Inhaltsverzeichnis

09 1 Einleitung
09 1.1 Forschungsgegenstand
10 1.1.1 Treffen der Freilichttheater in Uznach 2010
11 1.1.2 Fragestellungen
11 1.2 Die Autoren
12 1.3 Forschungsstand
14 1.4 Methoden der Untersuchung
16 1.5 Begriffe
16 1.5.1 Nicht professionelle Darstellende und Freilichttheater
18 1.5.2 Ästhetik
18 1.5.2.1 Ästhetik des Freilichttheaters
20 1.5.2.2 Vom Handwerk zur Kunst
21 1.5.3 Immaterielles Kulturerbe – lebendige Traditionen
22 1.6 Aufbau des Forschungsberichts
24 1.7 Literaturverzeichnis

Teil 1: Die Ästhetik des Freilichttheaters

27 2 Typologie
27 2.1 Visionierte Freilichttheater Inszenierungen 2009/2010
28 2.2 Formen, Genres
29 2.3 Künstlerische Leitung
29 2.4 Künstlerisches Team
30 2.5 Theater als Kommunikation
31 2.6 Sprache
32 2.7 Bauten für die Inszenierung
33 2.8 Szenischer Raum und Zuschauer-Raum
34 2.9 Raumerzeugung durch Licht, Projektionen, Klänge
35 2.10 Live-Musik oder Musik ab Tonträger
36 2.11 Typologie der Musik
37 2.12 Bezug der Musik zum Ort der Aufführung
38 2.13 Typologie von Bewegung und Choreografie
39 2.14 Bewegung der Zuschauer
40 2.15 Typologie des Kostüms
41 2.16 Kostüm: Herstellung
42 2.17 Kostüm: Umgang mit der Zeit
43 2.18 Aufführungen
Ein Sommernachtstraum (In siemi dalla notg sogn Gion)

57 3 Die Ästhetik des Raumes
57 3.1 Einführung
57 3.2 Raumtheorien und aktuelle Raumdiskurse
59 3.3 Begrifflichkeiten
60 3.4 Raumästhetik
60 3.4.1 Bühnenbildner und Szenografen
62 3.4.1.1 Szenografen und nicht professionelle Darstellende

63 3.4.1.2 Szenografen und Regisseure/Autoren
65 3.4.1.3 Der Regisseur als Szenograf
66 3.4.2 Raumkonstruktionen
66 3.4.2.1 Aufführungs- und Spielorte
70 3.4.2.2 Vom realen zum theatralen Raum
72 3.4.2.3 Bühnenbauten und Requisiten
76 3.4.2.4 Licht, Ton und Klang
80 3.4.3 Raumästhetik und lebendige Tradition
80 3.4.3.1 Theatraler Raum und Theaterbau-Traditionen
87 3.4.3.2 Handwerks- und Materialtraditionen
88 3.4.3.3 Atmosphäre
89 3.5 Fazit
90 3.6 Literaturverzeichnis

95 4 Die Ästhetik der Musik
95 4.1. Ausgangslage
95 4.1.1. Materialstand
96 4.1.2. Ansatz
97 4.2. Das Freilichttheater als Soundscape
97 4.2.1. Grundlagen
97 4.2.2. Akustischer Raum
98 4.2.3. Einsatz von elektroakustischer Technologie
100 4.3. Inszenierung
100 4.3.1. Platzierung der Musiker
100 4.3.2. Einbezug der Spielenden ins musikalische Geschehen
101 4.3.3. Tanz
102 4.4. Faktur
102 4.4.1. Instrumentarium
103 4.4.2. Struktur
103 4.4.2.1. Komposition und Improvisation
103 4.4.2.2. Klang und Klangqualität
105 4.5. Immaterielles Kulturerbe und lebendige Tradition
105 4.5.1. Musikalisches Kulturerbe, lebendige Musiktradition
106 4.5.2. Semiotik
109 4.6. Typologie der Musik im Freilichttheater
109 4.6.1. Nachzeichnende, illustrierende Musik
110 4.6.2. Ergänzende und erweiternde Musik
110 4.6.3. Kontrastierende Musik
110 4.6.4. Musik als Eigenwert
111 4.7. Abschliessende Bemerkungen und weiterführende Fragen
113 4.8. Literaturverzeichnis

117 5 Die Ästhetik von Bewegung und Choreografie
117 5.1 Bewegung und Choreografie beschreiben
117 5.1.1 Der Forschungsgegenstand
118 5.1.2 Bewegung beschreiben, Bewegung wahrnehmen - Vorbemerkungen
120 5.1.3 Theoretische Bezüge
120 5.1.3.1 Praktische Theaterwissenschaft
121 5.1.3.2 Vermittlung - Kulturvermittlung

122 5.1.3.3 Bewegungsforschung/Choreografie
124 5.1.4 Begriffe
125 5.1.4.1 Der Begriff «Choreografie» in der Tanzgeschichte
127 5.1.4.2 Performativität
129 5.1.4.3 Bewegung, Mimesis
129 5.1.4.4 Einsatz des Chors
131 5.1.4.5 Körperbild
131 5.1.5 Aufbau der Studie
132 5.2 Auswertung der Interviews
132 5.2.1 Konzepte
132 5.2.2 Die Regisseure und Choreografen
134 5.2.3 Die Darstellenden
135 5.2.4 Die künstlerischen Teams
135 5.2.5 Das Publikum
137 5.2.6 Der Raum
138 5.2.7 Die Musik
139 5.2.8 Bewegung als besonderes Medium im Freilichttheater
142 5.3 Verfahren
142 5.3.1 Vorbereitung der Produktion mit den Darstellenden
143 5.3.2 Das Generieren von Bewegungsmaterial
143 5.3.2.1 Die Darstellenden
144 5.3.2.2 Der Raum
146 5.3.2.3 Zeitvorgabe durch Musik
146 5.3.2.4 Lebendige Traditionen
147 5.3.3 Entwickeln von Bewegung
148 5.3.3.1 Bewegung entdecken
148 5.3.3.2 Authentizität und ästhetische Distanz
149 5.3.3.3 Bewegung als Bedeutungsträger
150 5.3.3.4 Emotion und Bewegung als wechselseitige Verstärker
152 5.3.3.5 Übungen zur Entwicklung der körperlichen Ausdrucksmöglichkeiten
155 5.3.3.6 Lebendige Traditionen der Vermittlung
157 5.3.4 Formgebung
157 5.3.4.1 Vereinbaren von Bewegungsabfolgen
157 5.3.4.2 Variieren und Steigern von Bewegungen
158 5.3.4.3 Vervielfältigen von Bewegungsabfolgen
160 5.3.4.4 Limitieren des Raums und des Körpers
161 5.3.4.5 Reduktion – Ritual
163 5.3.4.6 Aufspreizen, dehnen, wiederholen
165 5.3.4.7 Exkurs: Chorische Arbeit mit sehr grossen Gruppen
169 5.3.4.8 Timing – Rhythmus - Musik
170 5.3.4.9 Lebendige Traditionen in der Formgebung
171 5.3.5 Komposition
172 5.3.5.1 Die Komposition als Produkt einer kollektiven Arbeitsweise im Team
173 5.3.5.2 Raum – Raumwege - Front
176 5.3.5.3 Intermediale Arbeitweise
177 5.3.5.4 Identitäts- und biografieorientierte Arbeitsweise
178 5.3.5.5 Chorische Arbeitsweise, chorische Elemente
181 5.3.5.6 Narrative Arbeitweise
182 5.3.6 Aufführungen
184 5.4 Fazit – Choreografie im Freilichttheaterschaffen

