

«Der Geist der Selbstvernichtung und des Nichtseins

ein Stück Sichselbstbewusstwerden.»

*Selbstversuch einer dramaturgischen Entwicklung und
szenischer Umsetzung eines Theaterstücks*

von Anna Vankova

Realgymnasium Rämibühl

Maturaarbeit 2023,

schriftlicher Kommentar

Betreuer: Daniel Schmid

Korreferent: Daniel Riniker

Anna Vankova

Hüniweg 4

8810 Horgen

21.12.2022



Danksagung

Der allergrösste Dank und meine höchste Bewunderung gelten Fritzi König, Jamin Eberhardt und Lee Fischer für ihre Hingabe, ihre wunderschönen Texte, ihr überzeugendes, rührendes Spiel und dafür, dass sie meinen Traum in der Durchführung dieses Projekts wahrwerden liessen.

Gabriela Merz danke ich von ganzem Herzen, dass sie mich mit ihrer Leidenschaft in die Theaterwelt einführte und mir deren Schönheit zeigte. Das Stück gäbe es nicht ohne ihre Ratschläge, Begleitung und Unterstützung; Der Text lebt von den inspirierenden Gesprächen mit ihr und die Inszenierung von ihren kreativen Einfällen.

Herzlichst danke ich Daniel Schmid für seine Betreuung, sein offenes Ohr, sein Feedback und die lieben, versichernden Worte und Gesten.

Grosser Dank gilt auch Stella Mayer, Alicia Löffler, Jule Vankova, Daniel Riniker, Joachim Aeschlimann, Bohdana Vidart, Tomas Vanek, dem GZ Buchegg, Daria Muggli, Andreas Forster für die Unterstützung aller Art.

Abschliessend ein erneutes Danke an Lee für die genommene Zeit, diese Arbeit durchzulesen und die ehrlichen, hilfreichen und klugen Kommentare.

<3

Inhaltsverzeichnis

1. Vorwort	4
2. Stückentwicklung	5
2.1 Anfang	5
2.2 Suche nach Inspiration und dem Ensemble	5
2.3 Grundideen eines Sprechstücks anhand von Peter Handkes <i>'Publikumsbeschimpfung'</i>	6
2.4 Themen, Fragen und dramaturgische Intentionen.....	8
2.5 Dramaturgische Entwicklung.....	10
3. Das Stück (Produktbeschreibung)	12
4. Inszenierungsprozess	17
4.1 Proben(gestaltung).....	17
4.2 Kostüm- und Bühnenbild.....	17
4.3 Aufführungen.....	18
5. Reflexion	20
5.1 Kritik am Prozess.....	20
5.2 offene Fragen.....	22
5.3 Fazit und Schluss.....	22
6. Bibliografie	23
7. Anhang.....	23
7.1 zentrale Texte, die nirgends ihren Platz fanden.....	23
7.2 Bildaufnahmen.....	25
7.3 Sonstiges	30

1. Vorwort

Theater ist für mich ein Erfahrungsraum, Freiraum, Gedankenraum.

Ein Erfahrungsraum – den wir Menschen besuchen, um Fremden zuzusehen, wie sie schauspielern. Um uns selbst kurz in ihrem Schauspiel zu vergessen. Theater sind Zuschauende, die durch Spannung, Emotion und eine unsichtbare Kraft eins werden – mit dem Stück, dem Text, dem Spiel, dem Raum und den anderen.

Das Publikum geht mit dem Bewusstsein ins Theater, dass das alles nur konstruiert ist. Vollkommen gestellt, gekünstelt, gespielt. Und dennoch gehen wir hin – warum? Wollen wir betrogen werden? An die Illusion einer heilen Welt auf der Bühne glauben, in der leisen Hoffnung, dass sie wirklich sein könnte?

Spätestens seitdem ich Ensemblemitglied der Theater AG bin, entwickelte sich das Theater für mich zu einem Freiraum. Ein Raum, in dem ich denken und sein kann, was ich will und in dem ich mich schauspielerisch und dramaturgisch frei entfalten kann. Ein Gedankenraum und Reflexionsraum, in dem ich mich mit mir selbst und anderen mit unserer Welt beschäftigen kann oder ihr entkommen kann.

Im Rahmen meiner Maturitätsarbeit wollte ich den eben beschriebenen Raum kreieren und selbst einen Theaterabend gestalten, um dem Publikum einen kurzweiligen Ausbruch aus dem Alltag zu ermöglichen.

In Zuge dessen wollte ich mich aber auch kritisch mit meiner Vorstellung von Theater auseinandersetzen. Die Theaterwelt nochmal neu, anders, näher und unter eigener Leitung kennenlernen. Weiter danach zu suchen, was Theater für mich ist, was Theater für mich ausmacht und was am Theater mich fasziniert.

Und ich wollte wissen, ob ich mit meiner eigenen Erfahrung fähig bin, ein Theaterstück von Grund auf selbst zu kreieren und dabei auch meinen eigenen Ausdruck finden kann.

Am Ende dieses Prozesses sollte also ein fertiges Theaterstück aufgeführt werden.

Zu dem Vorhaben gehört all die Arbeit, die sich hinter der Fassade des Theaters versteckt. Die Entwicklung eines Stücks, also das Auswählen von textlichen Grundlagen, das Schreiben und Umschreiben, kreieren eines dramaturgischen Bogens, das Suchen der Schauspielenden, der rege Austausch mit den Schauspielenden, das Finden von Proben- und Aufführungsräumen, die Inszenierungsentscheidungen, die Krisen und Tränen, die Probengestaltung, das Erschaffen von Kostüm- und Bühnenbild – und schlussendlich auch das Organisieren der eigentlich Vorstellungen.

2. Stückentwicklung

2.1 Anfang

Ich fing mit der Suche nach textlicher Grundlage an. Obwohl dieses Projekt eine kritische Auseinandersetzung mit dem Theater sein sollte, wollte ich (vorerst) dem Genre treubleiben. Ich suchte Texte, die mich inspirierten und die mich eine Lust und Dringlichkeit verspüren liessen, sie zu inszenieren. Griechische Tragödien von Aischylos, Sophokles und Euripides führten zu Klassikern von Tschechow, Pirandello und Gombrowicz. Anti-Theater von Samuel Beckett, Václav Havel und Peter Handke kreuzten meinen Weg und ich gelang schliesslich auch zu zeitgenössischen Theaterwerken von Elfriede Jelinek, Yasmina Reza, Yael Ronen, Anna Papst und Sibylle Berg.

Alles faszinierte, berührte mich – doch nichts entsprach meinen Vorstellungen vollkommen. In vielen Fällen hatte ich Hemmungen, in die Werke eingreifen und zu verändern, was nicht meines ist. Ich merkte, dass ich ein Stück brauchte, das meins ist und hinter dem ich vollumfänglich stehen konnte – und so entschied ich mich, selbst ein Stück zu schreiben.

2.2 Suche nach Inspiration und dem Ensemble

In grossem Vertrauen auf ihre Hingabe und von ihrem Schreibstil fasziniert und gerührt, engagierte ich im ersten Schritt Fritzi König als meine Regie- und Schreibassistenz.

Wir tauschten Ideen und Vorstellungen aus und sammelten Inspiration von überall. Dabei beschäftigten wir uns unter anderem mit Ernst Jandls Lautgedichten, die uns im unmittelbaren Zugriff auf die Sprache und sprachlicher Reduktion faszinierten. Wir stützten uns auf Peter Handkes «Publikumsbeschimpfung» als grösste Grundlage und Inspiration, auf die ich im folgenden Kapitel 2.2 näher eingehen werde.

Aus organisatorischen und praktischen Gründen musste bereits im Frühjahr die Raumsuche und die Suche nach Schauspielenden erfolgen.

Obwohl kurz in Erwägung gezogen wurde, den Rahmen des klassischen Theaters ganz zu brechen (also auf einen Saal mit beleuchteter, erhöhter Bühne zu verzichten) entschied ich mich trotz oder eben wegen der Widersprüchlichkeit für das dem Theater übliche Setting. Wegen meinen mangelhaften finanziellen Mitteln beschränkte sich die Auswahl auf die Gemeinschaftszentren der Stadt Zürich und ich fand schlussendlich eins, das bereit war mir den Saal nach Gegenleistungsstunden zur Verfügung zu stellen.

