Genres (Erzähltheater-Solo), Angabe zum Spielort und Uhrzeit der Aufführung.

Das Produktionsteam entschied sich bewusst für eine emotionale und überladene Gestaltung um das Interesse beim Betrachter zu wecken. Aufgrund der eingeschränkten finanziellen Mittel wurde von einer Parfümierung der Werbemittel abgesehen.³⁵

Durch permanente Werbung sei es via Mail oder persönlich indem die Werbemittel (Postkarten) verteilt wurden, wurde die Aufmerksamkeit auf das Stück gelenkt. Das Zielpublikum konnte sich bereits ein Bild davon machen, was sie im Theater erwarten könnte. Das Interesse konnte geweckt werden und letztendlich wurde das Zielpublikum dazu animiert in den DSCHUNGEL WIEN zu kommen und sich die Produktion an zu schauen.

³⁵ Gespräch mit Thomas Melcher am 10.04.2007

Die DÜFTSAMPLERIN Erzähl SO theater LO

Premiere

Die DÜFTSAMPLERIN

Das kleine Mädchen Tishina blickt in den Himmel und stellt Fragen. Bis wohin geht dieser Himmel? Gibt es dahinter noch andere Himmel und andere Welten? Und wenn es andere Welten gibt: gibt es dort dann auch Menschen?

Dienstag

Die DÜFTSAMPLERIN

Die DÜFTSAMPLERIN

9. Oktober

14.30 Uhr

& 19.30 Uhr

Die DÜFTSAMPLERIN

Schauspiel: Daniela Heissl

Regie: Stefan Schimmel

Produktionsleitung: Sandra Pfeifhofer

Die Großmutter, die schon viel von der Welt gesehen hat, rät dem kleinen Mädchen, sich auf den Geruchssinn zu konzentrieren. Durch die Nase dringen die Brüder Atem und Duft bis zum Herzen, sagt sie. Mit Hilfe der Nase können wir auf Reisen gehen...

Tishina

Die DÜFTSAMPLERIN

Ein Erzähltheater Solo von Sabine Zieser

Die DÜFTSAMPLERIN

„Das Publikum soll das Theater mit dem Gefühl verlassen, das Stück gerochen und in sich aufgesogen zu haben.“

DSCHUNGEL
WIEN



Theaterhaus für junges Publikum
MuseumsQuartier Wien
Museumsplatz 1 A - 1070 Wien

DSCHUNGEL
WIEN



Layout: © schubert.at

Abb. 7

Dass das Ziel, die Produktion erfolgreich zu bewerben, erreicht wurde, liegt im Marketing dem Modell von Kotler zu Grunde das folgendes sagt:

„Um eine gewünschte Reaktion einer Zielgruppe zu erreichen, gilt es verschiedene Bewusstseinsstufen zu durchlaufen. Ziel der Werbung ist es, die Rezipienten jeweils auf die nächst höhere Stufe zu bringen.“³⁶

- Als Grundlage jedes Werbeerfolges muss Aufmerksamkeit geschaffen werden. Das geschieht durch ständiges Wiederholens des Namens durch möglichst einfache Botschaften.

Bei dem Stück „Die Duftsammlerin“ soll der Besucher das Theater mit dem Gefühl das Stück gerochen und in sich aufgesogen zu haben, verlassen.

- Die Zielgruppe macht sich ein Bild vom Theater aufgrund ihrer Kenntnisse.

Der DSCHUNGEL WIEN verfügt über ein sehr gutes Image.

- Das Theater kommt bei der Zielgruppe an.

Der DSCHUNGEL WIEN ist sehr beliebt. Nicht umsonst nennt er sich Theaterhaus für junges Publikum und gibt Produktionen wie der „Die Duftsammlerin“ die Möglichkeit sich zu zeigen.

³⁶ Kotler, Philip: Marketing für Nonprofit-Organisationen. Deutsche Übersetzung von Heidi Reber und Gerhard Reber. C.E. Poeschel Verlag, Stuttgart 1978. S 202ff

- Die Zielgruppe zieht das Produkt beziehungsweise die Dienstleistung anderer Konkurrenzprodukte vor.

Das Stück „Die Duftsammlerin“ ist eine österreichische Erstaufführung und spielt zudem in einem der renommiertesten Kinder- und Jugendtheater-Häusern Wiens.

- Die Zielgruppe ist überzeugt, dass es nicht nur ein gutes Produkt ist, sondern auch im Vergleich zu anderen es vorzieht und auch tatsächlich kauft.

Das Bedürfnis sich ein Ticket zu kaufen ist präsent um die Produktion nicht zu verpassen.

- Der Werbeträger muss die letzte Aktion setzen und zum Kauf animieren. Dabei müssen für jede Stufe andere Werbemaßnahmen verwendet werden, um die Zielgruppe durch die einzelnen Stufen zur Kaufhandlung hinführen.

Das Ticket für das Stück „Die Duftsammlerin“ wird gekauft und die Vorstellung besucht.

Für das Produktionsteam spielte schlussendlich nicht nur die Anzahl der Besucher eine wichtige Rolle sondern auch die Stimmung mit welcher sie das Theater verließen. An dieser Stelle darf angemerkt werden, dass immer noch die Qualität die beste Werbung für eine Produktion ist.

- **Erreichen des Publikums**

Beim Erzähltheater „Die Duftsammlerin“ konnte eine konkrete Zielgruppe formuliert werden. Die der Kinder ab vier Jahren und Erwachsenen. Die ganze Familie, ein breites Publikum wurde angesprochen. Mit der Spielstätte dem DSCHUNGEL WIEN konnte ein zusätzlicher Punkt, nämlich der der adäquaten Spielstätte abgedeckt werden.

Vertriebsmöglichkeiten um Aufmerksamkeit zu erregen gibt es viele. Für diese Produktion wurde der Weg der direkten Kommunikation³⁷ gewählt.

Folgende Kanäle wurden dafür genutzt:

- Klassischen Werbemittel wie: Postkarten, Flyer oder Anzeigen in Printmedien.
- Direktwerbung via Mailings um so dem Empfänger direkt zu erreichen.
- Werbung vor Ort: im Foyer des DSCHUNGEL WIEN lagen Postkarten auf. Eine Leuchtreklame verwies auf die Aufführung.

5.2 Die szenische Gestaltung

„Spielend entwickelt sich der Spieler zum Schauspieler“³⁸

Sensibilität gehört zu den wichtigsten sozialen Kompetenzen des Menschen, welche in der Realität sträflich unterschätzt wird. Diese Thematik kommt vor allem dem Theater zugute, da Sinnlichkeit und Bildlichkeit seine zentralen Kompetenzen sind.³⁹

³⁷ Vgl. Hilger, Harald: Marketing für öffentliche Theaterbetriebe. Europäische Hochschulschriften. Reihe V. Volks- und Betriebswirtschaft. Peter Lang, Frankfurt am Main 1985. S 317ff

³⁸ Ebert, Gerhard: Improvisation und Schauspielkunst. Über die Kreativität des Schauspielers. Henschel Verlag. Berlin 1999. S. 21

³⁹ Gespräch mit Stefan Schimmel am 10.05.2006

Die Erzählung konzentriert sich auf die körperlichen Darstellungsmittel der Schauspielerin. Dadurch soll dem Publikum das Instrument des Erlernens und Erfahrens der sie umgebenden Welt näher gebracht werden. Es wird eine Duftreise erzählt ohne sich Hilfsmitteln zu bedienen die Duftstoffe aussenden. Die Schauspielerin fungiert sowohl als Erzählerin der Phantasiereise aus der Warte der erwachsenen Tishina, als auch als Spielerin der Figuren, die in ihrer Erzählung eine Rolle spielen: Das junge Mädchen Tishina, die Großmutter sowie die Brüder Atem und Duft und andere Phantasiewesen, welche ihre Geschichte bevölkern.

Die Rolle wird von der Schauspielerin ein- oder mehrmals erlebt um sich die äußere körperliche Form natürlicher Gefühlswiedergabe einzuprägen. Sie ruft sich nicht das Gefühl selbst in Erinnerung sondern dessen sichtbaren körperlichen Ausdruck, die entstandene Form, die körperliche Bewegungsempfindung und die physische Verkörperung.⁴⁰

Die Schauspielerin erinnert sich an ihre Kindheit und Phantasiewelt. Sie arbeitet mit Mitteln der Erzählung, der szenischen Gestaltung, der Verwandlung sowie des Puppen- und Objektspiels. Durch diese ästhetischen Darstellungs- und Stilmittel wird diese fiktive Welt für das Publikum erfahrbar. Das Stück ist auf die Imaginations-, Ergänzungs- und Synthetisierungsleistung des Publikums angewiesen.

„Woher ich das weiß?

Einmal habe ich meine Nase ins Schlüsselloch von Großmutters Tür gesteckt und da habe ich sie sprechen gehört, aber Großmutters Nase, die sich von der anderen Seite ins Schlüsselloch geschoben hatte, hatte ich nicht gesehen.“

„Tishina, wirst du auf der Stelle deinen vorwitzigen Riecher aus meinem Schlüsselloch nehmen.“⁴¹

⁴⁰ Simhandl, Peter: Stanislawski Lesebuch. Berlin 1992. S. 43

⁴¹ Zieser, Sabine: Die Duftsammlerin. Nürnberg 2002. S. 9

Tishina, die zu Beginn mit dem selben Staunen und Fragen vor den Geheimnissen der Welt steht, entdeckt in der Anregung der Großmutter, die Nase in fremde Dinge zu stecken, ein Heilmittel für ihre Wissbegier. Die neue Welt, die sich ihr dadurch eröffnet, fügt sich mit jeder Antwort, die sie durch ihre Suche erhält, nach und nach zu einem stimmigen Gesamtbild, das ihr Selbstbewusstsein stärkt.