184 5.4.1 Erläuterung der Resultate
184 5.4.1.1 Geteilte Autorschaft
185 5.4.1.2 Vorbereitungen und Generierung des Stoffes
185 5.4.1.3 Entwicklungsphase, Formgebung, Komposition
187 5.4.1.4 Aufführungen
187 5.4.1.5 Lebendige Traditionen
189 5.4.1.6 Kritische Praxis
190 5.4.1.7 Körperbilder
191 5.4.1.8 Choreografische Freilichttheaterpraxis in der Kulturvermittlung
192 5.4.2 Potential
193 5.4.3 Weiterführende Fragen
194 5.5 Literaturverzeichnis
198 5.5.1 DVDs
198 5.5.2 Interviews

201 6 Die Ästhetik des Kostüms
201 6.1 Einführung
202 6.1.1 These und Fragestellung
203 6.2 Interviewpartnerinnen und -partner
205 6.3 Kostüm im Diskurs
205 6.3.1 Begrifflichkeiten
206 6.3.2 Bühnenkostüm
209 6.4 Kostüm Konzepte
209 6.4.1 Beschaffenheit der Kostüme
211 6.4.1.1 Material – Stil – Farbe
212 6.4.1.2 Spektrum der Kreation Bestehendes Material (Strubi Zyte)
213 6.4.1.3 Bestehendes Material, historische Form (Annas Carnifex, Sommernachtstraum)
214 6.4.1.4 Bestehendes Material, neue Form (Was ihr wollt, Robin Hoods Töchter)
214 6.4.1.5 Neue Stoffe, historische Form (Don Quijote, Einstein)
215 6.4.1.6 Neukreation des Stoffes, neue Form (La Regina da Saba)
215 6.5 Funktionen des Kostüms
217 6.5.1 Kostüm und Figur
217 6.5.1.1 Gruppen
218 6.5.1.2 Figur
219 6.5.1.3 Kostüm und Stück
219 6.5.1.4 Kostüm und Zeit
220 6.5.2 Recherche, Inspirationsquellen
221 6.5.2.1 Kostüm und Mode
222 6.5.2.2 Kostüm und Bild
224 6.6 Faktoren des Freilichttheaters
224 6.6.1 Nicht professionelle Darstellende
224 6.6.1.1 Autorschaft der Darsteller
226 6.6.1.2 Kostüm und Spiel
227 6.6.1.3 Arbeit mit nicht professionellen Darstellenden
228 6.6.1.4 Grenzen
229 6.6.2 Licht
230 6.6.3 Raum
231 6.6.4 Witterung
232 6.6.5 Budget
233 6.6.6 Zeit

234 6.6.7 Bewegung
235 6.6.8 Zusammenspiel
236 6.6.9 Grafik: Faktoren des Kostüms
237 6.7 Herstellung als kollektiver Prozess
238 6.7.1 Zugänge der Kostümbildner/innen
240 6.7.2 Arbeit im Team
241 6.7.2.1 Vermittlung
241 6.7.2.2 Transfer von Know-how
242 6.7.2.3 Hierarchien
243 6.8 Kostüm und lebendige Tradition
243 6.8.1 Tradition und Innovation
244 6.8.2 Handwerk, Techniken
245 6.8.3 Kostüm und Tradierung
246 6.8.4 Kostüm als Tradierung
248 6.9 Fazit
249 6.10 Literaturverzeichnis

Teil 2: Darstellende Künste als lebendige Traditionen

253 7 Darstellende Künste als lebendige Traditionen
253 7.1 Möglichkeiten und Grenzen der UNESCO-Konvention zur Bewahrung des immateriellen Kulturerbes
254 7.1.1 UNESCO-Konvention zur Bewahrung des Immateriellen Kulturerbes: Entstehungsgeschichte, Definitionen und Inhalte
256 7.1.2 Besonderheiten und Schwerpunkte der Konvention
256 7.1.2.1 Gruppen und Gemeinschaften in Auseinandersetzung mit Umwelt, Natur und Geschichte
256 7.1.2.2 Bewahrung statt Schutz: Sensibilisierung der Öffentlichkeit
257 7.1.2.3 Lebendigkeit und Tradierung
259 7.1.3 Theater als lebendige Tradition: immaterielle und materielle Komponenten
260 7.1.3.1 Getrennte Kulturerbe-Listen? Trennung von Kultur in Materielles und Immaterielles
261 7.1.3.2 Materielles und Immaterielles im Theater
263 7.2 Empirische Forschung als Denkanstoss: Das Freilichttheater «Rodersdorf einfach» und die UNESCO-Konvention zur Bewahrung des immateriellen Kulturerbes
263 7.2.1 Ethnografische Forschung: Methoden, Vorstellung des Feldes und Datenanalyse
264 7.2.1.1 Methodisches Vorgehen im Feld
265 7.2.1.2 Das Stück „Rodersdorf einfach“
267 7.2.2 Ortsbezug
267 7.2.2.1 Die Konvention zur Bewahrung des immateriellen Kulturerbes und die Ortsfrage im Freilichttheater
268 7.2.2.2 «Da fährst du wirklich aufs Land hinaus.» – Der Spielort Rodersdorf
270 7.2.2.3 «Dieses Lied muss rein, es gehört zu diesem Tal.» – Ortsbezug im Freilichttheater anhand des untersuchten Fallbeispiels «Rodersdorf einfach»
273 7.2.2.4 «Nein, es ist nicht wie vor dem Theater.» – Wechselbeziehung zwischen dem Spielort und der Lebendigkeit des Freilichttheaters
274 7.2.2.5 Orte und Traditionen – Problematisierung der UNESCO-Konvention
275 7.2.3 Träger der lebendigen Tradition – das Zusammenspiel von professionellen und nicht professionellen Darstellenden
276 7.2.3.1 «Es ist mein Beruf und ich verdiene Geld damit.» – Freilichttheaterspiel als existenzsichernde Aktivität
278 7.2.3.2 «Ich habe immer gesagt, ich tue ‹theäterlen›» – Freilichttheater als Freizeitaktivität

279 7.2.3.3 «Wir wollten eben genau nicht die hochnäsigen Städter sein, die da kommen und denen mal zeigen, wie man ordentlich Theater spielt. Wir wollten das Dorf einbeziehen.» – Die künstlerische Leitung als Vermittler zwischen professionellen Spielern und nicht professionellen Spielern
282 7.2.3.4 «Das war eigentlich nur möglich, weil wir eine so gute Vorbereitungsphase hatten.» – Der Probeprozess in drei Phasen
284 7.2.3.5 «Die Profis müssen Rollen spielen und die Laien tun halt häufig ein bisschen sich selbst spielen.» – Die Rollenverteilung zwischen professionellen und nicht professionellen Darstellenden
285 7.2.3.6 Förderung der lebendigen Tradition durch Heterogenität
287 7.2.4 «Theater als Medium des Erinnerns» und die Wissensvermittlung zwischen den Generationen
287 7.2.4.1 Die UNESCO-Konvention in Bezug auf die Generationenfrage
288 7.2.4.2 «Das Zusammenspiel hat mich vor allem begeistert, wie etwas zusammen kreiert wird aus dem Null und Nichts. ... So, dass wir am Ende wie eine grosse Familie waren». – Die Generationenfrage bei «Rodersdorf einfach»
289 7.2.4.3 «Theater spielen ist schon etwas ganz Eigenes, etwas Spezielles.» – Die Gemeinsamkeiten im Erleben von jüngeren und älteren Mitwirkenden
290 7.2.4.4 «Es war sehr toll. Alle haben einander geholfen und wir haben uns alle gut verstanden und ich habe es super gefunden.» – Das Erfahren eines einzigartigen Gruppengefühls über die Altersgrenzen hinweg
292 7.2.4.5 «Es sind dann halt die grauen Hirnzellen, die ein bisschen länger haben, um das aufzunehmen.» – Altersbedingte Unterschiede zwischen den Generationen
293 7.2.4.6 Der Zugang zur Geschichte – Unterschiede im Erleben von Geschichte
293 7.2.4.6.1 «Und es hatte fast alles eine Beziehung zu mir.» Das Erleben der älteren Generation
294 7.2.4.6.2 «Ich habe es mir jetzt besser vorstellen können, als wenn irgendein Geschichtslehrer mir das erzählt hätte.»– Das Erleben der jüngeren Generation
295 7.2.4.7 Von erlebter Geschichte zu lebendiger Tradition – Wissensvermittlung
297 7.3 Fazit mit Ausblick
299 7.4 Literaturverzeichnis
301 7.4.1 Internetquellen