Um anschliessend an die Sommerferien mit den Proben anfangen zu können, musste bereits früh ein Ensemble zusammengestellt werden. Wegen konkreten Vorstellungen und Szenenbildern, die sich im anfänglichem Schreibprozess entwickelten, entschied ich mich für drei schauspielende Personen.

Für eine davon hatte ich auch schon eine konkrete Person im Kopf: Jamin Eberhardt entsprach mit seiner körperlichen Direktheit, menschlichen Herzlichkeit und Freude am (Theater)Spiel meinen Vorstellungen.

Um die restlichen Schauspielenden zu finden, startete ich einen Aufruf auf meinen sozialen Medien und veranstaltete ein Casting-Wochenende. Ich bat die Interessierten, eine minutenlange Performance basierend auf ausgewähltem Textmaterial vorzubereiten. In jeweils 45 Minuten sah ich dann den Interessierten beim Improvisieren mit Jamin zu. Dabei schaute ich, welche Konstellation und welches Zusammenspiel am besten meiner Vorstellung entsprach.

Die Entscheidung fiel schnell, denn das Zusammenspiel zwischen Lee Fischer und Jamin funktionierte auf Anhieb; ihre überwältigende, raumfüllende gemeinsame Präsenz und Energie und gleichzeitige rohe Authentizität zogen mich in ihren Bann und überzeugten mich.

In dieser Konstellation wurde mir plötzlich klar, dass ich als Dritte im Bunde niemensch anderes als Fritzi mit ihrer Zärtlichkeit, Unmittelbarkeit und unglaublichem körperlichem Ausdruck wollte.

So hatte ich drei Laienschauspielende gefunden, die nicht nur von ihrem körperlichen Ausdruck und ihrer gemeinsamen Energie her zusammenpassten, sondern als ehemalige AG Theater Mitglieder bereits sowohl zusammen als auch mit mir gearbeitet hatten. Folglich waren wir schon eng miteinander vertraut, was die weitere Zusammenarbeit erleichterte und stützte.

2.3 Grundideen eines Sprechstücks anhand von Peter Handkes '*Publikumsbeschimpfung*'

Die 1966 erschienene «Publikumsbeschimpfung» von Peter Handke ist eine «Ansprache» von vier Sprechenden¹ an das Publikum. Dieses Ansprechen des Publikums sollte jedoch kein Schauspiel sein, deshalb betitelt es Handke als «Sprechstück»².

Handkes Sprechstücke zeichnen sich dadurch aus, dass sie weder von einer Fabel noch einer Geschichte oder sonst ähnlichem erzählen und so auch keine Handlung liefern. Es geht nicht wie im herkömmlichen Theater darum, ein bühnenwirksames Geschehen zu zeigen. «Sie sind das Thema.», heisst es, «Sie stehen im Mittelpunkt des Interesses. Hier wird nicht gehandelt, hier werden Sie behandelt.»³ Nachdem es sechs Abschnitte zuvor hiess: «Sie [die

¹ Neis, 1985, S. 12

² Handke, 1966

³ Handke, 1966, S. 21

Zuschauenden, AV] brauchen sich nicht betroffen zu fühlen. [...] Ihnen wird kein Spiegel vorgehalten. Sie sind nicht gemeint.»⁴

So wird bereits in den einleitenden Sätzen des Stücks das Vorhaben, das traditionelle Theater umzufunktionieren, explizit ausgesprochen und sich selbst gleichzeitig widersprochen.

Mit der direkten Ansprache des Publikums entzieht Handke ihm seine passive Rolle. Erstrebt wird dadurch die Aufhebung der Zweiteilung von Schauspiel- und Publikumsraum des herkömmlichen Theaters.

Ein Geschehensablauf mit steigender und sich entwickelnder Handlung wird ausgelassen, es wird kein Geschehen durch Sprechen und Darstellung veranschaulicht⁵. Das Sprechen der Personen zum Publikum ist die alleinige Handlung. In «Bemerkungen zu meinen Sprechstücken» hält Handke fest:

«Die Sprechstücke sind Schauspiele ohne Bilder, insofern, als sie kein Bild von der Welt geben. Sie zeigen auf die Welt nicht in der Form von Bildern, sondern in der Form von Worten, und die Worte der Sprechstücke zeigen nicht auf die Welt als etwas ausserhalb der Worte Liegendes, sondern auf die Welt in den Worten selber. Die Worte, aus denen die Sprechstücke bestehen, geben kein Bild von der Welt, sondern einen Begriff von der Welt.»⁶

Das Stück wird «Welttheater», weil es nicht Wirklichkeit suggeriert, sondern selber Wirklichkeit ist. Die Welt wird nicht nur dargestellt, sondern [ist] der Schauplatz.»⁷

Handke hebt das Theater als Wille zur Aussage und Flucht in den Schein auf⁸ – und entdeckt das Theater im gemeinsamen Dasein und gleichzeitigen Selbsterleben des Menschen wieder⁹.

Um das Hier und Jetzt in den Griff zu bekommen und das selbsterlebende Ich des Zuschauers bewusst werden zu lassen, stützt er sich auf Gegenständlichkeit und Sprache. Durch die Auslöschung jeder vorgegebenen Wirklichkeit lehnt Handke die steife Trennung zwischen Vorstellung, Aufführung und dem wahren Leben ab.¹⁰ So erzwingt er eine Selbstreflexion der Zuschauenden – sowohl in ihrer Identität als theaterbesuchende Personen, als auch als Individuen.¹¹

⁴ Ebd., S. 17

⁵ So wird explizit ausgesprochen: «Wir spielen Ihnen keine Handlung vor.»; Handke, 1966, S. 17

⁶ Handke, 1972

⁷ Neis, 1985, S. 14

⁸ Kienzle, 1966, S. 244

⁹ Tomczuk, 1998, S. 106

¹⁰ Tomczuk, 1998, S. 107

¹¹ Demetz, 1970, S. 200

Doch der Behauptung, dass das Publikum durch die eingeleitete Behandlung¹² an geistiger Selbstständigkeit gewinne, arbeitet der Rahmen des Theater strikt zuwider¹³. Das Stück verwickelt sich in ein Paradox, das es auszeichnet: Während es vorgibt, nichts als spontane Wirklichkeit zu sein, findet es nur in bewusst gestalteter Theaterwirklichkeit statt. In Momenten massivster Abweisung gegebener Theaterstruktur wird ebendiese neu etabliert. So wird auch die Bühne nie verlassen; die Schauspielenden sprechen von der Rampe hinunter. Die von Anfang an versuchte Aufhebung der Polarisierung von den Schauspielenden und dem Publikum (und die einhergehende Auslöschung der vorgegebenen Wirklichkeit) wird also nie gänzlich erreicht – aber eben so soll dem Publikum bewusst werden, dass es unter dem Zwang von verfestigten Bedeutungen lebt und von seinen vorgeformten Erwartungen beherrscht wird.¹⁴

Dieses Bewusstwerden reizte mich, besonders innerhalb der paradoxen Anlage, in der die Grenzen des Theaters ausgelotet und untersucht werden und die damit einhergehende Frage, wo der Anfang und das Ende des Theaters liegt.

2.4 Themen, Fragen und dramaturgische Intentionen

Nach langem Sammeln von Material und Inspiration, galt es den Rahmen des Stücks festzulegen und die (Über)Themen zu bestimmen, um dann spezifischer schreiben zu können. So setzte ich basierend auf den bisher gesammelten Grundideen und einen spontanen Einfall den Arbeitstitel: «Eine Dekonstruktion auf drei Ebenen in drei Akten». Und gab die Themen («Ebenen») vor: Theater, Sprache und Identität.

Der Einbezug meiner Schauspielenden in den Prozess der Stückentwicklung war mir von Anbeginn wichtig. Es war mir ein grosses Anliegen, dass wir alle hinter dem, was wir kreieren, stehen können. Ich forderte also die Schauspielenden auf, auch dramaturgisch und schöpferisch tätig zu werden, mitzuschreiben und mitzudenken.