Die Schauspielerin spielt im Erzähltheater verschiedene Rollen und lässt diese Rollen in Dialogen, Reden und Gegenreden zu Wort kommen. Auf der Bühne muss das Wort in den Rollen selbst und auch im Publikum ganz konkrete Empfindungen, Absichten, Gedanken, Bestrebungen und Vorstellungen auslösen. Die Schauspielerin setzt den Text in die Musik ihres Gefühls und überträgt die Worte auf die Rolle. Während der Aufführung bekommt das Publikum die echte, lebendig gewordene Seele des Stückes zu spüren. Das Wort ist für die Schauspielerin nicht nur ein Laut, es dient vor allem dazu, Bilder wachzurufen. Echtes, produktives, zielbewusstes Handeln ist das wichtigste für die schöpferische Arbeit der Schauspielerin und somit auch für das Sprechen.

Das Tempo in der Erzählung bestimmt die Schnelligkeit oder Langsamkeit, es verkürzt oder verlängert die Handlung, beschleunigt oder verzögert das Sprechen.⁴²

Die Schauspielerin verlangsamt das Tempo um Zeit in ihrer Erzählung und somit mehr Zeit zum Handeln zu bekommen. Sie macht Pausen. Eine Pause ersetzt die Worte durch Blicke, durch Mimik, durch Ausstrahlung, durch Andeutungen und kaum wahrnehmbare Bewegungen. Diese Mittel können im Schweigen das sagen, was das Wort nicht vermag. Sie sind viel intensiver, treffender und unwiderstehlicher in ihrer wortlosen Aussage. In diesen Pausen vermittelt die Schauspielerin denjenigen Teil der vom Unbewussten ausgeht und der im konkreten Ausdruck durch das Sprechen nicht zugänglich ist. Wertvolle Empfindungen die das Erzähltheaterstück besonders machen.

⁴² Simhandl, Peter: Stanislawski Lesebuch. Berlin 1992. S. 95

„Tishina, du musst nicht den erstbesten nehmen, der an deiner Nase vorbeiläuft, lass dir Zeit, wähle aus, Reisen braucht Zeit. Denn jeder Geruch“, so sagte Großmutter, „hat eine Geschichte. Und eine Geschichte ist wie der Wind. Sie kommt von weither und wir spüren es.“⁴³

Die Ausstattung konzentriert sich auf die Transportfähigkeit der Produktion, auf das Design des Kostüms beziehungsweise der Requisiten, denen sich die Schauspielerin bedient, sowie in weiterer Folge auf die licht- und tontechnischen Möglichkeiten der Bühne.

Das Stück wird auf einer fast leeren und minimal ausgeleuchteten Bühne aufgeführt. Ein blauer Samtteppich füllt und begrenzt die Spielfläche zugleich. Der Bühnenhintergrund wird mit einem schwarzen Vorhang abgehängt. Als Kontrast zum blauen Samtteppich und schwarzen Vorhang trägt die Schauspielerin einen roten Satinanzug (Abb. 8). Eine aus Pappmaché groß geformte Nase dient der Schauspielerin in den Perspektiv- und Rollenwechsel als nützliches Requisit.



Abb. 8

⁴³ Zieser, Sabine: Die Duftsammlerin. Nürnberg 2002. S. 10

Die SchauspielerIn erscheint dem Publikum in Gestalt eines zaubermächtigen weiblichen Bouffons, der imstande ist, Objekte erscheinen oder verschwinden zu lassen. Das Problem dieses Bouffons ist jedoch, dass seine Objekte, die er animiert, sich auch verselbständigen, ja sich sogar gegen ihn wenden können. Diesem Problem begegnet der Bouffon mit seiner kindlichen Naivität, die bestimmt wird von Neugier und Unvoreingenommenheit. So entsteht für das Publikum die Vorstellung einer geheimnisvollen Welt, die sie staunend und fragend macht.⁴⁴

Die Herausforderung der Umsetzung besteht darin, in den Zusehern den Eindruck der Qualität des Geruchssinns nahe zu bringen, ohne den Geruchssinn zu bedienen. Es gibt keine Gegenstände auf der Bühne, welche einen speziellen Geruch aussenden. Die Imagination des Geruchs wird durch bildliche und sinnliche Darstellung vermittelt.

Für den Regisseur war es bei der Umsetzung beziehungsweise der Auseinandersetzung mit dem Theaterstoff wichtig, sich an folgende relevante Aspekte zu halten:⁴⁵

1. Der Text bildet die thematische Grundlage des Theaterspiels.
2. Der Stoff kann in Improvisationen verändert, verfremdet, ergänzt, um- oder weitergespielt werden.
3. Es muss ein kreatives Potential vorhanden sein das die Phantasie und Imaginationstätigkeit der SchauspielerIn anregt, zu sinnlich-körperlichen Darstellung herausfordert und Möglichkeiten zur sprachlichen Verlebendigung bietet.
4. Der Stoff muss theatralisierbar sein. Das heißt, er muss sich textlich zu Szenen und Bildern materialisieren lassen.

⁴⁴ Gespräch mit Stefan Schimmel am 30.04.2007

⁴⁵ Vgl. Cerny, Gabriele: Theaterpädagogik. Augsburg 2004. S 167

5. Aus pädagogischer Sicht sollte der Stoff auch die Möglichkeit einer solchen Veränderung in sich bergen, dass er über sich hinausweist und ein freiheitliches Element beinhaltet. Zum Beispiel: Was wäre wenn ...? Eine solche Fragestellung löst und eröffnet neue Perspektiven für die Schauspieler:in.

5.2.1 Die spielende Schauspieler:in

Bei dem Stück „Die Duftsammlerin“ war es wichtig, dass die Schauspieler:in inneren Prozessen der darzustellenden Figur reflektierte. Das innere Erleben, die innere Tätigkeit sowie die Intuition und die Phantasie stehen dabei im Mittelpunkt.

Die Authentizität der dargestellten Gefühle muss für die Handlung des Stücks und somit für das Handeln der Schauspieler:in wahrhaftig sein. Die Handlung muss logisch begründbar und möglich sein und gleichzeitig muss die Schauspieler:in sich ihrer eigenen Phantasie bedienen können.

Psychische Zustände und Entwicklungen der Figur „Tishina“ müssen von innen nach außen gebracht werden. Das bedeutet nichts anderes als dass aus dem individuellen Emotions- und Erfahrungsschatz der Schauspieler:in geschöpft werden darf. Bedient man sich des Vorgangs von „innen nach außen“, so darf dies auch umgekehrt von staten gehen. Von „außen nach innen“ heißt, dass die Schauspieler:in die gegebenen Bühnensituationen und Handlungen erzeugt. Auch diese müssen wiederum nachvollziehbar und logisch erscheinen. Somit wird Einfluss auf die Phantasie und auf das Gefühl der Schauspieler:in ausgeübt und der schöpferische Prozess wird immer wieder neu angeregt.

Es geht um das schauspielerische Sichtbarwerden des Erlebens, der Umwandlung von inneren Prozessen in körperliche Ausdrucksformen. Es gilt Bedingungen herzustellen, die es ermöglichen den darzustellenden Charakter näher zu kommen und durch das Verkörpern und Erleben der Figur dies für das Publikum sichtbar zu machen.

„Der Körper, der gesamte physische Apparat des Schauspielers, muss unbedingt auch ständig in untrennbarer Verbindung zu seiner Seele und seinem schöpferischen Wollen stehen, muss Seele und Willen sklavisch untertan sein. (...) Das Beste ist, wenn die innere Gestalt von selber die äußere ergibt und diese – geleitet vom Gefühl – auf natürliche Weise verkörpert wird. Die äußere Gestalt der Rolle wird bewusst und unbewusst sowie auch intuitiv ertastet und wiedergegeben.“⁴⁶

Da Authentizität bei der Umsetzung des Stückes an erster Stelle steht, ist die Schauspielerin gefordert ihr Spiel auf der Bühne so darzustellen als ob die Begebenheit auch wirklich stattfinden würde. Dabei muss es aber nicht immer um aktive Handlungen gehen wie Stanislavskij es beschreibt: „Auf der Bühne muss man handeln – innerlich und äußerlich.“⁴⁷

Die Schauspielerin ist gefordert sich ihrer Phantasie hingeben zu können. Einerseits geht es dabei um das Vorstellungsvermögen von Wirklichkeit und zweitens um den kreativen Schöpfungsakt von Dingen, die nicht in der Realität vorhanden sein müssen, sondern als Produkt der schöpferischen Phantasie entstehen. „Im Schaffensprozess ist die Phantasie der Führer, der den Schauspieler mit sich zieht.“⁴⁸ Damit eine glaubhafte Darstellung möglich ist, ist es wichtig dass man sich der Phantasie insofern bedient, dass die Umgestaltung von Begebenheiten und Situationen glaubhaft erfolgt.

Das Handeln auf der Bühne muss glaubhaft, logisch und folgerichtig dargestellt werden. Daher muss jeder Einfall der Phantasie fest fundiert und genau begründet sein.

⁴⁶ Hoffmeier, Dieter (Hrsg.): Stanislawski, Konstantin S. Ausgewählte Schriften 1. 1885-1924. Berlin 1988. S. 412-413/415

⁴⁷ Stanislavskij, Konstantin Sergeevic: Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Teil 1. Die Arbeit an sich selbst im schöpferischen Prozess des Erlebens. Westberlin 1983. S. 46

⁴⁸ ebda. S.66

Für die Schauspielerin ist wichtig, dass ihre eigene Gefühls- und Erlebniswelt die Grundlage für das Lebendigwerden der zu spielenden Figur ist. Stanislavskij spricht hier von einem „emotionalen“ oder affektiven“ Gedächtnis.⁴⁹ In diesem Gedächtnis befinden sich alle Erinnerungen und die damit verbunden Emotionen der Schauspielerin. Beim Spiel muss jedes dargestellte Gefühl echt erlebt werden und nicht gespielt sein. Begebenheiten sollen hervorgerufen werden die dafür sorgen, dass die Schauspielerin das entsprechende Gefühl das sie in ihrem emotionalen Gedächtnis abgespeichert hat, wie von selbst einstellt.