Fazit und Ausblick

303 8 Fazit – eine Annäherung
303 8.1 Durchdringung von professionellem und nicht professionellem Wissen
305 8.2 Künstlerische Teams
305 8.3 Diversität des regionalen Bezugs
306 8.4 Komposition und Vielschichtigkeit
307 8.5 Einbruch des Realen und Weiterentwicklung bis zur letzten Aufführung
307 8.6 Tradierung von Traditionen
308 8.7 Vermittlungsleistung des Freilichttheaters

310 9 Ausblick

312 Dank

Abbildungsverzeichnis

Kapitel 2: Typologie

27 Abb. 1: Visionierte Freilichttheater Inszenierungen 2009/2010
28 Abb. 2: Formen, Genres
29 Abb. 3: Künstlerische Leitung
29 Abb. 4: Künstlerisches Team
30 Abb. 5: Theater als Kommunikation
31 Abb. 6: Sprache
32 Abb. 7: Bauten für die Inszenierung
33 Abb. 8: Szenischer Raum und Zuschauer-Raum
34 Abb. 9: Raumerzeugung durch Licht, Projektionen, Klänge
35 Abb. 10: Live-Musik oder Musik ab Tonträger
36 Abb. 11: Typologie der Musik
37 Abb. 12: Bezug des musikalischen Stils oder des musikalischen Materials zum Ort der Aufführung
38 Abb. 13: Bewegung/Choreografie
39 Abb. 14: Bewegung/Choreografie Zuschauer
40 Abb. 15: Typologie des Kostüms
41 Abb. 16: Kostüm: Herstellung
42 Abb. 17: Kostüm: Umgang mit der Zeit

Kapitel drei: Die Ästhetik des Raumes

61 Abb. 18: Professionelle Ausbildung der interviewten Szenografen und Bühnenbildnerinnen
67-68 Ab. 19-21: Raum-Konstellationen: Aufführungsort, Spielorte, Raumkonstrukte und Raumfiguren
71-72 Abb. 22-24: Gestaltung des theatralen Raumes mittels Bauten, Licht und Ton
77-79 Abb. 25-27: Licht, Ton und Klang als Raumgestalter
81 Abb. 28: Theaterräume nach Manfred Pfister
81 Abb. 29: Theatrale Räume nach Marvin Carlson
82-85 Abb. 30-32: Raumpraxis

Kapitel 5: Die Ästhetik von Bewegung und Choreografie

133 Abb. 33: Professionelle Ausbildung der interviewten Regisseur/innen und Choreografen
137 Abb. 34: Spielorte sowie Setting Darstellende - Publikum
138 Abb. 35: Organisation der Musik
141 Abb. 36: Organisation der Spielerinnen und Spieler
156 Abb. 37: Zugang und prägende künstlerische Vorbilder der Regisseure und Choreografen
161 Abb. 38: Bewegungsqualitäten bei den Elben in Töchter des Robin Hood
163 Abb. 39: Wiederkehrende Bewegungsqualitäten im Orakel von Turtmann
164 Abb. 40: Ausgangsbewegungen einiger Figuren in La Regina da Saba
168 Abb. 41: Bewegungsqualitäten bei den jugendlichen Liebespaaren in der Inszenierung
In siemi dall notg sogn Gion in Laax/GR und beim Carnifex Junior in Mollis
168 Abb. 42: Choreografie der Eingangsszene Einsiedler Welttheater
184 Abb. 43: Strategien choreografischer Praxis

Kapitel 6: Die Ästhetik des Kostüms

236 Abb. 44: Faktoren des Kostüms

1. Einleitung

1.1 Forschungsgegenstand

Selbstbewusst erklärt die Dame an der Kasse den Ablauf des Theaterabends mit dreizehn Durchgängen auf dem Gelände des Dorfes. Ein Spieler improvisiert entlang einiger inhaltlicher Eckpunkte die erste Begegnung mit dem Publikum. Dessen anfängliche Zurückhaltung scheint ihn nicht weiter zu beeindrucken, geschickt integriert er hie und da ein kleines Aperçu des im Hier und Jetzt stattfindenden Theatermoments in seinen Prolog. Nicht in allen Inszenierungen gibt es klar vorgegebene Plätze, die Perspektiven auf das szenische Geschehen fallen unterschiedlich aus. Reifröcke geben Hinweise auf die historische Zeit, in der die Titelfigur lebte, getragen werden sie jedoch von Pöstlerinnen auf Mofas. Vier junge Leute, wenig bekleidet, schlafen aneinandergeschmiegt auf einem Schnitzelboden. Brillanter Chorgesang aus dem Off und zwischen den verdorrten Bäumen, opulente Filmmusik hier, Handorgelspiel auf der Krankenbahre dort, überlagert von mehreren Textschichten, die sich zu einem riesigen Klangraum ausformen. Auf visueller Ebene souveräne Mischungen von 2D- mit 3D-Ebenen, Wohnwagenfenster als Kleinleinwand nebst Feuerskunst, Pferden, Chören, nicht zu vergessen die zurückhaltend inszenierten Anreisen. Und Regisseure[1], die sich freuen über die Deutungsversuche der Besucher, je vielfältiger, umso grösser ihre Zufriedenheit. Die Rede ist von der Ästhetik des Freilichttheaters in der deutschsprachigen Schweiz.
Am Ende des ersten SNF/DORE-Forschungsprojekts[2] zum aktuellen Freilichttheaterschaffen stand fest: Diese Theaterform befindet sich im Aufbruch, und das Publikum folgt ihr. Ausgelöst wurde dieser Prozess u.a. durch die zunehmende Professionalisierung des künstlerischen Teams. Fokussierte das erste Projekt insbesondere die Spieler und die Konzepte, die deren darstellerische Entfaltung begünstigen, so konzentriert sich die vorliegende Studie auf einzelne Theatermittel und untersucht sie als eigenständige Teilbereiche ebenso wie in ihrem Zusammenspiel: Raum/Szenografie, Musik/Ton, Bewegung/Choreografie, Kostüm. Die Fokussierung der einzelnen Disziplinen ermöglicht die genauere Analyse des Herstellungsprozesses in der Konzept-, Entwicklungs-, Realisierungs- und Auswertungsphase im Rahmen der Voraussetzungen an den jeweiligen Spielorten mit ihren Spielern.
Entstanden ist die Idee zu dieser Untersuchung jedoch aus der Beobachtung, dass in vielen Freilichtinszenierungen Traditionen, Brauchtum, Handwerk und mannigfaltige historische Bezüge eine besondere Rolle spielen.[3] Das Spannungsfeld zwischen ästhetischer Experimentierlust und (lokalen) Traditionen will die vorliegende Studie beleuchten. Die Aktualität des Forschungsgegenstandes hat sich auf nationaler und internationaler Ebene verstärkt durch die im Jahr 2008 durch die beiden Räte ratifizierte Konvention zur Bewahrung des immateriellen Kulturerbes[4], welche auch die Darstellenden Künste einschliesst. Damit rückt das Freilichttheater als möglicher Träger immateriellen Kulturerbes in den Fokus der Studie. Zwar wurde von der UNESCO-Kommission der Aspekt des Schutzes durch eine Neuausrichtung auf das Lebendigerhalten der Traditionen beschlossen. Dennoch möchte die Studie einer Aufnahme einzelner Veranstaltungen ins Inventar des immateriellen Kulturerbes keinen Vorschub leisten. Die Auswirkungen auf das Theater bei erfolgter Aufnahme ins Inventar bedürfen einer gesonderten Untersuchung, die in diesem Rahmen nicht zu leisten war.
Die Studie beleuchtet somit das aktuelle Freilichttheaterschaffen in folgende Richtungen:

---

[1] Der Bericht richtet sich nach der Konvention der durchgehend männlichen Form in geschriebenen Texten. Im Freilichttheater besteht mindestens die Hälfte aller Mitwirkenden aus Frauen, auch in der Position der künstlerischen Leitung, ebenso wie im Publikum. Sie mögen uns diesen Entscheid nachsehen.
[2] Vgl. Heimberg/Koslowski/Strauf/Schmidt 2009, www.ipf.ch > Publikationen
[3] Ebd.: 30
[4] Die Konvention zur Bewahrung des Immateriellen Kulturerbes (UNESCO-Konvention 2003) und weitere Zusatzdokumente befinden sich auf der Schweizerischen UNESCO Seite: URL: http://www.unesco.ch/themen/immaterielles-kulturerbe.html; und URL:http://www.unesco.ch/fileadmin/documents/pdf/conventions/konvention_immaterielles_kulturerbe.pdf

- Teilprojekt 1: Die Ästhetik des Freilichttheaters in den Bereichen Raum, Musik, Choreografie und Kostüm, einschliesslich der Tradierung von Traditionen
- Teilprojekt 2: Darstellende Künste als lebendige Traditionen

Die kulturanthropologische Studie in Teilprojekt 2 erfolgte in Kooperation mit der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde sowie mit dem Seminar für Kulturwissenschaft und Europäische Ethnologie der Universität Basel.

1.1.1 Treffen der Freilichttheater in Uznach 2010

Am 4. und 5. Sept. 2010 fand in Uznach/SG das 2. Treffen der Freilichttheater statt, welches Teil des vorliegenden Forschungsprojektes ist. In vier Theaterrundgängen durch verschiedene Orte der Altstadt und des angrenzenden Umfelds waren zwölf Freilichtveranstaltungen aus allen Landesteilen mit Szenenausschnitten aus aktuellen (mehrheitlich vom Sommer 2010, eine Produktion von 2009) Freilichttheaterinszenierungen zu sehen. Zudem waren zwei Veranstaltungen aus dem benachbarten Ausland (Italien, Österreich) eingeladen. Insgesamt waren über 210 Spieler beteiligt, darunter einige wenige professionell ausgebildete Schauspieler. Das Begleitprogramm sah Podien, Referate und einen Wettbewerb vor.
Das Treffen war für das Forschungsprojekt in mehrfacher Hinsicht von Bedeutung. Es zeigte auf überschaubarem Raum die grosse Vielfalt von Konzepten, Methoden und Praktiken zur Bearbeitung von Inhalten im hiesigen Freilichttheaterschaffen. Die zunehmende Professionalisierung manifestiert sich in der geschickten Art und Weise, wie die Voraussetzungen der nicht professionellen Darstellenden fürs Spiel und die Weiterentwicklung des Theaters (mehrere beispielhafte Inszenierungen) eingesetzt werden. Gut zu beobachten war zudem die Verflüssigung der Grenzen der Künste im Theater, was u.a. in performativen Ansätzen, installativen Elementen sowie der hervorgehobenen Bedeutung von Soundscapes zum Ausdruck kam. Der Text ist im Rahmen einer gewissen Enthierarchisierung der Künste nicht mehr der zentrale Bezugspunkt, dem alles zudient: Bewegung löst als Erzählmittel hie und da die Sprache ab, Musik-, Kostüm-, Raumkonzepte zeigen vermehrt eine Tendenz zum Kommentar, zur gegenseitigen Potenzierung statt zur Illustration.
Für das Forschungsprojekt verdeutlichte die Zusammenschau insbesondere auch die ausgeprägte Lust am Experiment in allen Teilaspekten. Ebenso aufschlussreich war die Möglichkeit, das Material und die Faktur aus der Nähe und ohne Rahmung durch den Originalspielort und die gesamte eingesetzte Technik zu betrachten, was bspw. beim Kostümbild das Konzept der Videodokumentation im Rahmen der Forschung beeinflusste.
In den Workshops wurden die aus der Visionierung der Inszenierungen des Sommers 2010 abgeleiteten Thesen für die einzelnen Forschungsbereiche mit den Teilnehmenden diskutiert, hinterfragt und anschliessend adaptiert.

1.1.2 Fragestellungen

Die vorliegende Arbeit will folgende Fragestellungen klären:

- Welche Ästhetik entwickelt sich derzeit im Freilichttheater durch die Professionalisierung der künstlerischen Teams? Was zeichnet die Konzepte in den einzelnen Disziplinen und in ihrer Wechselwirkung aus? Welche Arbeitsweisen, Verfahren und Praktiken kommen zur Anwendung?
- Welche besonderen Anforderungen entstehen für die Verantwortlichen der einzelnen künstlerischen Disziplinen (Szenografie, Musik/Ton, Choreografie/Bewegung, Kostümbild) im Spannungsfeld zwischen den speziellen Bedingungen des Freilichttheaters und den eigenen künstlerischen Intentionen?
- Wie kann «immaterielles Kulturerbe» im Rahmen der darstellenden Künste definiert werden? Wie werden im Freilichttheater Traditionen - auch Theatertraditionen - tradiert? Wie werden sie «lebendig» erhalten?

Die zentrale These dazu wurde im Team wie folgt formuliert: Die Ästhetik des Freilichttheaters wird in vielfältigen Relationen zwischen dem Spielort, partizipativen Arbeitsweisen bis hin zu kollektiver Autorschaft, und der Tradierung von Traditionen in den verschiedenen Disziplinen geprägt.
Ziel der Studie sind die wissenschaftliche Aufarbeitung des Erfahrungswissens und der spezifischen Kenntnisse sowie die Beschreibung der Praktiken. Sie ermöglicht damit die Anschlussfähigkeit des Themenfelds an den theaterwissenschaftlichen Diskurs. Die Studie will den Blick für die Leistungen und Potentiale des Freilichttheaters schärfen, und den Theaterschaffenden einen Überblick über die Instrumentarien im sich ständig ausweitenden Feld dieser vielfältigen Theaterform geben. Die Erfassung des State of the Art und die Aufbereitung des methodischen Repertoires sind insbesondere auch für die Kunstausbildungen der jeweiligen Disziplinen von Interesse. Nicht zuletzt sollen den Förderinstanzen Hintergrundinformationen zum nunmehr eingeschlagenen Weg der Überprüfung kultureller Hierarchien[5], und den Theaterschaffenden eine Argumentation für die selbstbewusste Recherche in diesem Feld bereitgestellt werden.