In Bezug auf das Thema des Theaters sollte nach Handkes Vorbild die Künstlichkeit des Theaterspiels offengelegt werden. Während Handke jedoch vorgeworfen wird, dass er «überhaupt kein Theater macht und wahrscheinlich gar keins machen will»¹⁵, wollte ich Theater machen. Ich wollte das Theater einerseits zelebrieren und andererseits dekonstruieren. Dem Theater geben, was seines ist, während ich das Konstrukt hinterfrage. Es blieb also klar, dass ein Stück für Bühne und Saal entstehen soll – es ist schliesslich diese widersprüchliche Anlage und die Ambivalenz, die eigen und reizend sind.

¹² «Weil wir Sie ansprechen, gewinnen Sie an Selbstbewusstsein»; Handke, 1966, S. 32

¹³ Heintz, 1974, S. 40

¹⁴ Pütz & von Wiese, 1965, S. 665

¹⁵ Neis, 1985, S. 22

Im Schreibprozess stellte (s)ich die Frage, wo die Grenzen des Theaters liegen: Ist nicht alles ein Akt? Dann wurden wir persönlicher: Was bedeutet Theater für uns? Warum machen wir Theater? Was reizt uns am Theater? Was stört uns, widert uns an?

Weiter ging es zum Publikum: Welche Rolle spielt das Publikum für das Theater, für uns? Was wollen wir unserem Publikum vermitteln? Welche Erwartungshaltungen dieses Publikums erfüllen, welche brechen?

Nach dem Beispiel von Handke wollten wir den Zuschauenden ihre eigenen Erwartungshaltungen an einen Theaterabend wie einen Spiegel vorhalten. Die Zuschauenden sollten sich selbst bewusst werden, die eigenen Erwartungen reflektieren und sich in ihrer Publikumsrolle hinterfragen.

In der Auseinandersetzung mit der Identität sollten persönliche Fragen beantwortet werden, wie: Wer sind wir als Menschen? Schauspielende? Autor*innen? Künstler*innen? Ist unser Wunsch Theater zu machen ein Wunsch nach Selbstbestätigung und Selbstinszenierung? Sind wir, wie die Kunst des Theaters es vielleicht auch ist, von Gefallsucht überlastet? Handeln wir egoistisch, wenn wir uns ausstellen? Sind wir alle nur Egoist*innen? Ist unsere Identität von dieser Kunst trennbar? Können wir unsere Identität von unserer Rolle trennen oder finden wir Wahrheit in Shakespeares «All the world's a stage»¹⁶.

Persönlich beschäftigt(e) ich mich stark mit dem Thema der Sprache. In seinem Stück zeigte mir Handke nämlich auf, dass die Sprache uns nur einen unsicheren Zugriff auf die Wirklichkeit gewährleistet: «[D]as Instrument, die Sprache, womit wir der Welt begegnen, sie überhaupt erst fassbar machen, hilft uns und macht uns gleichzeitig zu ihren Opfern».¹⁷

In meiner Lektüre von Paul Watzlawicks sprachkonstruktivistischen Gedanken in «Wie wirklich ist die Wirklichkeit?» sah ich diese Gedanken weitergeführt: Die Sprache als unser (unsicherer) Spielboden und doch einziger Zugang zur Wirklichkeit. Die Macht der Sprache, (unsere) Wirklichkeit zu kreieren. Und wie wir dieses «Instrument» zu unseren Gunsten nutzen können, um uns selbst und dem Publikum eine Welt zu erschaffen.

Schlussendlich reflektierte ich meinen persönlichen Sprachgebrauch als bilingual aufgewachsene Person: Ich beobachtete, wie sich meine Gedanken- und Verhaltensmuster verändern, wenn ich sie in meiner tschechischen Muttersprache denke und spreche oder sie auf Deutsch schreibe und fühle.

¹⁶ Shakespeare, 1623, Akt II Szene VII Zeile 139

¹⁷ Nef, 1971, S. 603

Und so wurde uns klar, dass die drei Themen Identität, Theater und Sprache eng miteinander verwoben und kaum voneinander trennbar sind.

Mit diesem Grundgerüst startete der Schreibaufruf und wir fingen an, einzeln oder gemeinsam, in spontanen Eingebungsmomenten oder in gezielter Anwendung der *écriture automatique* eigene Texte zu schreiben und so all unseren Fragen nachzugehen.

2.5 Dramaturgische Entwicklung

Anfang August hatten wir gut 100 Seiten von Material verschiedenster Art zusammengetrieben: Gesammelte Textstellen aus bereits existierenden Werken, selbstgeschriebene Texte, Liedertexte, skizzierte Szenenbilder usw. Es war nun an der Zeit, aus dem bestehenden Material eine Auswahl zu treffen; zu entscheiden, was ins Stück kommt und was leider weggelassen werden muss.

Um die Texte in Zusammenhang zu bringen und so ein Stück daraus zu kreieren, musste ich mir viele dramaturgische Fragen stellen:

Was ist die Erzählfunktion und -anlage? (Wer erzählt und mit welcher Intention?) Wo und wann ist das Stück verortet? Was ist der Auslöser der Krise, die grundlegend in den Texten verankert zu sein scheint? Was verhandelt diese «Krise»? Was ist der Konflikt des Stücks und wer sind die Handlungstragenden? Wer sind die drei (Körper), die ich angestellt habe? Wen spielen sie? Wer sind die Figuren und was sind deren Charakteristiken? Wie steht es um die Figurenkonstellation und Beziehung? Will ich wirklich «Figuren» im herkömmlichen Sinn?

Wegen der fragmentarischen Grundlage des textlichen Materials und meiner Faszination für Handkes geschneidertes Sprechtheater war mir klar, dass es keinen klassischen Handlungsstrang und -aufbau geben sollte. Und doch konnte und wollte ich meinem Publikum ein Geschehen nicht komplett nehmen. Es musste auch ohne «Handlung» ein Entwicklungs- und Spannungsbogen vorhanden sein, sodass das Publikum gedanklich dranbleibt. Statt mit Worten und Bildern «bühnenreifes Geschehen» zu erzwingen, sollte das Stück die Auseinandersetzung unserer Gedanken zum Theater, der Sprache und der Identität sein. Diese Entwicklung musste allein durch die Reihenfolge der Texte geschaffen werden.

Wie also konnte ich die Texte auswählen und zusammenstellen, um einen dramaturgisch kohärenten Bogen zu spannen? Wie konnte ich diese 100 Seiten Material auf ihre Essenz herunterbrechen?

In einer ersten Fassung vertraute ich ganz auf mein Bauchgefühl. Nach langer Auseinandersetzung wählte ich die mir wichtigsten Texte aus und reihte sie nach meiner

instinktiven Assoziation aneinander. Das Ziel war, die Szenen möglichst nahtlos ineinander übergehen zu lassen und aneinander zu reihen. Dazu versuchte ich, die spezifische Theatralität der einzelnen Szenen zu definieren, deren «Funktion» zu beurteilen und so einen Bogen zu schaffen.

So lag also Ende Sommerferien eine erste komplette Fassung meines Stücks vor, die ich von meinen Schauspielenden und Betreuenden gegenlesen liess.

Aus den vielen Gesprächen, aber besonders aus den Fragen wurde klar, dass der dramaturgische Verlauf, so wie er für mich schlüssig war, für andere nicht an allen Stellen nachvollziehbar war.

Lee lieferte mir schliesslich mit einer leicht umgeschriebenen Fassung des Skripts einen konkreten Gegenvorschlag. Dieser half mir enorm bei der Weiterentwicklung und dem Umschreiben des Stücks, aber vor allem der Entdeckung meines Ausdrucks.

Indem ich einige Vorschläge annahm, während ich andere ablehnte, und bei wieder anderen einen Kompromiss aushandelte, konnte ich mir meinen dramaturgischen Entscheidungen bewusst werden, und diese konkreter begründen und formulieren. So konnte ich im zweiten Schritt dramaturgische Entscheidungen also viel aktiver - nicht mehr bloss nach Bauchgefühl, sondern mit sorgfältiger und begründeter Überlegung, treffen.

Somit hatte ich (dank der grosszügigen Unterstützung allerseits und besonders von Lee Fischer und Gabriela Merz) Anfang September ein Stück Theater; ein solides Grundgerüst, auf das in den Proben aufgebaut werden konnte. Es waren erst wenige Regieanweisungen angegeben, wie die Übergänge funktionieren sollten war noch nicht geklärt, aber das sollte in den Proben ausprobiert und rausgefunden werden.