„(...) Die Natur erschafft indessen das neue Gefühl, das dem früheren entspricht.“⁵⁰

Die Schauspielerin soll sich für die Wahrheit des Augenblicks immer wieder neu engagieren, in dem sie an sich selbst glaubt. Sich von der Aufmerksamkeit des Publikums abwendet und auf die Gegebenheiten, Handlungen und Gegenstände konzentriert. Durch so natürlich wie möglich ausfallende physische Bewegungen kann eine Natürlichkeit entwickelt werden, die das Wahrheitsgefühl verstärken. Der Körper, die Bewegung im Kopf und das Herz der Schauspielerin überzeugen in der Wahrheit des Augenblicks.

5.2.2 Die Rollenerarbeitung

„Begeisterung und Enthusiasmus sind die besten Mittel, um den Stück einer Rolle näher zukommen und sie kennen zu lernen. Die Fähigkeit, seine Gefühle, seinen Willen und seinen Verstand in Begeisterung zu versetzen, gehört zu den Eigenschaften, der Begabung eines Künstlers und zu den wichtigen Aufgaben der inneren Technik.“⁵¹

⁴⁹ Vgl. Bidlo, Tanja: Theaterpädagogik. Essen 2006. S. 49

⁵⁰ Stanislavskij, Konstantin Sergeevic: Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Teil 1. Die Arbeit an sich selbst im schöpferischen Prozess des Erlebens. Westberlin 1983. S. 210 ff

⁵¹ Stanislavskij, Konstantin Sergeevic: Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle. Westberlin 1981. S. 21 ff

Um der Figur einen Charakter zuweisen zu können, muss eine individuelle Lebensgeschichte über den Text hinaus geschrieben werden. Dadurch erlangt die Figur, in dem konkreten Fall „Tishina“ Wesen, Identität und Authentizität. Weiters sind Züge wie die Grundverfassung und Grundeinstellung sowie deren emotionale Haltung von enormer Wichtigkeit für die Darstellerin der Figur. Aufgrund all dieser Informationen kann sich die Schauspielerin ein Bild von ihrer zu spielenden Rolle machen. Weiters muss sie sich damit auseinandersetzen, welchen Einfluss es auf die Sprache, die Bewegung, die Handlung oder die Atmung hat wenn sie in der Rolle der Bühnenfigur agiert.

Der Zweck der Analyse besteht darin, sich in die Seele der Rolle zu vertiefen, um ihre einzelnen Elemente, ihre Natur, ihre innere Welt und das ihr innewohnende geistige Leben zu studieren. Die äußeren Lebensverhältnisse und Ereignisse des Stückes, soweit diese auf das innere Leben der Rolle einwirken, müssen untersucht werden. Der wichtigste Aspekt liegt darin, in der eigenen Seele (die der Schauspielerin) die gemeinsamen und der Rolle verwandten Gefühle, Empfindungen, Erlebnisse und Elemente für die Annäherung zu suchen und so das erforderliche Material für das Arbeiten an der Rolle auszuwählen. Je genauer, vielseitiger und tiefgründiger diese Analyse stattfindet, umso größer sind die Aussichten auf Erfolg.

„Tausend Gerüche sind in mir, Tishina. Aber jetzt bin ich alt geworden und der Abend kommt näher, an dem meine Seele in den Himmel fliegen wird. Und all das, was die Seele für ihre Reise nicht gebrauchen kann, lässt sie unten auf der Erde zurück. Alles Gerochene, Tishina, strömt wieder aus dir heraus.“⁵²

Die Schauspielerin hat in der Phantasie die beste Form für die Übertragung des inneren Bildes (die Großmutter spricht vom Sterben) geschaffen und bemüht sich diese mit äußerlichen und körperlichen Mitteln dar zu stellen (Abb. 9). Alle Gefühle, Empfindungen und Gedanken der Rolle müssen zu lebendigen Gefühlen, Empfindungen und Gedanken der Schauspielerin werden.

⁵² Zieser, Sabine: Die Duftsammlerin. Nürnberg 2002. S. 8

Sie muss das geistige Leben der Großmutter aus ihrer eigenen lebendigen Seele schaffen und es verkörpern. Erinnerungen an früher erlebte Wahrnehmungen, erprobte Emotionen, freudige wie traurige Seelenzustände, Ideen und Wissen, Tatsachen und Ereignisse und Erinnerungen an bewusst wahrgenommene Gefühle dienen als künstlerisches Schaffensmaterial.



Abb. 9: Die Schauspielerin in der Rolle der Großmutter.

Einer grundsätzliche Frage der sich die Schauspielerin im Klaren sein muss ist jene der Beziehung zu ihrer Rolle. Wie sie dieser begegnet und sie zur Figur werden lässt, sowie die Distanz zwischen Schauspielerin und Rolle. Sie muss die Rolle erleben, ihre Gefühle empfinden. So liegt es in der Hand der Schauspielerin sich intensiv mit ihrer Aufgabe auseinander zu setzen, dem Wesen ihrer Figur auf den Grund zu gehen, damit die Rolle als Rolle erkennbar ist.⁵³

Das Erleben der Schauspielerin auf der Bühne ist nicht ganz dasjenige, das der Mensch im realen Leben kennt. Die Schauspielerin erlebt auf der Bühne fast immer reproduzierte Gefühle, das heißt Gefühle die sie früher erlebt hat, aus dem Leben kennt und die in der Erinnerung wieder auferstehen.

⁵³ Bidlo, Tanja: Theaterpädagogik. Essen 2006. S. 143

Diese reproduzierten Gefühle sind frei von Überflüssigem. Die Zeit lässt in der Erinnerung nur das Wesentliche zurück- ein Gefühl oder eine Leidenschaft in reiner Form.

Das Handeln der Schauspielerin auf der Bühne darf auch nicht um des Handelns willen geschehen. Es muss begründet, zweckmäßig und produktiv sein. Es genügt nicht, von einem aufrichtigen Gefühl durchdrungen zu sein. Die Schauspielerin muss es zu offenbaren und gestalten zu wissen.

6 Ausblick – Theater im Klassenzimmer

„Wichtig für Kinder ist, dass sie geliebt und gefordert werden, dass sie die Möglichkeit haben, sich bilden zu können, dass sie gesunde Nahrung erhalten. Das alles kann auch das Theater bieten. Und gutes Kindertheater ist auch ein Lebensmittel. Die frühe kulturelle Teilhabe hilft bei der Weltaneignung“.⁵⁴

Es ist keineswegs unspannend einen Blick hinter die Kulissen im Theater zu werfen, sich mit Theaterleuten zu unterhalten, eine Probe zu besuchen oder selbst Theater zu spielen. Bei der Produktion „Die Duftsammlerin“ geht das Stück ins Klassenzimmer.

Bei dem Thema „Theater im Klassenzimmer“ geht es um dabei zu sein, mitzumachen, sich selbst und die anderen Klassenkameradinnen und Klassenkameraden neu zu erleben.

Theaterspielen weckt die individuellen Selbstbildungskräfte, wie Wahrnehmungs-, Imaginations-, Ausdrucks- und Gestaltungsfähigkeiten der Spielenden und fördert das ästhetische Bewusstsein. Das Theaterspiel bietet die Möglichkeit eigene und fremde Perspektiven nachzuspüren, subjektive Rezeptionsfähigkeit wird unterstützt und erfordert gleichzeitig einen intersubjektiven Austausch. Es mobilisiert die Aktivität selbst die Initiative zu ergreifen und ist förderlich für ein soziales Verantwortungsbewusstsein.⁵⁵

Beim Theaterspielen werden körperliche, stimmliche, sprachliche und mimische Ausdrucksformen entdeckt und erweitert. Kinder lernen, ihre Phantasie zuzulassen, Geschichten zu erfinden und diese auch szenisch umzusetzen. So wird das Vertrauen in die eigenen Handlungsmöglichkeiten entwickelt. Die eigenen Grenzen im Spiel zu erleben, fördert die Fähigkeit, sich als ein lebendiger Teil einer Gruppe über ein szenisches Miteinander zu verhalten und zu behaupten.

⁵⁴Gespräch mit Dr. Wolfgang Schneider, Kulturwissenschaftler aus Hildesheim im Mai 2008

⁵⁵Vgl. Czerny, Gabriele: Theaterpädagogik. Augsburg 2004. S 19

6.1 Theaterpädagogische Arbeit im Klassenzimmer

Eine Welt der Wahrnehmungen und Assoziationen. Es geht hier vor allem um die wahrnehmende und gestaltende Auseinandersetzung mit sich selbst.

Die Idee ist es, im Schulunterricht eine gewisse Anzahl an Stunden präsent zu sein. In der ersten Sequenz wird das Stück „Die Duftsammlerin“ für die SchülerInnen gespielt. In der zweiten Sequenz erfolgt eine Nachbearbeitung des Stücks. Hier wird mit den Schülerinnen und den Schülern über ihre Eindrücke und Empfindungen gesprochen und nach Aufbereitung des Stücks werden einzelne Sequenzen nachgespielt.

Das Ziel ist es, dass bei den jungen Menschen sinnliche Erfahrungen wachgerufen werden. In dem Stück „Die Duftsammlerin“ spielt die Nase eine zentrale Rolle. In einer Nachbearbeitung kristallisiert sich heraus, dass die Nase ein notorisch unterschätztes Sinnesorgan ist. Die bei den Kindern freigesetzten Assoziationen werden durch Wahrnehmungsübungen dargestellt und besprochen. Der Geruchssinn der Kinder wird dadurch aktiviert und bewusst gemacht.

Der für diese Leistung verantwortliche Vorgang im Gehirn wird in einer für Kinder dieses Alters entsprechenden Form erklärt. Dadurch wird den Kindern ein sinnlich erfahrbarer Einblick in die Welt und die Leistung des Geruchssinns gegeben.