1.2 Die Autoren

Die Fragestellungen betreffen unterschiedliche Disziplinen: Theater- und Tanzwissenschaft, Musikwissenschaft, Szenografie und Kulturanthropologie. Deren Bearbeitung erfolgt deshalb durch ein Team von Fachpersonen, die in den einzelnen Forschungsfeldern über vertiefte Erfahrungen verfügen und bereit sind, im transdisziplinären Austausch die Fakten ergebnisorientiert zusammenzutragen, zu diskutieren und zu beschreiben.
Liliana Heimberg, Projektleitung, ist verantwortlich für das Profil Master Theaterpädagogik, DDK, ZHdK. Daneben ist sie als Regisseurin u.a. von grossen Freilichtproduktionen tätig. 2008-09 Leitung des SNF/DORE-Forschungsprojektes *Brennpunkt: Theater mit nicht professionellen Darstellenden*.
Karin Gimmi, Kunsthistorikerin, ist seit 2011 Kuratorin am Museum für Gestaltung in Zürich. Zuvor war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur sowie Dozentin für Kunst- und Architekturgeschichte an der Hochschule Luzern.
Dieter Ringli ist promovierter Musikethnologe, Dozent an der ZHdK Abteilung Jazz und Pop und an der Musikhochschule Luzern. Vorher Oberassistent am Musikethnologischen Archiv der Universität Zürich. Daneben ist er auch als Musiker aktiv.

[5] Vgl. Koslowski 2009: 285-318. Im Herbst 2008 ist in den Richtlinien zur Förderung des Theaters der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia das Ausschlusskriterium für Produktionen mit nicht professionellen Mitwirkenden entfernt worden. Laufende Gesetzesrevisionen haben auf kantonaler Ebene eine Anpassung nach sich gezogen.

Yvonne Schmidt ist Theaterwissenschaftlerin. Seit 2008 arbeitet sie an einem Doktoratsprojekt zu den Schnittstellen nicht professionellen Darstellens am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern. Seit 2008 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin an der ZHdK, Institute for the Performing Arts and Film.
Silke Andris ist promovierte Kulturanthropologin und Habilitandin am Seminar für Kulturwissenschaft und Europäische Ethnologie in Basel. In ihrer Habilitation, die sie im Rahmen des SNF Sinergia Projektes *Intangible Cultural Heritage: The Midas Touch?* schreibt, stellt sie die vagen Begrifflichkeiten und Definitionen der immateriellen Kultur und des immateriellen Kulturerbes vor, diskutiert und konkretisiert sie.
Silke Andris betreut die studentischen Forschungen von Tanja Coray, Melissa Dettling, Giulia Pesapane und Céline Steiner, Absolventinnen im Seminar für Kulturwissenschaft und Europäische Ethnologie der Universität Basel.

1.3 Forschungsstand

Über die Ästhetik des aktuellen Theaterschaffens mit nicht professionellen Darstellern im Freilichttheater liegt keine umfassende theaterwissenschaftliche Untersuchung vor. Die Veröffentlichungen Edmund Stadlers und des Theaterwissenschaftlers und Regisseurs Oskar Eberle sind zeitbedingt stark vom nationalen Gedanken getragen und liegen mehr als ein halbes Jahrhundert zurück.[6] 1979 dokumentiert Louis Naef die Dramatisierung von Joseph Zihlmanns Erzählung *D'Goldsucher am Napf* und gibt damit ein Stück weit Einsicht in eine prozesshafte Produktionsweise. Beat Schläpfer zeigt in seiner Übersicht *Sprechtheater in der Schweiz* die Schweiz als «reiches und vielseitiges, oft auch widersprüchliches Theaterland». Im Sinne der Vielfalt vertieft er sich nicht in einzelne Sparten. Die Ästhetik erhält darin keinen besonderen Stellenwert. Der Sammelband *Volkstheater* von Ernst Halter und Buschi Luginbühl vereint im Jahr 2000 aktuelle Aufsätze und Gespräche zu verschiedenen Aspekten des «Volkstheaters». Eine Mehrzahl der Beiträge nimmt die Perspektive der jeweiligen Theaterschaffenden ein. Verschiedene jüngere Einzeluntersuchungen greifen bestimmte Theatertraditionen auf: Balz Engler und Georg Kreis geben Untersuchungen zu «Formen, Funktionen, Perspektiven» des Festspiels heraus. Anne-Christine Gnekow veröffentlicht 2002 eine umfassende Studie zum Einsiedler Welttheater mit Aufarbeitung der Tradition, Aufführungspraxis und Neufassung im Jahr 2000. Der Fokus liegt auf der historischen Entwicklung. Sie berücksichtigt darin aus rezeptionsästhetischer Sicht auch die Ebene der Ästhetik, beschränkt sich jedoch im Wesentlichen auf die Theatertradition in Einsiedeln. 2008 legt der Dramaturg Urs Bircher unter dem Titel *Das Theater von Hansjörg Schneider* eine Übersicht über dessen Werke im Zeitzusammenhang vor. Hier wird die Ästhetik des Landschaftstheaters von Louis Naef stückspezifisch ausgeführt. Die erste wissenschaftliche Arbeit, die der Professionalisierung des Freilichttheaters Rechnung trägt und eine vergleichende Untersuchung zum Produktionsprozess bei mehreren Inszenierungen des aktuellen Freilichttheaterschaffens anstellt, ist das interdisziplinäre SNF/DORE-Forschungsprojekt *Brennpunkt: Theater mit nicht professionellen Darstellenden* am Institute for the Performing Arts and Film (ipf) unter Leitung von Liliana Heimberg und wissenschaftlicher Mitarbeit von Yvonne Schmidt. In Kooperation mit dem Institut für Dienstleistungen und Tourismus (IDT) der Universität St. Gallen sowie dem Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern wurde der Einsatz von nicht professionellen Darstellenden in der deutschsprachigen Schweiz unter künstlerischen, kulturpolitischen und wirtschaftlichen Aspekten beleuchtet. Die felderschliessenden Untersuchungen bringen zahlreiche Erkenntnisse hervor. Für die vorliegende Studie sind folgende Ergebnisse von Bedeutung:

[6] «Was ist natürlicher, als dass die Idee eines nationalen Landschaftstheaters geboren wird in einem Lande, in dem das Streben nach Zeit, nach Natur und Natürlichkeit zuerst von nationalem Geist erfasst wird und zur Entdeckung der eigenen heroischen Berglandschaft und ihres Volkstums einführt!» Stadler 1953: 11

- Die künstlerische Leitung von Freilichttheaterproduktionen liegt zunehmend in der Verantwortung von professionell ausgebildeten Regisseuren, Theaterpädagogen und Szenografen, was eine Veränderung der Theaterpraxis auf mehreren Ebenen und eine Vielfalt von Formen und Genres nach sich zieht.
- Kollektive Arbeitsweisen im Team begünstigen die Enthierarchisierung der verschiedenen Gestaltungsmittel, partizipative Konzepte der Vermittlung ziehen Kenntnisse der Spieler und der Bevölkerung vor Ort mit ein.
- Der Wahl des Spielortes kommt eine besondere dramaturgische Bedeutung zu.
- Die aufkommende Arbeitsweise ist von kulturpolitischem Interesse, garantiert sie doch in besonderem Masse die Nachhaltigkeit der Erfahrung und deren Realisation an dezentralen Orten mit meist geringem künstlerischem Angebot.