3. Das Stück (Produktbeschreibung)

Das Stück ist eine Identitätsuntersuchung des Individuums innerhalb des Theaters mit dem Mittel der Sprache.

Zum Gegenstand der Kunst (und Untersuchung) wird das Stück selbst und verhandelt sich und die Autorin. Dabei wird die Sprache als Instrument von Sinn und Inhalt hinterfragt. Nachdem das Stück die theatralische Ausgestelltheit anfangs überspitzt, wandelt es sich zu einer Identitätssuche. Der Rahmen des Theaters, aber spezifisch auch der reelle Kontext dieses Stücks wird hinterfragt. Die Figuren fangen an, an ihrer Rolle im Stück, als Schauspielende und schliesslich auch Individuen zu zweifeln. Im Auflösen von den ihnen zugeschriebenen Rollen streben sie nach Identitätsfindung. Sie suchen ihren Kern. Was macht sie als Menschen aus? Ihre Rolle? Ihre Körper? Die Sprache? Ihre Geschichten? Schlussendlich kehren sie durch die Vortäuschung des Kindseins ins Theater(spiel) zurück; gleichzeitig frei aber gefangen in den (Theater) Konventionen.

Das Stück ist nach keiner Chronologie aufgebaut. Generell ist keine konkrete zeitliche und örtliche Zuordnung möglich; es ist eine Abfolge von Handlungsmomenten und momenthaften Einblicken in die Figurengedanken, denen eine Auseinandersetzung mit Theater, Sprache und Identität zugrunde liegt. So hat auch der Handlungsraum nur eine symbolische Funktion. Er soll keinen äusseren Handlungsraum simulieren: Wir nehmen die Bühne als nichts anderes als die Bühne.

Wir fangen das Stück im «Opener»¹⁸ mit einer Warnung an, das Publikum «solle sich nicht täuschen lassen»¹⁹. So stellen wir von Anfang an klar, dass wir eine Umfunktionierung des traditionellen Theaters wagen.

In den ersten drei Abschnitten weisen wir das Traditionstheater ab, indem wir die dem Theaterapparat üblichen Konzepte negieren. Im Wortspiel «Theaterstück»²⁰ und «Stück Theater»²¹ wird die Künstlichkeit des Theaterspiels, aber auch der Sprache ironisiert.

Der widersprüchliche Satz «Wir sind hier keine Schauspieler.»²² ist essenziell, denn er zeigt das Formproblem, das von Anfang an besteht, auf. Das Theater innerhalb der eigenen Grenzen auszuloten ist zum Scheitern ausgelegt. Ein Theater ohne die tradierten Formen gibt es nicht.

¹⁸ Skript, S. 5 ff.

¹⁹ Ebd. S. 5

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd.

²² Ebd.

Handke entschloss sich in seinen Stücken «alle bisherigen Methoden [die herkömmlichen Theaterapparate]» zu negieren²³ ohne eine Alternative zu bieten; so «spielt [er] zwar mit den dramatischen Mitteln und gegen sie, aber niemals ohne sie.»²⁴

Wir bedienen uns im Stück der traditionellen Theaterkonventionen genauso, negieren sie genauso und bieten genauso wenig wie Handke eine Alternative. Jedoch beschlossen wir, bewusst mit diesem Widerspruch umzugehen und ihn auch auszustellen:

Durch die gleiche Bestuhlung und das Spiegeln während des Einlasses, wird die Zweiteilung von Publikums- und Schauspielraum aufgehoben. Wir entfernen uns auch räumlich von der tradierten Bühne weg und bespielen den Publikumsraum immer wieder (so auch im «Opener»²⁵).

In Momenten der «theatralischen Aufgesetztheit» und des Überspielens kehren wir wieder bewusst auf die Bühne zurück. Auch wir verlassen uns also auf den tradierten Apparat der Bühne. Indem das Einsetzen der Bühne im «Opener»²⁶ jedoch plakativ überspitzt wird, ironisieren wir das herkömmliche Theaterapparat gleichzeitig.

Durch die Negation «Obwohl es zunächst so aussieht, als sässen Sie hier in einem Publikum, sind hier letztendlich keine Zuschauer.»²⁷ deuten wir unser Hinterfragen nicht nur der Wirklichkeit des Theaters, sondern auch der Realität, an.

Das Thema der Identität und Individualität (innerhalb eines (Theater)Kollektivs) wird in den Oxymora «individualisierten Kollektivs»²⁸ und «eigenständigen Schwarmbewusstseins»²⁹ eingeführt und angezweifelt.

Die paradoxe Idee eines «individualisierte[n] Kollektivs»³⁰ und das Vorhaben uniforme Masse von Individualität zu untersuchen, wird eingeführt.

In unserer eigenen Publikumsbeschimpfung³¹ wollen wir das Publikum nicht als einzelne Menschen angreifen, sondern in ihrer Funktion als Theaterpublikum. Indem wir die Erwartungen eines fiktiven Publikums auf sie projizieren, sollen sie sich jedoch ihrer eigenen Erwartungen bewusst werden und diese reflektieren.

Mit der selbstreflexiven Anmerkung «gewöhnliche ende-gymi-ich-sollte-jetzt-reif-sein scheisse»³² wird das Stück in den realweltlichen Kontext versetzt. Wir führen ein, dass es uns nicht bloss um das Theater als Abstraktum geht, sondern wir spezifisch dieses Stück,

²³ Handke, 1972

²⁴ Pütz & von Wiese, 1965, S. 665

²⁵ Skript, S. 5 ff.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd., S. 5

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd. S. 6

³² Ebd., S. 6

dessen Entstehung und unsere Rollen als Schauspielende, Regie, aber auch Individuen, darin verhandeln werden.

Dass sich die Körperhaltung der Figuren von überspitzt steif zu einer «persönlicheren» und lockeren löst, sollte die Entwicklung des Stücks andeuten – von überspitzt steif den Theaterkonventionen entsprechend, zum lockeren Umgang mit ihnen.

Die aufklärenden Anmerkungen zum Verlauf des Stücks (wie z.B. «Sie werden hier nichts verstehen»³³ und «wir sind hier keine Figuren»³⁴) waren unser Versuch, dem Publikum das angewöhnte Bemühen zu nehmen, eine Handlung zu suchen. Es mit der Idee bekannt zu machen, dass das Suchen nach Handlung sinnlos ist, weil es kein Geschehen gibt. Gleichzeitig nehmen wir zur Frage nach der Identität der Figuren Stellung. Wir stellen aus, dass wir uns bewusst sind, dass diese Unklarheit im Stück besteht, sprechen ihr jedoch Bedeutung ab, damit sich die Zuschauenden auch über diese Frage nicht verkopfen.

Mit dem letzten Satz des «Opener[s]»³⁵ wird die Autorin auch tatsächlich beim Namen genannt und so wird ganz klar, dass das Stück (spezifisch) sich selbst kritisch abhandeln wird.

Die Pause nach der ersten Szene des Stücks bricht mit den Konventionen des Theaters und treibt zudem die unklare Trennung von Aufführung und Leben weiter.

Es folgen mehrere Szenen, in der sich die Figuren mit ihren Rollen und ihrem Sein als Regie und Schauspielende auseinandersetzen:

Die Regie inszeniert sich selbst (im «Prolog»³⁶) in der Krise; reflektiert ihr Auftreten und ihre Motivation, badet in Selbstmitleid, aber ironisiert sich selbst, indem sie sich von ihrer eigenen Schauspielenden übertönen lässt.

Die Schauspielenden hingegen machen ihre Macht und Dominanz über das Publikum von der Bühne aus klar und reflektieren so über ihr Bühnensein. Aber noch während die schauspielende Person 1 ihre Dominanz in der Auktion während der Szene «Ich verkaufe mich»³⁷ auslebt, wird ihre gleichzeitige Abhängigkeit vom Publikum klar. Diese Ambivalenz wird dann im Monolog «Ich brauche euch»³⁸ reflektiert.

Diese Reflexionsgedanken finden entschieden im Publikumsraum statt; weg von der Aufgesetztheit der Bühne. Die unmittelbare Nähe zum Publikum und direkte Ansprache des Publikums schafft eine Atmosphäre der Ehrlichkeit und Intimität. Die schauspielende

³³ Skript, S. 7

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd., S. 5 ff.

³⁶ Ebd., S. 9 f.

³⁷ Ebd., S. 14 ff.