Somit eignet sich dieser Unterricht als Kreativ-Basis-Schulung für bildnerische und musikalische Erziehung als auch für den Sachunterricht für Kinder im Alter von sechs bis acht Jahren zur Erarbeitung der Arbeits- und Funktionsweise der fünf Sinne.⁵⁶

⁵⁶ Gespräch mit Stefan Schimmel am 15.12.2007

Folgende Ziele lassen sich als theaterpädagogische Konsequenzen formulieren:⁵⁷

1. Theaterspielen entwickelt die Fähigkeit, dass sich Spielende als agierende Subjekte wahrnehmen, die in der Lage sind, zu anderen Mitspielenden und zu sich selbst in Beziehung zu treten.
2. Das Spiel mit neuen Identitäten ermöglicht die immerwährende Verwandlung und Verkörperung anderer Figuren.
3. Das Theaterspiel unterstützt und fördert die subjektive Wahrnehmungs-, Imaginations-, Beobachtungs- und Ausdrucksfähigkeit.
4. Theaterpädagogische Verfahren leisten einen Beitrag zu einem kreativen und produktiven Umgang mit Texten. Sie setzen die Produktivität von SchülerInnen in Gang und leisten damit einen entscheidenden Beitrag zur subjektiven Rezeption von Literatur.
5. Theaterspielen bildet reflexive Fähigkeiten wie Wahrnehmung von Ambiguität, Distanz und Differenzen sowie Perspektivenübernahme aus.
6. Das Theaterspielen eröffnet neue Erlebens- und Erfahrungsräume, da es offen ist für das Spiel mit den Erscheinungen in immer wieder neuen Situationen. Für die SchauspielerIn ist es daher wichtig sich mit gewissen Grundhaltungen auseinander zu setzen, damit die Umsetzung von „Spiel und Theaterpädagogik“ funktioniert.⁵⁸
7. Die Auseinandersetzung mit sich selbst unter der Zielsetzung, sich als Person zu kennen und über eine stabile Ich-Identität zu verfügen.

⁵⁷ Vgl. Cerny, Gabriele: Theaterpädagogik. Augsburg 2004. S 148

⁵⁸ Vgl. Cerny, Gabriele: Theaterpädagogik. Augsburg 2004. S 149

8. Die Erfahrung der Interaktion mit den Mitspielenden und der reflektierten Selbsteinschätzung der eigenen Wirkung auf andere.
9. Das Bewusstsein darüber zu haben, wie theatrale Prozesse zu ästhetischen Erfahrungen werden.

7 Das Rezeptionsverhalten des jungen Publikums

Für das flüchtige Medium Theater ist das Wechselspiel zwischen Werk und Rezipient noch virulenter als bei anderen Künsten dies der Fall ist. Denn der Kontakt mit konkreten Partnern im Publikum macht jede Theatervorstellung zu einem unvergesslichen Erlebnis. In der Theaterwissenschaft wird der Begriff der Wahrnehmung hauptsächlich in Bezug auf das Publikum verwendet. Jedoch nehmen auch SchauspielerInnen wahr und somit wird der gesamte Bereich theatraler Kommunikation umfasst.

In der Wissenschaft fehlen Grundlagen und geeignete Instrumentarien um diesen komplexen Prozess abzubilden und auch in der Theaterwissenschaft hat man gegenüber der Rezeptionsforschung zahlreiche Bedenken.⁵⁹

Beim Theater für ein junges Publikum ist das Interesse wie die Adressaten die Produktion aufnehmen groß. Theater für Kinder wird meist von Erwachsenen gemacht, von Erwachsenen bewertet und Erwachsene sind es die in den meisten Fällen über den Theaterbesuch entscheiden.

Von welchen Grundlagen kann dabei ausgegangen werden und was weiß der Erwachsene über die Bedürfnisse von Kindern?

Eine gesicherte Erkenntnis über Rezeptionsverhalten gibt es kaum. Generell ist zu sagen, dass Rezeptionsforschung bei Kindern wenig Erkenntnis liefert und sich teils dem ursprünglichen Rahmen entzieht, da es sich einerseits um junge Rezipienten handelt und andererseits anders auf sie eingegangen werden muss als bei Erwachsenen. Das bedeutet das was in, oder nach einer Vorstellung als gesichertes Wissen gilt, kann schon in der nächsten widerlegt werden.⁶⁰

⁵⁹ Vgl. Kirschner, Jürgen, Kristin Wardetzky (Hrsg.): Kinder und Theater. Dokumentation und Rezeption von Heleen Verburgs „Winterschlaf“ in zwei Inszenierungen. Frankfurt am Main: Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland 1993. S. 184ff

⁶⁰ Vgl. Wenko, Nina: „Ein Theater 2. Klasse?“, Analyse der darstellenden Kunst für junges Publikum in Wien und am Dschungel Wien. Wien 2009. S. 89ff

7.1 Begriffsklärung „Rezeption“ und Rezeptionsverhalten

Rezeption steht im Allgemeinen für eine kommunikative Aufnahme und Aneignung von Kunstwerken durch ein Publikum.⁶¹

Kristin Wardetzky hingegen löst den Begriff Rezeption ab und sieht Rezeptionsforschung als eine methodisch kontrollierte Untersuchung der sinnlichen Wahrnehmung und kognitiven sowie emotionalen Verarbeitung medialer Angebote durch eine definierte Rezipientengruppe.⁶²

Daraus lässt sich ableiten dass als Herausforderung für Rezeptionsforschung ein Maß an Genüssen, Erkenntnissen, Freuden, Unmut und Widerspruch ein mediales Angebot beim Publikum erzeugt und methodisch zu beschreiben ist.

Sinneseindrücke spielen hierbei eine zentrale Rolle. Es geht um Auffassung, Aufnahme und Einsicht. Die Wahrnehmung richtet sich auf die räumliche und dingliche Umgebung und sowie deren Atmosphäre, aber vor allem auf die Menschen die sich im theatralen Raum befinden.⁶³

7.2 Die Nutzung von theaterpädagogischen Rezeptionsuntersuchungen

Je nach Fragestellung können Untersuchungen zum Rezeptionsverhalten an unterschiedlichen Stellen von Nutzen sein.

Rückmeldungen für eine konkrete Theaterproduktion sind das Ziel. Welche Themen beschäftigen das Publikum, wie werden Spannungsbögen wahrgenommen sowie die erzielte Wirkung der Gestaltungselemente werden dabei untersucht. Gelingt dies, so prägen die Ergebnisse die Aufführung auch nach der Premiere noch und die Produktion wandelt sich von Aufführung zu Aufführung und unterliegt dadurch einem ständigen „work in progress“.

⁶¹ Vgl. Meyers grosses Taschenlexikon. Band 18. Mannheim 1999. S 277

⁶² Vgl. Wardetzky, Kristin: Rezeptionsforschung. In: Koch, Gerhard; Streisand, Marianne (Hrsg.): Wörterbuch der Theaterpädagogik. Uckerland 2003. S. 249

⁶³ Sauter, Willmar, Metzler Lexikon Theatertheorie, Hrsg. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat. Stuttgart, Weimar 2005. S 386

Es gibt aber auch Ansätze, den künstlerischen Gestaltungsprozess schon vor der Premiere durch die Auseinandersetzung mit dem Publikum zu ergänzen. Kennt man die Erwartungshaltung der ZuschauerInnen so kann während des Produktionsprozess entschieden werden, in wie weit man dem Publikum entgegen kommen möchte und das Publikum befriedigt. Zum Beispiel, Kinder sind bereits während der Theaterproben anwesend und bringen ihre Erfahrungen ein.

Solch gewonnene Erkenntnisse dürfen aber auf keinen Fall als Anbieterungen an die Kinder, noch als Vorschrift für eine Theaterproduktion verstanden werden. Es geht um die zentrale Frage, ob das was vermittelt werden soll auch ankommt und ob es einen Bezug zur Lebenswirklichkeit der Kinder hat.

Als Rückschlüsse für das theaterpädagogische Angebot kann folgendes gesagt werden: Je dichter die Informationen zum Publikum, desto besser kann das gesamte Angebot auf das Publikum durch TheaterpädagogInnen abgestimmt werden.

Informationen über das Zuschauerverhalten geben auch Anregungen für die künftige Stückauswahl. Untersuchungen können als Inspirationsquelle bei der grundsätzlichen Ausrichtung für langfristige theaterkonzeptionelle Überlegungen dienlich sein und somit Antworten auf wichtige Fragestellungen sein.⁶⁴

Kriterien die ein Theaterprojekt erfüllen sollen werden bestimmt, um bei einer spezifischen Altersgruppe eine ideale Rezeptionsweise mit hoher Wahrscheinlichkeit hervorzurufen.

⁶⁴ Vgl. Fischer, Petra: Rezeptionsforschung zwischen Theaterpraxis und Wissenschaft. In: Kirschner, Jürgen (Hrsg.) Kinder und Jugendliche als Theaterpublikum. Startinformation zum Wechselspiel zwischen Bühne und Zuschauerraum. Frankfurt am Main 2004. S. 120

7.3 Vorgehensweise bei der Rezeptionsforschung am jungen Publikum

Da Rezeptionsuntersuchungen Aussagen über das Verhältnis eines Publikums gegenüber einer Aufführung liefern, sind im Vorfeld Abklärungen über die Werk- und Inszenierungsanalyse, so wie ein möglichst genaues Bild von sozialen, ästhetischen und entwicklungspsychologischen Voraussetzungen des Publikums von Nöten.

Weiters ist zu berücksichtigen, in welchem sozialen Kontext die TheaterbesucherInnen eingebettet sind. Handelt es sich um eine schulische Veranstaltung, ein Besuch mit den Eltern oder ist es ein Theaterbesuch mit Freunden. Je nach Grund können Reaktionen entstehen die weniger durch die Aufführung als durch den situationsbezogenen Kontext hervorgerufen werden können.

7.3.1 Untersuchungen zum kindlichen Rezeptionsverhalten

Voraussetzung für eine Untersuchung ist, dass sich das Kind in der Situation wohl fühlt und dass es sich immer um einen souveränen Austausch zwischen „Forscher“ und „Untersuchten“ handelt, sowie die Methode dem Alter entsprechend gewählt wird.