Das vorliegende Forschungsvorhaben greift auf die Erkenntnisse des ersten Forschungsprojektes und dessen noch nicht aufgearbeitetes Material zurück und erweitert sie um die Ebene der Ästhetik.[7] Das Freilichttheater wird dabei als eine Form zeitgenössischen Theaterschaffens mit hohem qualitativem Anspruch neben anderen betrachtet.
Die Untersuchung gilt der künstlerischen Praxis im Freilichttheaterbereich der deutschsprachigen Schweiz. Der Forschungszeitraum erstreckt sich auf Vorbereitungsarbeiten im Sommer 2009, Erhebung von weiteren Daten im Sommer und Herbst 2010, Auswertung im Winter 2010 bis Sommer 2011. Die untersuchten Produktionen kamen 2007 bis 2010 zur Aufführung. Einen weiteren Bezug zur Praxis schaffte die Anbindung an das 2. Treffen der Freilichttheater in Uznach vom 4. und 5. Sept. 2010.

In den einzelnen Teilprojekten wird der Forschungsstand spezifisch ausgewiesen. Es folgt hier deshalb nur eine schematische Einordnung der zu erbringenden Leistung.
Die Forschungslandschaft diskutiert den Raum in unterschiedlichsten Zusammenhängen und misst ihm eine grosse Bedeutung zu. Im Bereich des Freilichttheaters kann partiell auf Beobachtungen aus dem ersten Forschungsprojekt zurückgegriffen werden. Nicht berücksichtigt wurden darin das technische Wissen (Herstellung, Material etc.) und das Prozesswissen (Handlungsabläufe, Rahmenbedingungen, organisatorische Konstellationen etc.) der für diesen Bereich zuständigen Experten, der Szenografen. Das Zusammenwirken von Raum und Bauten mit Licht wird von Karin Gimmi ebenso vertieft wie die Bedeutung und Tradierung von Traditionen.
Die musikwissenschaftliche Forschung beschränkt sich darauf, Musik im Sprechtheater («Schauspiel-Musik») – im Gegensatz zum Musik- oder Tanztheater (Oper und Ballett) – als rein funktionales Handwerk ohne ästhetischen Eigenwert zu bewerten. Theaterwissenschaftliche Untersuchungen betrachten umgekehrt Musik meist als Black Box auf einer Meta-Ebene, ohne sich um Einblick in die Qualität der Faktur zu bemühen. Dieter Ringli schliesst diese Lücken unter Berücksichtigung der lebendigen Traditionen im Bereich der Musik.
Liliana Heimberg kann auf zahlreiche neuere Untersuchungen zu Bewegung und Choreografie zurückgreifen. Der zentrale Auftrag ihrer Studie besteht darin, die choreografische Theaterarbeit im Aussenraum mit nicht professionellen Spielern generationenübergreifender, teils sehr grosser Ensembles mit heterogenen Voraussetzungen an die aktuelle Forschung anzuschliessen und die Erkenntnisse zu spezifizieren.
Die Theaterwissenschaft betrachtet das Kostüm in seiner Wechselwirkung mit anderen theatralen Mitteln aus Rezipientensicht. Mit ihrer Untersuchung aus produktionszentristischer Perspektive betritt Yvonne Schmidt Neuland.
Auch im Bereich des immateriellen Kulturerbes sind Lücken zu schliessen: Das Thema Weltkulturerbe ist in der deutschsprachigen Fachliteratur bisher relativ wenig untersucht worden. Es liegen nur vereinzelt qualitative Forschungen zum immateriellen Kulturerbe vor. Nur wenige dieser Forschungen beziehen sich auf die Schweiz oder konzentrieren sich auf die Tradierung im Bereich der

[7] Definition des Begriffs vgl. Kap. 1.5.2

darstellenden Künste, was in der Studie von Silke Andris zusammen mit den Studentinnen Tanja Coray, Melissa Dettling, Giulia Pesapane und Céline Steiner am Beispiel der Inszenierung *Rodersdorf einfach* in Rodersdorf/SO (Sommer 2010) in Angriff genommen wird.

1.4 Methoden der Untersuchung

Der Einsteig in die Forschungsarbeit erfolgte in mehreren Schritten.
Nach eingehender Diskussion der beiden zentralen Begriffe des Projekts – «Ästhetik» und «immaterielles Kulturerbe» – standen die Besuche der Freilichttheaterinszenierungen des Sommers 2010 an. Durch das eingeschränkte Budget visionierten alle Teammitglieder 8 bis 12 Aufführungen nach eigener Wahl, ausgehend von Beschreibungen im Netz, Vorschauen in der Presse, in Programmheften, aufgrund von Einladungen etc.
Als Mittel des Austauschs diente nebst der mündlichen Kommunikation die Erfassung der Inszenierungen anhand des bereits im ersten Projekt begonnenen Rasters[8]. Jedes Teilprojekt bemühte sich, in den Inszenierungen ein möglichst weites Spektrum von Ausprägungen seiner Disziplin ausfindig zu machen, und die teilnehmende Beobachtung der Aufführungen u.a. mit Fotos und Notizen zu dokumentieren. Dieses Vorgehen ergab einen breiten Fächer von diskutierten Produktionen und verhinderte zumindest im Ansatz eine Bevorzugung einzelner Inszenierungen durch das Team. Dennoch haben sich einige Produktionen für mehrere Aspekte als ergiebig erwiesen. Die Auswahl wird in den einzelnen Kapiteln begründet.[9]
Der nächste Schritt beinhaltete die Auseinandersetzung über eine mögliche Typologie[10] in den einzelnen Disziplinen, erneut begleitet von intensiver Diskussion über die beobachteten Erscheinungsformen von «immateriellem Kulturerbe». Der UNESCO-Begriff des «immateriellen Kulturerbes» war in der Zwischenzeit durch den umgangssprachlichen Begriff «lebendige Traditionen» erweitert und teilweise ganz ersetzt worden. Auch die Trennung von Kultur in immaterielle und materielle Elemente war stark kritisiert worden. Der Fokus wurde von der UNESCO ferner vom Schutz auf die Unterstützung der Lebendigkeit von Traditionen verlagert. Durch diese Veränderungen wurde in allen Projekten eine stärkere Gewichtung der Tradierung von Traditionen notwendig, mithin die Konzentration darauf, was die Traditionen «lebendig» erhält.
Dann stellte jede Disziplin - mit Ausnahme des kulturanthropologischen Teams - Thesen auf, die in Interessengruppen am 2.Treffen der Freilichttheater vorgestellt und verhandelt wurden. Erst danach entstanden die Leitfäden, resp. die Themenkreise für die Interviews mit den Experten, die durch die Wahl der Inszenierungen bestimmt worden waren.
Die Studien des Teilprojekts 1 *Die Ästhetik des Freilichttheaters* setzten für die Erhebung der Daten die Form des theoriegenerierenden Experteninterviews[11]ein. Dieses hatte sich bereits im ersten Forschungsprojekt *Brennpunkt: Theater mit nicht professionellen Darstellenden 2007/2008* für die Ermittlung eines in gewissem Sinne exklusiven Wissensbestands nahe an einer wenig erforschten Praxis als ergiebig erwiesen. Ausgegangen wird nicht von einer bestehenden oder konzeptionell entwickelten Theorie, die anhand von Beispielen gestützt wird. Vielmehr wird die Praxis aus der Perspektive jener, die sie bestimmend gestalten, betrachtet. Im Wechsel mit den Reflexionen und Wahrnehmungen aus der Visionierung der Aufführungen wird die Anschlussfähigkeit an bestehende Theorien überprüft, diese werden erweitert, schliesslich werden ggf. bestehende Lücken geschlossen oder überkommene Erkenntnisse ersetzt.
Diese Methode setzt die Analyse von mindestens acht Produktionen voraus, die ein breites Formenspektrum aufweisen. Durch sie wird auch der Kreis der Experten bestimmt: Szenografen/Bühnenbildner für das Teilprojekt «Raum», Komponisten und musikalische Leiter für das Teilprojekt «Musik», Choreografen oder Regisseure für das Teilprojekt «Choreografie und