³⁸ Ebd., S. 17 f.

Person 1 begegnet den Zuschauenden auf Augenhöhe und verhandelt echte, persönliche Gedanken.

In einer Art Geständnis oder Rechtfertigung reflektieren darauf auch die anderen Figuren über ihre schauspielerische Existenz. Auch diese Krise wird wiederum ausgestellt und gewinnt so an ironischem Charakter. Es wandelt sich jedoch von einer «Schauspielkrise» zu einer Identitätskrise – die Figuren hinterfragen ihre Existenz nicht nur in der Rolle als Schauspielende, sondern auch als Individuen.

Mit der Dekonstruktion der Rolle fängt die Suche nach einer absoluten, grundlegenden Identität an.

Im «Zeit-Körper-Kontinuum»³⁹ wird versucht, die Identität im Körper zu verankern. Innerhalb des ersten Abschnitts wird jedoch bereits der Schluss gezogen, dass die Identität nicht im Körper liegt, weil wir im dualistischen Sinne das Bewusstsein vom Körper trennbar sehen.

Es folgt eine Art Achtsamkeitsübung: So versuchen wir innerhalb dieser Szene, das Publikum aktiv in unsere Selbstreflexion und damit verbundene Bewusst(seins)werdung einzubeziehen.

Diese Szene steht im starken Kontrast zu den vorangehenden, stark rhythmisierten Szenen. Das «Zeit-Körper-Kontinuum»⁴⁰ ist eine dramaturgische Verschnaufpause, eine Entschleunigung, die den Zuschauenden die Möglichkeit geben soll, sich zu sammeln und die vorangehenden Eindrücke zu verarbeiten. Die Ruhe und das dämmerige Licht sollen diesen Prozess des In-Sich-Kehens unterstützen.

Während das Publikum bisher als eine abstrakte Masse von Theatergänger*innen galt, wird es jetzt als einzelne Individuen genauso wie in der Publikumsbeschimpfung «im Parkett durchleuchtet»⁴¹ (so sind auch längere Passagen dieser Szene aus Handkes Text übernommen). Das in der ersten Szene angedeutete «eigenständige Schwarmbewusstsein»⁴² sollte entstehen. Die im Publikum sitzenden Körper/Menschen werden als vereinzelte Individuen angesprochen und in Imperativen «Mach deine Augen zu»⁴³ dazu aufgefordert, sich dieser Selbstreflexion hinzugeben.

Innerhalb des Monologs wird der Wirklichkeitsflucht im Theater ein Ende gesetzt, indem wir die Menschen im Publikum auffordern, Achtsamkeit zu üben und in die Realität und Gegenwart zurückzukehren.

³⁹ Skript, S. 22 ff.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ignée, 1966

⁴² Skript, S. 5

⁴³ Skript, S. 24

Dieser Szene unterliegt für mich die Realisation, dass das Theater uns (als Theaterkollektiv) keine Wirklichkeitsflucht ermöglicht; die Figurenrollen vermischen sich mit unseren Identitäten. Als Schlussfolgerung, wollen wir uns, in der Fokussierung auf den Moment, dem Theater üblichen Eskapismus ganz bewusst entziehen. Den Moment versuchen wir mit dem Vergehen der Zeit («Hier flieht die Zeit in den Worten»⁴⁴) oder der Bestandsaufnahme physiologischen Abläufe des menschlichen Körpers («Werde dir der Lage deiner Gliedmassen bewusst»⁴⁵) festzuhalten. Doch es wird klar, dass der Versuch, die Unwiederholbarkeit jedes Moments durch im Voraus geschriebene und geprobte Texte zu erfassen, sich selbst widerspricht. Genauso wie der Versuch des Stücks innerhalb der bewusst gestalteten Wirklichkeit des Theaters, dem Theater selbst entkommen zu wollen. Dieser Widerspruch ist nämlich in Form begründet, trotz allen anti-illusorischen Bemühungen in der Anlage verankert und besteht deshalb bereits bei Handke⁴⁶; Auch unsere Figuren kehren auf die unausweichliche Bühne zurück. Und diese wird in den folgenden Szenen als herkömmliche Bühne mit vierter Wand bespielt. Das Publikum wird zum Theaterpublikum, das nun konventionell von einer Illusion auf Bühne getäuscht wird.

In «Nichts Neues»⁴⁷ und «Bewerbung für mein Germanistikstudium»⁴⁸ wenden wir uns der Identität in Bezug auf unseren Körper, unsere Herkunft, und unsere Sprache zu. Im «Kleine[n] Ich»⁴⁹ wird der Wunsch nach einem nostalgischen Sich-Verlieren in der Kindheit mit der einhergehenden Auflösung einer Identität verwirklicht. Die Schönheit der Täuschung, der Illusion und des Spiels wird so wiedergefunden. So wird auch die Lust am (Theater)Spiel wiederentdeckt, was zum Wiederannehmen des Theaters als Mittel der Wirklichkeitsflucht, aber gleichzeitiger Identitätszuschreibung und -findung der Schauspielenden, führt. All dies endet im spielerischen Weltuntergang, der den Figuren erlaubt, das Theater nach langem Hinterfragen zu genießen und ihre Macht, Wirklichkeiten zu kreieren, noch mal voll zu nutzen.

Das Wegräumen der Stühle der Zuschauenden ist die letzte Brechung der Konventionen und eine letzte Publikumsprovokation zum Schluss.

⁴⁴ Ebd., S. 23

⁴⁵ Ebd. S. 24

⁴⁶ Vgl. Kapitel 2.3 dieser Arbeit

⁴⁷ Skript S. 26 f.

⁴⁸ Ebd., S. 28 ff.

⁴⁹ Ebd., S. 32 ff.

4. Inszenierungsprozess

4.1 Proben(gestaltung)

Im September begannen wir mit dem Probeprozess; wir probten einmal pro Woche drei (in der Schlussphase bis zu fünf) Stunden lang. Dazu kamen drei Probewochenenden für eine intensivere Auseinandersetzung mit dem Stück. In den Herbstferien traf ich mich zusätzlich noch mit den Schauspielenden für Einzelproben und Texttrainings. Die letzte Woche vor den Aufführungen nutzten wir für Ganztagesproben inklusive den Schluss-, Haupt- und Generalproben, in denen wir uns an den GZ-Saal und dessen Licht- und Tontechnik gewöhnten.

In den anfänglichen Proben ging es darum, eine engere, auch körperliche, Vertrautheit und so ein Gruppengefühl zu schaffen. In zwar an den Szenen angelegten, aber abstrahierten Übungsformen suchten wir unseren gemeinsamen Ausdruck und Inspiration für die szenische Umsetzung. Bald gingen wir zum szenenspezifischen Forschen über. Mit dem Text als Grundlage konnten wir unsere konkreten Bilder, Inszenierungswünsche und Ideen ausprobieren, auf ihre Umsetzbarkeit überprüfen und entsprechend adaptieren, weiterentwickeln oder verwerfen.

Wir spielten immer wieder vor einem Testpublikum von aussenstehenden Personen, das nur wenige oder gar keine Vorinformationen und Kontext zum Stück erhalten hatte. So überprüften wir die Wirkung und Verständlichkeit unseres Schaffens und merkten, wo noch Anpassungsbedarf war.

Im Probeprozess war mir das Wohlbefinden der Schauspielenden ein grosses Anliegen und Bemühen. Ich bemühte mich um ein demokratisches Vorgehen; die Auseinandersetzung mit und Hinterfragen von meinen Anweisungen und Ideen waren mir wichtig. Ich wollte sicherstellen, dass wir als Kollektiv hinter den Entscheidungen und der Inszenierung stehen. Es ging mir um ein gemeinsames Suchen, Forschen und Schaffen. So versuchte ich auch, soweit es mir möglich war, das Aufwärmen und die Probe den emotionalen und körperlichen Kapazitäten meiner Schauspielenden anzupassen – es waren ja schlussendlich sie drei und nicht ich, die sich auf die Bühne stellten.

4.2 Kostüm- und Bühnenbild

So wie das Stück in den Proben dramaturgisch und inszenierungstechnisch neue Formen annahm, so zog sich auch die Entstehung des Kostüm- und Bühnenbilds fortlaufend durch den Prozess und entwickelte sich in Zusammenarbeit mit den Schauspielenden.