Neben Gesprächen mit offenen Erzählreizen eignen sich vor allem bei Kindern gestalterische Verfahren wie das Malen eines Bildes. Diese Art der Untersuchung ist sehr spannend, da durch spielerische Ansätze das Geschehen im kreativen Tun der Kinder verarbeitet wird und für Theaterschaffende eine „Quelle der Inspiration“ darstellt.⁶⁵

⁶⁵ Vgl. Wardetzky, Kristin: Nie sollst du mich befragen. In: Kirschner, Jürgen (Hrsg.): Kinder und Jugendliche als Theaterpublikum. Startinformation zum Wechselspiel zwischen Bühne und Zuschauerraum. Frankfurt am Main 2004. S. 45

7.3.2 Kindliches Rezeptionsverhalten. Untersucht anhand des Theaterstücks

„Die Duftsammlerin“, ein Erzähltheater-Solo

Für diese mögliche Untersuchung wurde ein Katalog an Methoden zusammengestellt der folgende Punkte beinhaltet:⁶⁶

1. Beobachten

Beim Beobachten während der Vorstellung werden eine kleine Gruppe beziehungsweise einzelne ZuschauerInnen herausgegriffen und eine Reaktionskurve für den Verlauf der Vorstellung angefertigt.

2. Zeichnungen

Einerseits ist es wohl die üblichste Form als Kind sich nochmals mit der Theateraufführung zu befassen. Andererseits gibt eine Zeichnung kaum Aufschluss über die stattgefundenen Rezeptionen.

3. Fragebogen

Wichtig bei der Erstellung eines Fragebogens ist das Verhältnis zwischen objektiver Frage und objektiver Antwort. Ankreuzen und die Kürze von Antworten sind jedoch bei Kindern sehr beliebt, wenngleich sie eine Einengung der persönlichen Äußerungsmöglichkeiten darstellt.

⁶⁶ Vgl. Fischer, Petra: Rezeptionsforschung zwischen Theaterpraxis und Wissenschaft. In: Kirschner, Jürgen (Hrsg.) Kinder und Jugendliche als Theaterpublikum. Startinformation zum Wechselspiel zwischen Bühne und Zuschauerraum. Frankfurt am Main 2004. S. 120ff

4. Ankündigung

Die Ankündigung zum Theaterbesuch lässt sich besonders gut für Unwissende für Erkenntnisse über die konkrete Wahrnehmung nutzen. An dieser Stelle ist nicht die Bedeutsamkeit des subjektiven Geschehens gefragt, sondern Außenstehende sollen durch diese Ankündigung über das Theaterstück informiert werden.

5. Brief

Bei Theaterstücken in denen es um sehr persönliche und private Dinge wie Familienerlebnisse, Träume, Ängste und ähnlichem geht, ist die Weiterführung eines Dialoges mit einer Stückfigur in Form eines Briefes sehr geeignet. Man erfährt so von der Intensität der aufgenommenen Beziehung oder einem Vertrauensverhältnis.

6. Geschichte

Es gilt AutorIn einer neuen Geschichte zu werden. Welche Figuren, welche Konstellationen, welche Situationen sind wichtig und zeigen von Priorität als Anknüpfungspunkt zur eigenen Erfahrungswelt. Der Schluss der gesehenen Aufführung gilt als Ausgangssituation für eine neu zu erfindende Geschichte.

7. Einzelinterview

Diese Möglichkeit der Rezeptionsuntersuchung ist sehr zeitintensiv. Die Zuschauerin beziehungsweise der Zuschauer bestimmt mit seinen Interessen, Fragen und Erinnerungen das Gespräch. Zum Teil ist es sehr subjektiv aber gleichzeitig bringt es Objektivität mit sich, da von der Person die das Interview leitet kein Druck ausgeübt und kein Thema aufgedrängt wird.

8. Spiel-Set

Das Spiel-Set besteht aus dem Bühnenbildmodell mit Puppen der Stückfiguren. Mit denen kann gespielt werden. Mit oder ohne SpielpartnerIn. Der spielenden Person wird eine Beobachtungsperson beigelegt die Spielvorgänge, Spielverlauf, Unterhaltungen, und dergleichen zu Protokoll bringt.

Einschränkend muss festgehalten werden, dass die Zusammenstellung keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt. Auf mögliche Tendenzen in der Rezeption und dem Verhalten kann lediglich hingewiesen werden.

Die möglichen Ergebnisse werden in den folgenden Kapiteln unter Vorgang, Figur und Ausstattung vorgestellt.

7.3.2.1 Der Vorgang – die Anordnung der Vorgänge

Für Kinder ist Theater eine „Geschichtenerzählanstalt“. Denn auf die Frage was Theater sein könnte kommen Antworten wie „da wird eine Geschichte erzählt“.

Die Bühne, beziehungsweise was darauf passiert, ist in ständiger Bewegung. Daher ist das Publikum umso mehr gefordert die Geschichte aus dem vielfältigen Bühnengeschehen herauszufiltern.

Laut Kristin Wardetzky handelt es sich hier um ein typisches Rezeptionsmerkmal von Kindern. Aus komplexen dramaturgischen Strukturen gelingt es eine Geschichte herauszulesen.⁶⁷ Die Voraussetzung dafür ist eine durchgehend lineare Geschichte wie dies bei dem Stück „Die Duftsammlerin“ der Fall ist.

⁶⁷ Wardetzky, Kristin: Sieben Siegel. In: Tatr 1995, Heft 25. Frankfurt am Main 1995. S.3

Kinder erinnern sich an einzelne Bilder und Situationen in zufälliger Reihenfolge. Es bedarf auch nicht ständiger Handlungsimpulse sondern viel wichtiger erscheint eine gute Dramaturgie die sich als roter Faden durch das Stück zieht und sich so die Geschichte in einzelnen Phasen entwickeln kann.

Beim Zielpublikum des Stücks „Die Duftsammlerin“ handelt es sich um Kinder im Alter ab vier Jahren. Hierbei ist spannend zu beobachten, dass Kinder in diesem Alter die Vorstellung als solche wahrnehmen. Im Vordergrund steht die Aufführung selbst da noch nicht von einem Vorwissen ausgegangen werden kann.

Zeigt man das Stück hingegen Kindern im Alter von zehn Jahren, so verschiebt sich die Art der Rezeption. Die Geschichte ergibt sich aus der Beziehung der Figuren. Eigene Erlebnisse fließen in die Interpretation der Geschichte mit ein. Eigene Vorgänge werden assoziiert und kritische Fragestellungen dieser Altersgruppe dürfen erwartet werden.⁶⁸

Klar ist, dass sich die Interpretation des Theaterstücks in den unterschiedlichen Altersstufen zeigt. Was jedoch für alle Altersstufen gleich ist, ist die Tatsache, dass der produktive Umgang mit Mehrdeutigkeit derselbe ist. Das Verhältnis zum Theater ist ein aktives, ein konstruktives in dem Sinne, dass sich Verständnislücken ganz selbstverständlich selber schließen.⁶⁹

7.3.2.2 Tragik – Erlösung – Angst

Die Beobachtung zeigt weiters, dass Kinder sich im Theater nicht nur der Unterhaltung hingeben möchten, sondern auf der Suche nach Darstellung von Gefährdung, Angst und Risiken sind. Sie verlangen nach Problemen und erwarten Momente des Schreckens.

⁶⁸ Vgl. Wardetzky, Kristin: Sieben Siegel. In: Tatr 1995, Heft 25. Frankfurt am Main 1995. S. 4

⁶⁹ ebda. S. 4

„Das muss er sein, der Ozeanriese, der König der Fische ... Ich halte die Luft an. Da ... Er kommt direkt auf mich zu, unter ihm kocht das Wasser, in mir die Angst. Gleich ist er da. Schon reißt er sein Maul auf. Mein Herz klopft lauter als alle Glocken dieser Welt. Ich sehe funkelnde Blitze, die herumwirbelnden Messern gleichen ... Ich schlage wie wild um mich, er drückt fester, ich schlage wilder, er drückt noch fester und dann wirbelt er mich durch die Luft und brüllt über alle Meere hinweg: „Du elendiger, vorlauter Stupser wagst es, mich aus meinem Riesenschlaf zu wecken! Ich werde dich ...

... Mir war schwarz vor Augen geworden und als ich wieder zu mir kam, lag ich in Großmutter's Arm. Das leichte Schaukeln kam von ihrer Brust, die sich hob und senkte. Sie lächelte ...“⁷⁰

Kirstin Wardetzky dazu: „Kinder können sich dem Schaudern nur hingeben, in der Gewissheit dass er von kurzer Dauer ist.“⁷¹ Im Kindertheater und auch so im Stück der Duftsammlerin bedient man sich gerne der Komik. Am besten zu verdeutlichen ist diese durch Mimik, Gesten, Bewegungen und Körperhaltung. Sie ist das Resultat einer Handlung. Die Komik bietet eine Möglichkeit Distanz zu Schreckensmomenten zu schaffen und animiert zum Lachen und zur Unterhaltung. Die Komik gibt den Kindern aber auch die Möglichkeit sich aus der beklemmenden Tragik des Geschehens zurück zu ziehen.

Wardetzky weiter: „Auch eine glückliche Schlusslösung ist eng mit der Forderung nach Tragik verbunden.“⁷² Wird dem im Stück nicht nachgekommen, so legt sich das Publikum einen eigenen, positiven Schluss zurecht und es bedarf einer Nachbearbeitung des Stückes, insofern es sich um einen negativen Ausgang des Theaterstückes handelt. Zu viele Fragen beziehungsweise Leerstellen bleiben für die Kinder offen.

⁷⁰ Zieser, Sabine: Die Duftsammlerin. Nürnberg 2002. S. 4

⁷¹ Wardetzky, Kristin: Sieben Siegel. In: Tatr 1995, Heft 25. Frankfurt am Main 1995. S. 4

⁷² ebda. S. 4

7.3.2.3 Die ideale Figur

Der zentrale Gedanke der hier zu beleuchten gilt, ist die Frage nach der Beschaffenheit der Figur im Theaterstück damit sich Kinder mit ihr identifizieren können. Dabei geht es nicht um Kinder- beziehungsweise Erwachsenenfiguren, sondern um Nähe oder Bewunderung mit den Figuren an sich.