[8] Vgl. Kap. 2.18 *Inszenierungen des Freilichttheaters 2009/2010*
[9] Aufgrund der beschränkten Laufzeit des Projektes war eine teilnehmende Beobachtung von Proben, wie sie im Vorfeld geplant worden war, nicht möglich.
[10] Vgl. Kap. 2.1 – 2.17 *Typologien*
[11] Bogner/Menz 2009: 69f.

Bewegung», Kostümbildner für den Teilprojekt «Kostüm». Grob zusammengefasst besteht das zu erhebende «Sonderwissen» der Experten im Freilichttheater

- in Erfahrungswissen im Rahmen ihrer beruflichen Ausrichtung und in Kenntnissen der Auftragssituation durch Trägerschaften, die in anderen Bereichen als dem Theater professionell sind,
- in der Zusammenarbeit mit Fachleuten anderer künstlerischer Disziplinen bei der Entwicklung und Realisierung eines Konzepts zu einem bereits bestimmten oder zu findenden Thema,
- in der Arbeit mit Freiwilligen, bspw. Berufsleuten aus theaterfernen Institutionen und nicht professionellen Mitwirkenden[12] an einem ausgewählten Spielort im Freien.

Die Experten erhielten einen Katalog von Fragen und Stichwörtern als Leitfaden für das Interview. Die Reihenfolge konnten sie bei der Beantwortung selbst wählen. Das Interview war nach den folgenden vier Themenkreisen geordnet:

- Biografisches: beruflicher Werdegang und persönlicher Zugang zur Disziplin (bspw. Erfahrungen, die zu den Ausbildungen führten)
- Entstehung der Konzepte, Konzepte
- Herstellungsprozess: Phasen, Verfahren, Materialien (für die Teilprojekte «Raum», «Musik», «Kostüm»); resp. Übungen (für das Teilprojekt «Choreografie und Bewegung»)
- Zusammenarbeit mit anderen Künsten/Disziplinen

Die jeweiligen Fragen oder Stichworte steckten das Feld der Untersuchung ab und dienten als Anregung für die Erinnerung. Durch die schriftliche Vorlage und die Möglichkeit, die Ordnung selbst zu wählen, konnte die Dramaturgie der Erinnerungsarbeit möglichst ungestört von der mündlichen Interaktion mit dem Interviewer gestaltet werden. Die Experten wurden beim Interview nach Möglichkeit nicht unterbrochen, auch wurden Pausen ausgehalten etc., um einer Lenkung in eine intendierte Richtung keinen Vorschub zu leisten, sondern individuelle Gewichtungen zu befördern. Erst nach Abschluss der Ausführungen wurden Verständnisfragen gestellt und, wenn der Befragerin bspw. in der Inszenierung bestimmte Besonderheiten aufgefallen waren, die in den Schilderungen nicht oder kaum berücksichtigt worden waren, Ergänzungen eingeholt. Dieses Vorgehen ist eine situationsspezifische Abwandlung der «systematisierenden Materialgewinnung»[13], bei welcher die Experten vorgängig über den Grundstock der Gesprächsthemen informiert werden. Dies ermöglicht die Eingrenzung des Feldes und gleichzeitig dessen Vertiefung.
Anschliessend erfolgte die Auswertung der Interviews in sechs Schritten nach dem Schema von Michael Meuser und Ulrike Nagel[14]:

- Vollständige Transkription des Interviews
- Paraphrasieren der Interviews mit Sequenzierung nach thematischen Einheiten
- Kodieren: textnahes Verdichten zu einer thematischen Ordnung
- Thematischer Vergleich mit Bündelung und Bildung von Kategorien
- Konzeptualisierung: begriffliche Gestaltung von Gemeinsamkeiten und Differenzen im Rekurs auf theoretische Wissensbestände

[12] Erläuterungen zum Begriff „nicht professionell“ in: Heimberg 2009: 130
[13] Nach Bogner/Menz kann das Offenlegen des eigenen thematischen wie fachlichen Standpunktes für das Interview wesentlich fruchtbarer sein als ein Versteckspiel. Vgl. a.a.O.: 64
[14] Meuser/Nagel 2009: 56f.

- Theoretische Generalisierung: Beschreiben und Erklären von Orientierungsmustern und Handlungspraktiken der Akteure im untersuchten Feld

Bei der Transkription wurde, wie bei Experteninterviews üblich, auf die Wiedergabe von konversationsanalytischen Aspekten des Gesprächs wie stimmliche und körpersprachliche Elemente verzichtet.[15] Jedoch wurden sämtliche Experten gebeten, die Transkriptionen gegenzulesen, allfällige Korrekturen anzubringen oder gewisse Aussagen, die sie nicht veröffentlichen wollten, zu streichen. Auf eine Validierung der Antworten konnte verzichtet werden, da die Experten für die Öffentlichkeit einsehbare Produkte herstellen, zudem war allen bekannt, dass auch andere Experten aus dem künstlerischen Team befragt wurden, somit ein Quervergleich jederzeit möglich war. Eine Anonymisierung der Experten im Bericht ist aufgrund ihrer Arbeit in der Öffentlichkeit hinfällig. Zur Veranschaulichung wurden in allen Teilprojekten, gestützt durch die Analyse von Videoaufzeichnungen oder Arbeitsmitschnitten, Beispiele aus den Inszenierungen herangezogen, sowie Ergebnisse der quantitativen Befragung von Darstellenden im Jahr 2007/08[16] vergleichend reflektiert.
Durch die multimethodischen Ansätze (Triangulation) erweist sich das theoriegenerierende Experteninterview als zwar aufwendiges, aber effizientes und praxisnahes Erhebungsinstrument für die Ermittlung des State of the Art im Freilichttheater.[17]
Bei der Studie aus kulturanthropologischer Perspektive der Studierenden des Seminars für Kulturwissenschaft und Europäische Ethnologie, geleitet von Silke Andris, kam für die Datenanalyse und die theoretische Konzeptualisierung die Methode der *Grounded Theory*[18], ergänzt durch weitere Untersuchungsmethoden, zur Anwendung. Sie werden im Teilprojekt 2 ausführlich beschrieben[19].