Das Bühnenbild basierte auf meinem konkreten Bild der Spiegelung von Bühnen- und Publikumsraum. Diese Gleichschaltung bewirkt eine symbolische Aufhebung der Grenze der

Rampe, die die Bühne und das Publikum trennt. Es wird nach den Grenzen des Theaters gefragt danach, wo die (Theater)Handlung stattfindet, wer handelnde und wer behandelte Personen sind.

Im Verlauf des Stücks werden die Stühle (im Rahmen der Dekonstruktion) umgestellt, weggeräumt und umgeworfen, dass spannende Stuhllandschaften entstehen, die verschiedene Funktionen annehmen können (wie ein Laufsteg während «Ich verkaufe mich» oder ein Fort nach «[dem] Kleine[n] Ich»⁵⁰).

Die Stühle stehen bei uns als Symbol für das herkömmliche Theater und das Spiel mit ihnen sehen wir als Spiel mit jenem.

Die Idee, drei verschiedenfarbige Schalfanzüge aus Seide zu den Kostümen zu machen, kam Lee. Einerseits schränken die Pyjamas bewegungstechnisch im Spiel nicht ein und verhalten sich im grellen Bühnenlicht unproblematisch. Auch rufen die Pyjamas keine unerwünschten Konnotationen hervor: Sie sind zeitlos, geschlechtsneutral und sagen nichts über die Figuren aus. Sie stehen für nichts anderes, als sie es sind: Kleidungsstücke. Trotz gleicher Kostüme bietet die Farbe eine mögliche Unterscheidung der Figuren voneinander: Die Gleichzeitigkeit von Uniform und Individualität wird also auch in den Kostümen weitergeführt. Der Tausch von Kleidungsstücken in der «Bewerbung für mein Germanistikstudium»⁵¹ weist auf den möglichen Tausch von Identitäten hin.

4.3 Aufführungen

Am Tag der Aufführung war grosse Aufregung und Vorfreude im ganzen Team zu spüren; nach monatelanger Arbeit kamen endlich alle parallellaufenden Prozesse zusammen.

Wir wärmten uns auf, bestuhlten den Saal, schminkten uns, stellten Kameras auf, prüften Licht und Ton noch ein letztes Mal – alles sollte und musste funktionieren. Der kollektive Einsatz des ganzen Teams bis zur letzten Minute rührte mich.

Und dann kam der Moment der Öffnung der Saaltür –

Die Energie, Ehrlichkeit, Hingabe der Schauspielenden auf und vor der Bühne überzeugte einmal mehr – und dieses Mal nicht nur mich, sondern ein Saal voll Publikum. Die Präsenz so vieler Menschen schenkte dem Spiel noch viel mehr Gewicht, als wir es uns von leeren Publikumsstühlen gewohnt waren. Es wurde an Stellen gelacht, an denen wir es nicht erwartet hatten. Es wurde gemeinsam geatmet. Und ich konnte hinter dem Lichtpult, neben meinen liebsten Licht- und Regieassistentinnen Alicia und Stella, in Tränen und mit einem gerührten, stolzen Schmunzeln noch einmal mehr und für ein (vorerst!) letztes Mal die Ehre geniessen, mein Trio Fritz, Jamin, Lee in ihrem Spiel zu bewundern.

⁵⁰ Siehe Anhang dieser Arbeit oder Aufnahmen der Inszenierung für Darstellungen

⁵¹ Skript, S. 28 ff.

Das Saallicht ging an, der Applaus erlöste uns alle und liess einen doch recht grossen Stein von meinem Herz fallen.

In anschliessenden Gesprächen mit den Zuschauenden gewann ich einmal mehr an neuen Perspektiven zu unserem Stück, was mich faszinierte und beglückte. Die Tatsache jedoch, dass unsere Inszenierung (allem Anschein nach) tatsächlich rührte, zum Nachdenken anstiess und für verschiedene spannende und schöne Interpretationen erlaubte, überraschte und erfreute mich ganz besonders.

Irgendwann waren die Menschen aus dem Saal in die kalte Nachtluft hinausgeströmt; Wir putzen den Saal und schlossen ab.

So hatte ich, genauso wie ich es mir seit Februar gewünscht hatte, mit den allercoolsten und liebsten Menschen, die ich kenne, zwei Theaterabende für rund 150 Menschen gestaltet.

(Das erfüllt mich mit bisschen Stolz, aber vor allem mit unendlicher Dankbarkeit.)

Und so waren sie einfach vorbei.

5. Reflexion

5.1 Kritik am Prozess

In der Durchführung dieses Projekts konnte ich in verschiedensten Bereichen dazulernen. Nicht nur habe ich mir ein Vorgehen zur dramaturgischer Entwicklung eines Theaterstücks angeeignet, sondern sowohl organisatorische Kompetenzen erlernt, Führungskompetenzen entwickelt, als auch den Wert offener Kommunikation und konstruktiver Kritik gelernt. Dennoch fallen mir rückblickend im Prozess einige Vorgehen auf, die ich in nächsten Projekten besser gestalten oder umgehen könnte.

Dass dieses Projekt viel von mir abverlangen würde, war mir von Anfang an klar. Ich wollte jedoch (z.B in dem ich eine neue Regieassistentz engagiert hätte) nicht zu viele Menschen mit diesem zeitintensiven Vorhaben belasten und darum in meiner allerersten Projektleitung nicht direkt schon die Verantwortung zu vieler Personen auf mich nehmen. Daher beschränkte ich mich auf ein möglichst kleines Kollektiv. Während es organisatorische Vorteile einer kleinen Gruppe gibt, wie in der einfacheren Kommunikation und Koordination, stellte sich bald auch eine grosse Schwierigkeit heraus: In einer gewöhnlichen Produktion sind die Aufgaben wie Dramaturgie, Regie, Bühnen- und Kostümbild, Bühnentechnik, Maske, Marketing etc. auf ein grosses Team aufgeteilt, das sich (meist) vollzeitig mit der Entwicklung eines Theaterabends auseinandersetzt. In unserem Fall mussten die gleichen Rollen und Aufgaben auf vier Personen verteilt erfüllt werden, was dazu führte, dass wir alle mehrere Rollen annahmen und diese sich auch bald vermischten.

Dass wir die dramaturgische Entwicklung gemeinsam auf uns nahmen, war für den Prozess wichtig und wertvoll. In den Proben musste ich dann jedoch, um eine gute Zusammenarbeit zu ermöglichen, eine Leitfunktion einnehmen. In dieser mir vollkommen neuen Rolle der Regie, fühlte ich mich aber erst unsicher; Ich konnte und wollte nichts vorschreiben, in der Unsicherheit, dass es vielleicht völliger Schwachsinn war. Und zudem wollte ich die veraltete Hierarchie einer Regie in absoluter Entscheidungsposition gar nicht; es sollte ein demokratischer Entstehungsprozess sein, wir sollten gemeinsam unseren Ausdruck finden. In diesem kollektiven Vorgehen, das weniger klare Entscheidungen von mir verlangte, ordnete ich mich meiner Unsicherheit wegen anfangs den künstlerischen Entscheidungen der Schauspielenden unter. Weil sie älter sind, hatten sie aus meiner Perspektive «mehr Ahnung». Auch konnten sie ihre Inszenierungsvorstellungen und Kritiken konkret beschreiben oder begründen, was mir nicht immer direkt gelang. In dem ich ihren Entscheidungen aber mehr Bedeutung zuschrieb und meine verwarf, liess ich mir, das kann ich rückblickend sagen, mein eigenes Stück ein bisschen von mir nehmen. Das wurde mir bewusst, als mich Jamin in einer Einzelprobe in den Herbstferien nach der dramaturgischen

Funktion und Verortung seines Monologs fragte. Ich konnte ihm nämlich keine Antwort auf seine Frage geben, weil ich die Dramaturgie des Stücks, so wie ich sie auf Vorschläge der anderen umgeschrieben hatte, doch selbst nicht ganz nachvollziehen konnte.