„Der Zuschauer identifiziert sich mit den Möglichkeiten die er für sich in der Bühnenfigur entdeckt. Die Identifikation findet in der Realisation der Spannung zwischen Ideal und Wirklichkeit statt.“⁷³

Ideale Identifikationsfiguren haben Nähe und Vorbildfunktion. Einerseits ist es anziehend, wenn sich das Publikum mit der Figur identifizieren kann indem man sich selbst wieder findet und andererseits, die Figur den Vorsprung hat im Besitz einer Fähigkeit zu sein die man selbst nicht besitzt.

Hinzu kommt der Punkt der geschlechtsspezifischen Unterschiede. Bei Untersuchungen stellte sich heraus, dass Mädchen flexibler sind als Buben.⁷⁴ Für Mädchen im Alter von sechs Jahren ist es kein Problem eine Jungenfigur zu spielen, wenngleich sie auf weibliche Figuren die Schönheit, Reichtum und Harmonie verkörpern, Wert legen. Buben hingegen finden keinen Gefallen daran eine Mädchenfigur zu spielen. Kann sie noch so von burschikosen Attributen strotzen. Ihr Augenmerk liegt auf männlichen Figuren und deren körperliche Überlegenheit, Prestige und Angriffslust.

Die einzige Möglichkeit die geschlechtsspezifische Zuordnung aufzuheben, liegt im Schicksal der Bühnenfigur. Diese muss eine gewisse Attraktivität aufweisen und Jungen sowie Mädchen müssen sich mit dem Schicksal der Figur identifizieren können.

⁷³ Wardetzky, Kristin: Kinder im Theater. Untersuchung zur Aneignung von Theater durch Kinder der Klasse 2-8. In: Material zum Theater Nummer 176, Reihe Schauspiel, Heft 56. Frankfurt am Main 1984. S 60-61

⁷⁴ Vgl. Wartemann, Geesche: Theater als Wechselspiel. In: Kirschner, Jürgen (Hrsg.): Kinder und Jugendliche als Theaterpublikum. Startinformation zum Wechselspiel zwischen Bühne und Zuschauerraum. Frankfurt am Main 2004. S. 95

„... Aber jetzt bin ich alt geworden und der Abend kommt näher, an dem meine Seele in den Himmel fliegen wird. Und all das, was die Seele für ihre Reise nicht gebrauchen kann, lässt sie unten auf der Erde zurück. Alles Gerochene, Tishina, strömt wieder aus dir heraus und als letzter Geruch die Milch, die du als Kind gerochen, getrunken, in der du gebadet hast, und weil das schon so lange her ist, ist die Milch eben ein wenig sauer geworden.“⁷⁵

7.3.2.4 Die Ausstattung

Bei jüngeren Kindern stellt eine vereinfachte, zeichenhafte Ausstattung weder eine Verminderung des Vergnügens noch eine Überforderung dar. Das kommt daher, dass bei Kindern im Alter bis zu zehn Jahren Objekten alle möglichen Bedeutungen zugewiesen werden können.⁷⁶

Am Beispiel vom Stück „Die Duftsammlerin“:

„Geruch ist überall. Die Welt ist voll davon, Geruch von Mensch und Tier, von Krankheit, von Wasser und Stein, von Feuer und verbrannter Erde, von Seife und frisch gebackenem Brot, von Pfefferminze, Wein und Tränen, von Rosen und ...“⁷⁷

Bei Kindern höheren Alters wird hingegen eine Darstellung der Wirklichkeit gefordert. Authentizität statt Zeichenhaftigkeit. Es wird eine authentische Darstellung der Wirklichkeit gefordert. Die Ausstattung kann als gezeichnet erkannt werden, soll aber als „echte Wirklichkeit“ empfunden werden können.

Zusammenfassend darf angenommen werden, dass sich die Unzufriedenheit mit den Bühnenbildern beim Publikum in einer negativen Beurteilung niederschlägt da sie nicht den Erwartungen entsprechen.

⁷⁵ Zieser, Sabine: Die Duftsammlerin. Nürnberg 2002. S. 8

⁷⁶ Vgl. Wardetzky, Kristin: Sieben Siegel. In: Tatr 1995, Heft 25. Frankfurt am Main 1995. S. 4

⁷⁷ Zieser, Sabine: Die Duftsammlerin. Nürnberg 2002. S. 3

7.4 Schlussfolgerungen

Anhand der Untersuchungsmethoden und –erklärungen darf folgende Vermutung festgehalten werden:

Kinder fühlen sich ernst genommen, die Probleme und Ängste im Stück werden erlebbar, Spannung und Erholung stehen in einem ausgewogenen Verhältnis. Das Stück schafft es eine Entsprechung zur Lebensrealität des Publikums zu finden.

(...) Kunst nach Rezeptur wäre das Ende der Kunst. Das Wissen um die besonderen Rezeptionsvoraussetzungen und –strategien des jungen Publikums aber kann helfen, künstlerisch-ästhetische Absichten und Konzeptionen nicht auf ein verschwommenes, vages, verzerrtes, mitunter verklärtes oder geschöntes Bild von kindlichen Adressaten zu entwerfen, sondern dessen Potenzen und Eigentümlichkeiten als befruchtendes Element in der künstlerisch-kreativen Arbeit zu nutzen.⁷⁸

Kristin Wardetzky hat mehr als zwei Jahrzehnte Forschungsarbeit auf dem Gebiet der Theaterrezeption von Kindern geleistet und ist nach wie vor der Ansicht, dass es nicht möglich ist allgemeingültige Antworten für und zu dieser Thematik geben zu können.⁷⁹

(...) niemals, auch mit den bestens ausgeklügeltsten Forschungsprogramm, könnte man alle Variablen erfassen, die im Rezeptionsprozess wirksam werden beziehungsweise werden könnten.

⁷⁸ Kirschner, Jürgen; Wardetzky, Kristin (Hrsg.): Kinder im Theater. Dokumentaion und Rezeption von Heleen Verburgs Winterschlaf in zwei Inszenierungen. Frankfurt am Main 1993. S. 185

⁷⁹ Vgl. Wardetzky, Kristin: Sieben Siegel, oder Was wissen wir über die Theaterrezeption von Kindern?. In: Theater Phönix. Frankfurt am Main 1996. S. 10

Jede neue Inszenierung, jede Aufführung ist ein Wagnis, ein Versuch den man nicht durch Rezeptionsuntersuchungen und –strategien absichern oder dirigieren kann.⁸⁰

Es kann weiterhin spekuliert werden was kinder- und jugendgerechtes Theater ist. Das Thema löst zwischen TheatermacherInnen, Eltern und PädagogenInnen kontroverse Diskussionen aus. TheatermacherInnen beklagen sich oft dass bei Stücken mit ungewohnter Ästhetik der Vorwurf von Erwachsenen käme das junge Publikum damit zu überfordern. Kristin Wardetzky meint dazu, dass Kinder über detektivische Fähigkeiten verfügen was das Entschlüsseln dramaturgischer Strukturen betrifft.⁸¹ Zu berücksichtigen ist jedoch, dass die Geschichte in einer Fülle von Bildern angelegt sein muss und die Thematik in Bezug zur Erlebnis- beziehungsweise Erfahrungswelt der Kinder bestehe. In wie weit diese Voraussetzungen erfüllt sind ist bei Produktionen objektiv nicht nachweisbar.

Somit wird der Ball wieder zurück gespielt und es ist Sache der unterschiedlichen Interpretationen von TheatermacherInnen, ob die Inszenierung für das Publikum geeignet ist oder nicht.

Eine Tatsache jedoch ist, dass durch gewisse Lebendigkeit, Begeisterung und Tiefgründigkeit das Theater sein junges Publikum erreichen kann. Die jungen Menschen werden Ernst genommen und man setzt sich mit ihnen auseinander.

⁸⁰ Kirschner, Jürgen; Wardetzky, Kristin (Hrsg.): Kinder im Theater. Dokumentation und Rezeption von Heleen Verburgs Winterschlaf in zwei Inszenierungen. Frankfurt am Main 1993. S. 185

⁸¹ ebda. S. 185

8 Resümee

Meine Arbeit hat sich zum Ziel gesetzt einen Einblick in die Theaterarbeit mit einem Beispiel aus der Praxis zu geben.

Anhand des Stücks „Die Duftsammlerin“, deren Produktionsprozess sich über ein Jahr hinzog, konnten die einzelnen Arbeitsschritte und Ziele einer Theaterproduktion erläutert und erklärt werden. Nicht nur die Umsetzung des Theaterstücks von der Entstehung bis hin zur Aufführung war dabei wichtig, sondern auch ein Exkurs in die Theaterpädagogik.

Die Freie Kindertheaterszene ist ein wichtiger Bestandteil der österreichischen Kultur und der Kulturstadt Wien. Sie bietet Kindern einen optimalen Einstieg in diesen Bereich. Aufmerksamkeit, Kreativität und Phantasie werden durch Besuche verschiedener Theaterproduktionen gefördert und die eigene Persönlichkeitsentwicklung gestärkt.

Kindertheater ist ein Teil der Angebotsstruktur für Kinder, sowie eine gesellschaftliche Verpflichtung Kindern den Zugang zu öffentlicher Kultur zu ermöglichen. Kinder sollen den gleichen Zugang zu Kultur haben wie Erwachsene.

Der Glaube an eine Verpflichtung der Stadt Wien, innovatives Kinder- und Jugendtheater sowie freie Produktionen kontinuierlich und angemessen zu fördern besteht, und es darf davon ausgegangen werden, dass sich eine Entwicklung in die richtige Richtung abzeichnet und das Angebot im Bereich Kindertheater zunimmt.

Theater im Klassenzimmer schien der Verfasserin ebenfalls ein besonderes Anliegen zu sein, denn sie vertritt die Meinung: Was "Theater" ist, wird derzeit auch durch die Kinder verändert.