Ich nahm also in den Herbstferien Zeit, mir das Stück anzueignen und den dramaturgischen Bogen zu verstehen. Dabei nahm ich mir aber auch wieder die Freiheit, das Stück nach meinen Bedürfnissen umzuschreiben. Mir wurde klar, dass ich – trotz kollektiver Zusammenarbeit – meinen eigenen Gestaltungswillen nicht unterordnen sollte. Als Regie, Autorin und Projektleiterin durfte ich den Anspruch haben, das Stück nach meinem Willen zu gestalten. Ich musste lernen (und mir die Freiheit lassen), mich in meinem allerersten künstlerischen Schaffen auf meinen Instinkt zu verlassen. Und das, obwohl es mir nach intensiver Auseinandersetzung immer noch nicht überall möglich war, meine Entscheidungen zu begründen. So musste ich doch (m)eine gewisse Autorität der Regie etablieren. Nicht, um hartnäckig und nach eigenem Willen zu handeln, aber um eine Instanz zu haben, die nach dem kollektiven Austausch die Entscheidung fällt und (durch)setzt.

Dazu gehörte sehr eng auch, dass wir lernen mussten, unsere persönlichen Beziehungen von den «professionellen» zu trennen. Das zur Etablierung einer konstruktiven Kritikkultur (wenn ich Feedback zu einer Szene gab, war das keine Kritik an der Person an sich, sondern am Spiel), aber auch wiederum, um die Zusammenarbeit zu erleichtern. So konnten wir nämlich, so gut es uns möglich war, der Emotionalität, die auch schon genug im Spielen und Verhandeln unserer persönlichen Texte verankert war, «entgegenwirken» und unser Schöpfen bisschen besser von unserem privaten Leben trennen. Dabei war offene Kommunikation besonders wichtig. Wir stellten einige Grundregeln auf: Es sollten zum Beispiel dramaturgische Diskussionen von persönlichen Gesprächen getrennt werden, sowie zwischen Ausprobieren, Entscheiden und gezieltes Setzen von Szenen unterschieden werden. Auch musste ich für mich persönlich die mir zustehenden Rollen trennen, mir bewusst sein: Plappert gerade die Freundin Anna? Oder handelt im Moment die Projektleitende Anna, mit nervösem Blick auf Organisation und Zeitplan? Oder ist gerade die Anna als Regie an der Reihe, in ihrer hochpädagogischen Führungsrolle, in der sie teil, aber auch nicht teil des Ensembles ist, konstruktiv (möglichst begründetes!) Feedback gibt, das allen zu einer möglichst Inszenierung führen soll, die sowohl den Schauspielenden als auch ihr entspricht?

So habe ich also im Verlauf dieses Projekts Umgangsweisen mit der mir neuen Führungsposition angeeignet, um einen möglichst gute Zusammenarbeit der Gruppe zu ermöglichen. Und vielleicht habe ich durch dieses Produkt an genug Bestätigung und innerer Sicherheit gewonnen, dass ich in nächsten Projekten weniger Hemmungen verspüre zu meiner Entlastung ein grösseres Team zu engagieren...

5.2 offene Fragen

Wenn es etwas geben muss, das ich an unserem Stück kritisieren soll, dann ist es die Frage nach den Figuren. Im Stück verstreut gibt es mehrere, verschiedenste Hinweise auf die Identität der Figuren. Im Personenverzeichnis werden sie als Zahlen aufgelistet – gleichzeitig als Körper ihrer wirklichen Namen. Im ersten Akt werden die Figuren auf ihre Funktion als Schauspielende reduziert; in der «Schauspielkrise»⁵² wandeln sie sich zu (abstrakten?) Individuen. Es wird nämlich nie klar von welchem «Ich» die Rede ist; in der «Bewerbung für mein Germanistikstudium»⁵³ nehmen die Figuren aktiv die Funktion als nichts anders als ein Sprachrohr der Autorin ein, werden aber gleichzeitig zu ihren Alter-Egos.

In weiterer Auseinandersetzung mit dem Stück, würde ich mich also dieser Frage widmen und sie konsequenter durchdenken. Auch würde ich in einem weiteren Schritt stellenweise nochmal Textarbeit leisten; z.B im «Zeit-Körper-Kontinuum»⁵⁴ entweder komprimieren oder die Überlänge noch weiter ins Extrem ziehen.

5.3 Fazit und Schluss

Durch das Schreiben dieser Arbeit konnte ich ein wiederholtes Mal an Distanz und Reflexion über das Projekt gewinnen und kann jetzt – in voller Ehrfurcht – stolz auf das zurückblicken, was mein Trio und ich geschaffen und erlebt haben. Es ist nämlich so viel mehr als ein Stück über die Offenlegung der Künstlichkeit des Lebens geworden. Wir haben in hochliterarischen und philosophischen Texten die Wirklichkeit verhandelt und anschaulich gemacht. Wir haben uns im Stück der Selbstzerstörung selbst gefunden und gemeinsam den Momenten eine Bedeutung zugeschrieben.

Ich habe meine Erwartungen an mich selbst und dieses Projekt mehr als erfüllt und kann nicht glauben, zu was wir es geschafft haben.

⁵² Skript, S. 19 ff.

⁵³ Ebd., S. 28 ff.

⁵⁴ Ebd., S. 22 ff.

6. Bibliografie

- Demetz, P. (1970). *Die süsse Anarchie: deutsche Literatur seit 1945: eine kritische Einführung*. Berlin: Propyläen.
- Handke, P. (1966). *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke* (32. Aufl. Ausg.). Frankfurt am Main 1979: Suhrkamp Verlag.
- Handke, P. (1972). *Bemerkungen zu meinen Sprechstücken* (Bd. 43). Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch.
- Heintz, G. (1974). *Peter Handke: Analysen zur Sprache und Literatur*. München: R. Oldenbourg.
- Ignée, W. (1966). *Publikum raus! in: Christ und Welt*.
- Kienzle, S. (1966). *Modernes Welttheater*. Stuttgart: Kröner.
- Nef, E. (1971). *Peter Handke - Identifikation und Sprache*. Universitas.
- Neis, E. (1985). *Erläuterungen zu Peter Handke "Publikumsbeschimpfung", "Kaspar"* (2. Aufl. Ausg.). C. Bange Verlag.
- Pütz, P., & von Wiese, B. (1965). *Deutsche Dichter der Gegenwart*. Berlin: E. Schmidt.
- Shakespeare, W. (1623). *As You Like It*.
- Tomczuk, D. (1998). Experimente mit dramatischen Konventionen in Peter Handkes Sprechstücken. *Roczniki Humanistyczne*, 46/47(5), 103-113.

Verweise auf das «Skript» beziehen sich auf das Manuskript *Der Geist der Selbstvernichtung und des Nichtseins – ein Stück Sichselbstbewusstwerden*. von Anna Vankova, Fritzi König, Lee Fischer und Jamin Eberhardt.

7. Anhang

7.1 zentrale Texte, die nirgends ihren Platz fanden

1: (28.4.22)

So fest in euren Alltagsrhythmen eingefressen, ihr könnt gar nicht mehr davon abstrahieren. Läuft jeden Tag eurer Nase nach, den Hauptbahnhof blind durch, bleibt in der bewegten Menschenmasse nie stehen, macht die Augen nie auf, schaut nicht um, seht nur, was ihr sehen wollt.

Jetzt seid ihr aber hier. Seid euch dem bewusst.

2: (10.5.2022)

Ihr habt mir eure Zeit gegeben und das ist das Wertvollste, was ihr mir schenken konntet.

3: (20.5.2022)

Mein Gehirn ist und isst und ist betäubt und voll und schwirrt und irrt, klirrt und kann nicht mehr - es ist so heiss.

Es dröhnt und tönt und ich stöhn - ICH WILL NICHT MEHR.
Aus und raus aus dem Scheiss, ich weiss nichts und nicht mehr so sehr was eigentlich wirklich ist.
Komm komm zurück komm mit mir, gehn wir weit weg.
Leck. du. mir.

So, und was mach ich jetzt, wenn ich da bin, wo ich sein will, wenn ich das mach, was ich schon immer wollte, alles läuft, so wie es sollte?

4: (12.7.2022)

Na, jetzt sind wir also hier.

GZ Buchegg, Zürich, Freitag, 9. Dezember, 20:18. (genauso wie du es wolltest.)

Und wieso sind wir hier?

Wieso seid ihr hier?

Wir sind hier wegen Anna. Weil sie uns im Mai gefragt hat, ob wir dabei sind und wir sagten ja.

Wir sagten zu, weil wir wollten. Weil wir das Theater vermissen.

Weil wir unsere eigene Zeit auf der Bühne wollten.

Weil wir hier für unsere eigenen Maturaarbeiten kompensieren.

Weil wir Annas Freund*innen sind.

Weil wir Anna helfen wollen -

weil uns Anna leid tat.

Weil sich sonst fast niemand für das Casting mold -

Weil wir für Anna den Schein bewahren müssen, dass sie alles werden kann, dass im Gymi noch alles funktioniert.

Wir für Annas immensen Ego-Boost.

Wir für Annas Illusion und eure Unterhaltung.

Alles für euch, wie ihr da hockt.

Wir stellen uns auf die Bühne für euch. Für euch heut haben wir vier Monate lang geprobt, geschwitzt, geweint, gelacht, gelitten, gebeten.

Für eure Unterhaltung stellen wir uns zerbrechlich und zerbrochen auf die Bühne.

Alles für -

Lange Pause

Dich, Anna.

Ja, wie du es selbst im Sommer in Wien niedergeschrieben und doch voll durchgezogen hast: Das ist alles nur ein riesen Stunt für dich.

Du willst zwar nur "ausprobieren" ob du Regie "auch kannst" - auch - aber du kannst nichts, du machst hier gar nichts - wir retten deinen Arsch und zeigen unsere, wir lernen Text, führen auf - du schreibst diese Scheisse bloss auf -

Wir alle machen das alles hier nur für dich.

Unglaublich, unglaublich, unglaublich,

Nicht ohnehin ist hier alles für dich, aber jetzt machst du's auch aktiv über dich und eine deiner Krisen. Bist nicht auf der Bühne, aber alles dreht sich um dich. Wir sind umsonst hier.

Tfui, tfui, tfui

Schämst du dich nicht?

Weh wie cringe

5: (7.10.22)

diese arbeit ist aus einem selbstzerstörerisch krankhaften drang entstanden, mich meiner eigenen identität abzulenken.

dieses stück ist für mein ego, für das adrenalin, für die nervosität, für schlaflose nächte wie diese - das prekäre, es reizt mich. die machtübernahme und die volle verantwortung neben der absoluten machtlosigkeit und dem totalen kontrollverlust machen geil.

die motivation zu dieser arbeit entspringt oder entspricht den erwartungen anderer, die ich als anforderungen und ansprüche an mich selbst übertragen fühle und erfülle.

ich schrieb ein stück, weil ich beweisen wollte, dass ich es kann.

ich schrieb ein stück und doch ist es nicht meins. es sind die worte anderer, nicht weil ich nicht könnte (so sag ich mir), sondern weil ich angst hatte.

ich kann mich der kunst nicht hingeben, weil ich nicht weiss, was mich ist.

es ist ein selbstfindungsakt. ein akt der selbstfindung. das leben ein akt. und das ein verstecken, ein verschwinden, ein sichselbstaflösen - ICH WILL NICHT MEHR. ich hab's schon gesagt; ich spiele vor und ich spiele mit.

und ich frage nochmal; aber wirklich – was ist jetzt, wenn ich da bin, wo ich sein wollte, wenn alles läuft so wie es sollte?

eine fähre, hinter mir meilen.

andere scheinen mehr über mich zu wissen, als ich über dieses selbst. was sehen sie? ich will, dass sie alle mir sagen, was sie sehen, was ich bin, weil ohne ihre meinungen bin ich nichts.

ich bin ein nichts, eine wandelnde leere; ich bin der wind, der mir durch die ohren weht, auf der fähre, nachhause.

die wellen, die gegen die mauern schlagen.

und mit jedem atem, leibe ich meine identität wieder ein. ich werde zu mir. ich stehe im licht. ich bin wieder

so wie ihr mich braucht.

(ja, keine rolle, mh, ja, aber was heisst das? gibt es das?

es gibt nur das ich, das ich für euch erfülle. ich kann das nicht abschalten)

ich bin das nichts.

7.2 Bildaufnahmen

«Opener»



«Der kleine Gott und
die Erschaffung einer Welt»



«Ich verkaufe mich»



«Bewerbung für mein Germanistik Studium»

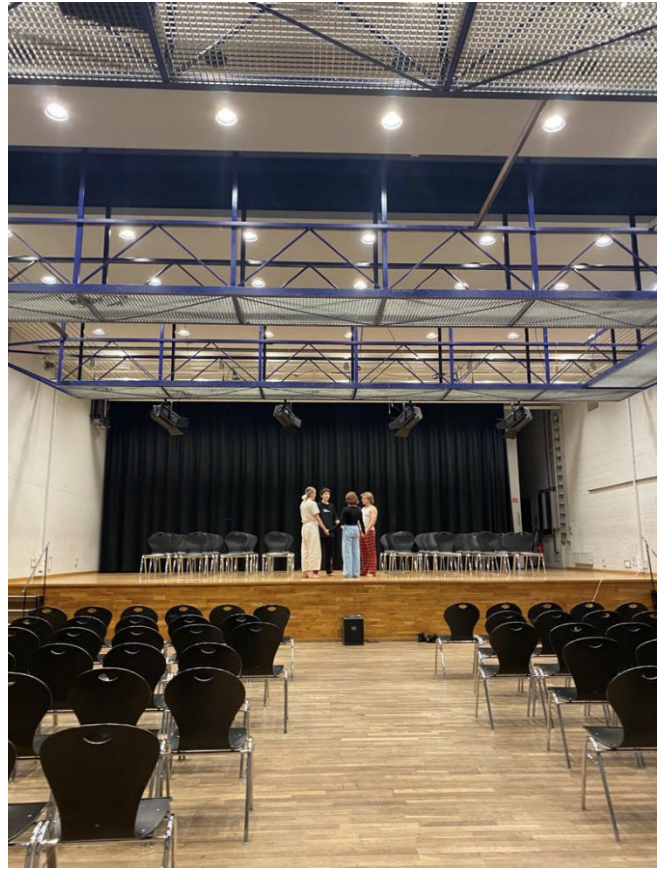


Hauptprobe in der Aula Rämibühl



Einrichten im GZ





Aufführungen

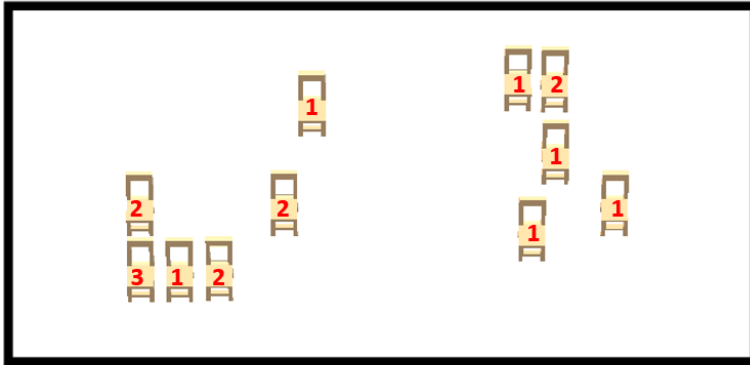


Schluss



7.3 Sonstiges

Stuhlsituation nach der Pause



Flyer

Der Geist der Selbstvernichtung und des Nichtseins

von Anna Vaňková

Jamin Eberhardt Lee Fischer Fritzi König



9. & 10. Dezember 2022
19.30, Einlass 19.15
GZ Buchegg, grosser Saal

Reservation:
anna@vankova.ch
pay what you can

das leben ein akt – was willst du von uns? was suchst du??

am anfang stehst du noch neben dir
und dann kehrt es sich von innen nach aussen.

melancholie der erfüllung im hauch von ewigkeit –
dem moment eine bedeutung zugeschrieben.

das ich hatte sich verschwommen,
und das ich ist verschwunden.

in selbstgerechtigkeit und hingabe aus welt-schmerz:
ein seelenschrei nach bedeutung;
in der hoffnung, dass uns irgendjemand sucht.

(ein leben, das sinn hat, fragt nicht danach.)

schaut euch an.
wir sehen euch auch. / ich sehe euch auch.

angst wovor?
(wer könnten wir sein?)



Ein Stück Sichselbstbewusstwerden.

Instagram Account: <https://www.instagram.com/geistderselbstvernichtung/>
(@geistderselbstvernichtung)

Aufnahme des Stücks: <https://youtu.be/dNW-o98xLsg>