Theater für Kinder steht in engem Zusammenhang mit Theaterpädagogik. Theaterpädagogik beschäftigt sich mit Theaterspielen. Mit Wahrnehmung und Koordination, mit Handlung und Kommunikation, mit Erinnerung und Vorstellung, mit Beobachtung und Phantasie, mit Mitgefühl und Emotionen sowie Zusammenarbeit und Konfrontation mit dem eigenen Ich. Theaterspielen erfordert Mut, Bereitschaft zum Spielen und Freude am Spiel an sich.

Gerade für Kinder scheint Theater zunächst aus dem zu bestehen, was verfügbar ist: Was selbst getragen, gesammelt, wieder gehört und gesehen werden kann. Was alle kennen und können, darüber kann man sich austauschen. Dabei wird die Gleichaltrigen-Gruppe immer früher zum Kontext, auf den hin Kinder ihren Bedarf an Informationen aus einer Fülle auswählen. Informationen brauchen Erfahrungen, die Sinn machen.

Motivation Theater zu machen bedeutet einen Beitrag zu leisten indem sich junge Menschen angesprochen fühlen, durch die Theaterproduktion erreicht und fasziniert werden. Dass ihnen Alternativen gegeben werden zu den Mustern, die sie vorfinden und im Vergleich zu denen in der Realität in der sie leben.

„Die Duftsammlerin“, ein poetisches Erzähltheaterstück für Kinder und Erwachsene, über den Duft des Lebens, das Geheimnis der Sinne und die Entdeckung der Welt war Gegenstand einer spannenden und interessanten Theaterarbeit und Gegenstand dieser Arbeit.

9 Bibliographie

9.1 Selbstständige Literatur

Asmuth, Bernhard:

Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart; Weimar: Metzler 2004.

Becker, Johannes:

Kunst und Wirtschaft. Diplomarbeit. Wien 1992.

Benjamin, Walter:

Programm eines proletarischen Kindertheaters. Über Kinder, Jugend und Erziehung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969.

Bidlo, Tanja:

Theaterpädagogik. Essen: Oldib Verlag 2006.

Czerny, Gabriele:

Theaterpädagogik. Ein Ausbildungskonzept im Horizont personaler, ästhetischer und sozialer Dimension. Augsburg: Wießner 2004.

Brook, Peter:

Der leere Raum. 8. Auflage. Aus dem englischen von Walter Hasenclever. Berlin: Deutscher Taschenbuch Verlag 2004.

Bruhn, Manfred:

Sponsoring. Unternehmen als Mäzene und Sponsoren. 2. Auflage. Wiesbaden: Frankfurter Allgemeine 1991.

Decker, Susanne:

Kommunikative Nutzung von Kunstsponsoring durch Medien. Umgang der Kulturredaktionen mit ihrer Rolle als Informationsmittler. Diplomarbeit. Wien 1995.

Eckhardt, Juliane:

Das epische Theater. Erträge der Forschung. Bd. 204. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983.

Fo, Dario:

Kleines Handbuch des Schauspielers. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1989.

Gelfert, Hans-Dieter:

Wie interpretiert man ein Drama? Stuttgart: Reclam 2002.

Glasner, Katharina:

Marketing-Management für Freie Kinder- und Jugendtheater im Bereich der Freien Theaterszene Wiens. Diplomarbeit. Wien 2001.

Grüßer, Birgit:

Handbuch. Kultursponsoring. Ideen und Beispiele aus der Praxis. Dissertation. Hannover 1991.

Hirschbühler, Doris:

Zur Situation der Freien Gruppen in Wien. Diplomarbeit. Wien 1991.

Israel, Annett; Riemann, Silke (Hrsg.):

Deutsches Kinder- und Jugendtheater. Das andere Publikum. Berlin: Henschel 1996.

Kamovsky, Katharina:

Kleinbetriebsformen im Theaterbereich: Eine betriebswirtschaftliche Analyse der Wiener Freien Gruppen mit Schwerpunkt Finanzierung und Marketing. Diplomarbeit. Wien 1990.

Kesting, Marianne:

Das epische Theater. Zur Struktur des modernen Dramas. Stuttgart; Berlin; Köln: Kohlhammer 1989.

Kirschner, Jürgen; Kristin Wardetzky (Hrsg.):

Kinder im Theater. Dokumentation und Rezeption von Heleen Verburgs „Winterschlaf“ in zwei Inszenierungen. Schriftreihe der Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung Frankfurt am Main. Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland. Frankfurt am Main 1993.

Krenn, Anita:

Professionelles Kinder- und Jugendtheater in Österreich (Geschichte, Modelle, Projekte). Dissertation. Wien 1984.

Malzer, Martina:

Marketingkonzept für Theaterbetriebe. Diplomarbeit. Wien 1995.

Noack, Jochen:

Kultursponsoring an Wiens Großbühnen. Mit besonderer Berücksichtigung der Kommunikationsmaßnahmen und –wirkungen. Diplomarbeit. Wien 1995.

Pyrmas, Sonja:

Kultur als Wirtschaftsfaktor. Eine volkswirtschaftliche Betrachtung der Freien Theaterszene in Wien. Diplomarbeit. Wien 1997.

Rössler, Beatrice:

Die Freie Kinder- und Jugendtheaterszene in Österreich unter besonderer Berücksichtigung Wiens. Eine Standortbestimmung. Diplomarbeit. Wien 2002.

Schedler, Melchior:

Kindertheater. Geschichte, Modelle, Projekte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972.

Scheller Ingo:

Szenisches Spiel. Handbuch für die pädagogische Praxis. Berlin: Cornelsen 1998.

Steinweg, Reiner:

Lehrstück und episches Theater. Brechts Theorie und die theaterpädagogische Praxis. Frankfurt am Main: Brandes und Apsel 1995.

Wanek, Susanne:

Öffentlichkeitsarbeit am Theater. Gezeigt am Beispiel der Arena Freien Bühne Graz. Diplomarbeit. Wien 1999.

Weber, Barbara:

Zur Situation des österreichischen Theaters für Kinder- und Jugendliche. Diplomarbeit. Wien 1997.

Wenko, Nina:

„Ein Theater 2. Klasse?“. Analyse der darstellenden Kunst für junges Publikum in Wien und am Dschungel Wien. Diplomarbeit. Wien 2009.

Zieser, Sabine:

Die Duftsammlerin. Nürnberg: Theaterstückverlag München 2002.

9.2 Unselbstständige Literatur

Baesecke, Jörg:

Das europäische Erzählertreffen EPOS. In: Märchenspiegel. 2004, Heft 3 und 4, S. 29f.

Baliani, Marco:

Die Erinnerung des Gefühls. Gedanken eines Geschichtenerzählers. In: Schneider, Wolfgang (Hrsg.): Kinder- und Jugendtheater in Italien. Frankfurt am Main 1996. S. 102 – 170.

Benjamin, Walter:

Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nicolai Lesskows. In: Gesammelte Schriften, Band 2. Frankfurt am Main 1977. S. 438 – 465.

Eberl, Petra M.:

Situation des österreichischen Kinder- und Jugendtheaters im europäischen Vergleich, Datenerhebung mit vergleichender Auswertung im Auftrag der Kulturabteilung der Stadt Wien. Wien 1993.

Fischer Petra:

Rezeptionsforschung zwischen Theaterpraxis und Wissenschaft. In: Kirschner, Jürgen (Hrsg.): Kinder und Jugendliche als Theaterpublikum. Startinformationen zum Wechselspiel zwischen Bühne und Zuschauerraum. Frankfurt am Main: Assitej 2004.

Israel, Annett; Riemann, Silke (Hrsg.):

Wozu brauchen Kinder dieses Theater. Deutsches Kinder- und Jugendtheater. Das andere Publikum. Berlin: Henschel 1996. S. 12 – 15.

Jahnke, Manfred, Schneider, Wolfgang (Hrsg.):

Kriterien für eine Kritik des Kinder und Jugendtheaters. Kindertheaterkritik heute und die Bürde des Weihnachtsmärchens von gestern. Kinder- und Jugendtheater in der Kritik. Gesammelte Rezensionen, Portraits und Essays. Schneider, Wolfgang (Hrsg.). Band 10. Kinder-, Schul- und Jugendtheater. Beiträge zur Theorie und Praxis. Frankfurt am Main: Lang 2001. S. 169 – 177.

Jahnke, Manfred, Schneider, Wolfgang (Hrsg.):

Erkundungen zur Dramaturgie des Kinder- und Jugendtheaters. Über die Ästhetik des Kindertheaters. Kinder- und Jugendtheater in der Kritik. Gesammelte Rezensionen, Portraits und Essays. Schneider, Wolfgang (Hrsg.). Band 10. Kinder-, Schul- und Jugendtheater. Beiträge zur Theorie und Praxis. Frankfurt am Main: Lang 2001. S. 130 – 153.

Kotler, Philip:

Marketing für Nonprofit-Organisationen. Deutsche Übersetzung von Heidi Reber und Gerhard Reber. Stuttgart: Poeschel 1978.

Lang, Thomas:

Wörterbuch der Theaterpädagogik. Koch, Gerd; Streisand, Marianne (Hrsg.). Berlin: Schibri Verlag 2003. S. 156 – 158.

Meyers großes Taschenlexikon. Band 18. 25 Bde. Mannheim: 1999. S. 277.

Öhlinger, Rudolf:

Kultur und Geld. Leanmanagement und Einsparungspotentiale im Theaterbereich. Ein praxisorientierter Leitfaden. Wien 2001.

Pawlowsky, Verena:

Kindertheater in Wien. Eine Chronologie. „Informationsbüro Freies Theaterhaus für Kinder“. Wien 1997.

Pöge-Alder, Kathrin:

Erzählerlexikon. Marburg 2000.

RECLAMS Kindertheaterführer. Stuttgart: Reclam 1994.

Rellstab, Felix:

Handbuch Theaterspielen. Band 4: Theaterpädagogik. Wädenswil: Verlag Stutz Druck AG 2000.

Sattlecker, Franz; Themel, Gerda:

Die Praxis des Kunstsponsorings. Ein Leitfaden. Wien: Signum Verlag 1991.

Sauter, Willmar:

Metzler Lexikon Theatertheorie. Eds. Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.). Stuttgart; Weimar: Verlag J.B. Metzler 2005. S. 385 – 389.

Schneider, Wolfgang:

Kritik der Kritik. Über das Rezensionswesen im Kinder- und Jugendtheater.
Gesammelte Rezensionen, Portraits und Essays. Schneider, Wolfgang (Hrsg.).
Band 10. Kinder-, Schul- und Jugendtheater. Beiträge zur Theorie und Praxis.
Frankfurt am Main: Lang 2001. S. 5 – 13.

Simhandl, Peter:

Stanislawski Lesebuch. Berlin: Ed. Sigma Bohn 1992. S. 43.

Simhandl, Peter:

Stanislawski Lesebuch. Berlin: Ed. Sigma Bohn 1992. S. 95.

Stanislawskij, Konstantin Sergeevic: Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle.
Westberlin: Verlag das Europäische Buch 1981. S. 21 ff.

Stanislawskij, Konstantin Sergeevic:

Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Teil 1. Die Arbeit an sich selbst im
schöpferischen Prozess des Erlebens. Westberlin: Verlag das Europäische Buch
1983. S. 210 ff.

Stegemann, Bernd:

Lektionen Dramaturgie. Berlin: Verlag Theater der Zeit 2009. S. 241 – 313.

Strasberg, Lee:

Schauspielen & Das Training des Schauspielers. Berlin: Alexander 1998. S. 107.

Wardetzky, Kristin:

Erzählen – eine wiederentdeckte Kunst. In: Richter, Karin; Schlundt, Rainer (Hrsg.):
Ludwig Bechstein – lebendige Märchen- und Sagenwelt. Hihengehren 2003. S. 78 –
92.

Wardetzky, Kristin:

Kinder im Theater. Untersuchung zur Aneignung von Theater durch Kinder der Klasse 2 – 8. In: Material zum Theater Nummer 176. Reihe Schauspiel, Heft 56. Frankfurt am Main 1984. S. 60 – 61.

Wardetzky, Kristin:

Nie sollst du mich befragen. In: Kirschner, Jürgen (Hrsg.): Kinder und Jugendliche als Theaterpublikum. Startinformation zum Wechselspiel zwischen Bühne und Zuschauerraum. Frankfurt am Main 2004. S. 43 – 49.

Wardetzky, Kristin:

Rezeptionsforschung. In: Koch, Gerhard; Streisand, Marianne (Hrsg.): Wörterbuch der Theaterpädagogik. Uckerland 2003. S. 249 – 251.

Wardetzky, Kristin:

Sieben Siegel. In: Tatr 1995. Heft 25. Frankfurt am Main 1995. S. 3 – 4.

Warstat, Matthias:

Metzler Lexikon Theatertheorie. Metzler Lexikon Theatertheorie. Eds. Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.). Stuttgart; Weimar: Verlag J.B. Metzler 2005. S. 358 – 364.

Wartemann, Geesche:

Theater als Wechselspiel. In: Kirschner, Jürgen (Hrsg.): Kinder und Jugendliche als Theaterpublikum. Startinformation zum Wechselspiel zwischen Bühne und Zuschauerraum. S. 91 – 99. Frankfurt am Main 2004. S. 91 – 95.

Zander, Oliver:

Marketing im Theater. Eine Untersuchung am Beispiel der Berliner Volksbühne unter Frank Castorf. Deutsche Hochschulschriften 1129. Engelsbach: Dr. Hänsel-Hohenhausen 1997.

9.3 Internetadressen

ASSITEJ Austria. Junges Theater Österreich

Abrufbar unter. <http://www.assitej.at>. Zugriff: 05.07.2009.

Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur

Abrufbar unter. <http://www.bmukk.gv.at/kunst/index.xml>. Zugriff: 10.10.2008.

DSCHUNGEL WIEN - Theaterhaus für junges Publikum

Abrufbar unter. <http://www.dschungelwien.at>. Zugriff: 01.10.2008.

Figurentheater LILARUM

Abrufbar unter. <http://www.lilarum.at>. Zugriff: 12.07.2009.

Heuschreck – Theater für Klein & Groß

Abrufbar unter. <http://www.heuschreck.at>. Zugriff: 13.07.2009.

IG Freie Theaterarbeit

Abrufbar unter. <http://freietheater.at> Zugriff: 11.03.2010.

Kulturmanagement Network

Abrufbar unter. <http://kulturmanagement.net>. Zugriff: 01.02.2010.

Kuratoren Theater und Tanz

Abrufbar unter. <http://www.kuratoren-theatertanz.at>. Zugriff: 25.02.2010.

Magistrat der Stadt Wien (Kultur für Kinder)

Abrufbar unter. <http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/veranstaltungen/kinder.html>.

Zugriff: 27.02.2010

MOKI – Das mobile Theater für Kinder

Abrufbar unter. <http://www.theater-moki.at>. Zugriff: 01.09.2008.

SCHNECK + CO. Theater für Kinder

Abrufbar unter. <http://www.schneck.at>. Zugriff: 10.09.2008.

szene bunte wädhne

Abrufbar unter. <http://www.sbw.at>. Zugriff: 25.09.2008.

Theater der Jugend

Abrufbar unter. <http://www.tdj.at>. Zugriff: 23.09.2008.

THEATER HALLE 7

Abrufbar unter. http://www.inkunst.de/DIE_DUFTSAMMLERIN.138.0.html.

Zugriff: 20.09.2008.

themen tv

Abrufbar unter. <http://www.thementv.de>. Zugriff: 25.06.2009.

Verein ICHDUWIR – Theater & Kultur

Abrufbar unter. <http://www.ichduwir.at>. Zugriff: 20.06.2009.

WUK

Abrufbar unter. <http://www.wuk.at>. Zugriff: 03.07.2009.

9.4 Audiovisuelle Medien

Die Welt der Sinne. Faszination Wissen.

Fernsehdokumentation. Bayrisches Fernsehen. März 2004. 45'

9.5 Abbildungsverzeichnis

Abb.1: Durchlaufprobe im DSCHUNGEL Wien. Private Aufnahme, Sandra Pfeifhofer. Wien, Oktober 2007.

Abb. 2: Durchlaufprobe im DSCHUNGEL Wien. Private Aufnahme, Sandra Pfeifhofer. Wien, Oktober 2007.

Abb. 3: Durchlaufprobe im DSCHUNGEL Wien. Private Aufnahme, Sandra Pfeifhofer. Wien, Oktober 2007.

Abb. 4: Probebühne Theater des Augenblicks. Private Aufnahme, Sandra Pfeifhofer. Wien, September 2007.

Abb. 5: Probebühne Theater des Augenblicks. Private Aufnahme, Sandra Pfeifhofer. Wien, September 2007.

Abb. 6: Probebühne Theater des Augenblicks. Private Aufnahme, Sandra Pfeifhofer. Wien, September 2007.

Abb. 7: Flyer für die Premiere „Die Duftsammlerin“
Gestaltung Thomas Melcher. Villach, Juni 2007.

Abb. 8: Durchlaufprobe im DSCHUNGEL Wien. Private Aufnahme, Sandra Pfeifhofer. Wien, Oktober 2007.

Abb. 9: Durchlaufprobe im DSCHUNGEL Wien. Private Aufnahme, Sandra Pfeifhofer. Wien, Oktober 2007.

9.6 Gespräche mit Fachleuten

Gespräch mit Claus Beniske (Tontechniker) im September 2007

Gespräch mit Gerhard Breitwieser (DSCHUNGEL WIEN) im September 2008

Gespräche mit Marika Römer (Visagistin und Hairstylisten) im Juni 2007

Gespräche mit Stefan Schimmel (freischaffender Theaterregisseur) im Zeitraum Mai 2006 bis Oktober 2007

Gespräch mit Brigitte Korn-Wimmer (Theaterstückverlag Brigitte Korn-Wimmer und Franz Wimmer) im Mai 2006

Gespräch mit Dr. Wolfgang Schneider, Kulturwissenschaftler aus Hildesheim im Mai 2008

ABSTRACT

„Hinter den Kulissen - vor dem Applaus, „Die Duftsammlerin“- ein Erzähltheater-Solo“, ist der Titel dieser Arbeit. Es handelt sich um eine Theaterproduktion für Kinder, Jugendliche und Erwachsene. In einzelnen Arbeitsschritten wird untersucht wie lange es braucht, ein Theaterstück von der Idee, über die Planung bis hin zur Umsetzung realisieren zu können. Ein Überblick über die einzelnen Produktionsschritte, -entwicklungen und -abläufe wird gegeben. Ein Blick hinter die Kulissen gemacht, welcher Aufwand und intensive Arbeit in und hinter einer Theaterproduktion stecken.

Des Weiteren befasst sich die Arbeit mit der Analyse, dem Inhalt und der Umsetzung des Stücks sowie deren Genre, dem Erzähltheater. Nach eingehender Auseinandersetzung wird ein Exkurs in die theaterpädagogische Arbeit im Schulunterricht gemacht. Abschließend befasst sich die Arbeit mit der Rezeptionsforschung und dem Rezeptionsverhalten und des Publikums.

LEBENS LAUF

Zur Person

Name	Sandra Weber
Geburtsdatum	17. April 1976
Geburtsort	Villach

Schul- und Weiterbildung

2005-2010	Studium der Theater-, Film und Medienwissenschaft an der Universität Wien
2006	Leistungsstipendium der Universität Wien
1999-2001	Universitätslehrgang für Werbung und Verkauf an der Wirtschaftsuniversität Wien
1995-1996	Unternehmerlehrgang am Wirtschaftsförderungsinstitut Klagenfurt
1986-1995	BG und BRG St. Martin Villach
1982-1986	Volksschule Bodensdorf am Ossiachersee