1.5 Begriffe

1.5.1 «Nicht professionelle Darstellende» und «Freilichttheater»

Das erste Projekt zum Freilichttheater hat nachgewiesen, dass im Zuge der von den Avantgardebewegungen des vergangenen Jahrhunderts initiierten Überwindung des «Kunsttheaters» bei professionellen Regisseuren, Theaterpädagogen und Szenografen das Interesse an der szenischen Arbeit im Freien und in nicht explizit für das Theater vorgesehenen Räumen zugenommen hat. Dieses Interesse beinhaltet auch die Arbeit mit Darstellenden, die aus unterschiedlichsten Berufsfeldern kommen, jedoch nicht aus dem Theater selbst. Entsprechend bewegt und vielfältig präsentiert sich derzeit das Feld der Untersuchung. Zusammen mit der Introduktion von Methoden, wie sie am hochinstitutionalisierten Theater, in der freien Szene und in verwandten Disziplinen erprobt werden, verändern sich sowohl der Umgang mit dem Raum wie auch die Spielaufgaben für die Spieler.
Die vorliegende Studie führt den Begriff «nicht professionelle Spieler» oder «nicht professionelle Darstellende» weiter[20], obschon mittlerweile deren Spiel auch performative Elemente einschliesst, manchmal mit deren Expertenwissen im Sinne der Gruppe *Rimini Protokoll* gearbeitet wird, und oftmals in ein und derselben Produktion Spiel als Selbstpräsentation, Präsentation und

[15] Ebd.
[16] Vgl. Heimberg et al. 2009: 215-230
[17] Alle weiteren Methoden, die für die einzelnen Teilbereiche zugezogen wurden, werden in den entsprechenden Kapiteln erläutert.
[18] Vgl. Glaser/Strauss 1967, Strauss/Corbin 1990
[19] Vgl. Kapitel 7.2.1.1
[20] Der Beitrag des Theaterwissenschaftlers Stefan Koslowski im ersten Forschungsprojekt zum Freilichttheater thematisiert die Unschärfen und Mehrdeutigkeiten der Begriffe im Wortfeld rund um das Volks-, Laien- und Amateurtheater. Koslowski kommt zur Auffassung, dass begriffliche Neuprägungen, bspw. durch die Fachdisziplin, zwar für bestimmte Situationen – z.B. für kulturpolitische Diskussionen - gute Dienste leisten könnten, in der Praxis selbst jedoch wenig Anlass dazu bestehe, sie zu übernehmen. Die eigenen Begriffe seien dort nach langer, kommunikativer Überprüfung gut bestätigt. In: Heimberg/Koslowski/Strauf/Schmidt 2009: 16-20

Repräsentation sowie verschiedene Darstellungsmodi vorkommen.[21] Mit «nicht professionellen Spielern» sind somit Spieler gemeint, die dem Ergebnis der quantitativen Umfrage von 2007[22] zufolge

- eine Ausbildung ihres darstellerischen Potentials durch den Alltag, die Mitwirkung an Produktionen und zum Teil in Kursen erwerben, jedoch keine anerkannte Theaterausbildung an einer Schule abgeschlossen haben,
- über null bis über sechzig Jahre Theatererfahrung verfügen,
- unterschiedlichen Generationen angehören,
- aus vielfältigen Beweggründen Theater spielen,
- ihren Lebensunterhalt aus einem theaterfernen Beruf bestreiten,
- in einem breiten Spektrum von Darstellung zu erleben sind.

Die Zuschreibung «nicht professionell» bezieht sich einzig auf den Umstand, dass sie keine anerkannte Ausbildung an einer akkreditierten Ausbildungsstätte abgeschlossen haben. Gerade bei langjährigen Spielern bildet sich oftmals ein Erfahrungswissen aus, das jenem der professionellen Spieler nahekommen kann.[23] [24]
Die Studie ist mit den Begriffen «Laie», «Amateur» im Feld der Forschung auf Widerstand gestossen, da hier situationsabhängig Zuweisungen von Merkmalen stattfinden, von denen andere Gruppen sich wiederum distanzieren, bspw. wenn Gagen ausbezahlt werden und sie deshalb «Semiprofessionelle» genannt werden möchten. Im Sinne einer Verständigung im Gesamtprojekt wird die Bezeichnung «nicht professionelle Spieler» oder «nicht professionelle Darstellende» als Überbegriff verwendet und ggf. ausgeführt, wenn spezifische Darstellungsmodi andere Bezeichnungen wie bspw. «Performer» oder «Experte» nahelegen.
Ähnlich pragmatisch verfährt die Studie mit dem Begriff «Freilichttheater.» Das gemeinsame Merkmal ist hier lediglich «Theater, das im Freien stattfindet». Alle weitere Kennzeichen und Zuweisungen werden geschildert und ggf. an bekannte Termini angeschlossen, wie z.B. «szenischer Rundgang», «Environmental Theatre», «Landschaftstheater» etc. Eins jedoch hat die Studie für ihre Untersuchungen bereits zu Beginn festgelegt: Sie analysiert ausschliesslich Freilichttheater-Projekte, in welchen nicht professionelle Darstellende kleinste bis tragende Spielaufgaben innehaben.

[21] Vgl. Schmidt 2009: 63; Heimberg 2009: 124f.
[22] Vgl. Kotte 2005: 186f. und Heimberg/Koslowski/Strauf/Schmidt 2009: 215-230
[23] Vgl. Schmidt 2009: 87f.; Heimberg 2009: 109,110
[24] Nach Harald Mieg, Spezialist für Berufsbildung, sind Professionelle Personen, die sowohl über umfassende Kompetenzen für die Problemanalyse wie über eine Vielfalt von Methoden in der Umsetzung verfügen, demnach für die ganze Tätigkeit zuständig sind. Dafür haben sie eine anerkannte Ausbildung abgeschlossen. Gerade im ambitionierten Theater mit nicht professionellen Spielern trifft Miegs Satz: «Historisch gesehen ist Professionalisierung ein Prozess mit offenem Ausgang» sehr gut zu. Vgl. Mieg 2005: 342-49

1.5.2 «Ästhetik»

Yvonne Schmidt, Liliana Heimberg

Denn wenn es nicht mehr ein Kunstwerk gibt, das über eine vom Produzenten und Rezipienten unabhängige Existenz verfügt, wenn wir es stattdessen mit einem Ereignis zu tun haben, in das alle – wenn auch in unterschiedlichem Ausmaß und unterschiedlicher Funktion – involviert sind, «Produktion» und «Rezeption» also in diesem Sinne im selben Raum und zur selben Zeit vollzogen werden, erscheint es höchst problematisch, weiter mit Parametern, Kriterien und Kategorien zu operieren, die in separierenden Produktions-, Werk- und Rezeptionsästhetiken entwickelt wurden.[25]

Erika Fischer-Lichte konstatiert in ihrer *Ästhetik des Performativen*, dass eine von Rezeption und Werk losgelöste Produktionsästhetik im Zuge der «performativen Wende» zumindest überdacht werden müsse: «Die Performance», so Fischer-Lichte,«schuf dergestalt eine Situation, in der zwei Relationen neu bestimmt wurden, die für eine hermeneutische ebenso wie für eine semiotische Ästhetik grundlegend sind: erstens die Beziehung zwischen Subjekt und Objekt, Betrachter und Betrachtetem, Zuschauer und Darsteller, und zweitens die Beziehung zwischen Körper- bzw. Materialhaftigkeit und Zeichenhaftigkeit der Elemente, zwischen Signifikant und Signifikat.»[26] Diese Auflösung der Subjekt-Objekt-Dichotomie sowie die veränderte Relation zwischen Material- bzw. Körper-/Signifikantenstatus lassen, so Fischer-Lichte, «die traditionelle Unterscheidung in eine Produktions-, eine Werk- und eine Rezeptionsästhetik gerade als eine heuristische Differenzierung fragwürdig, wenn nicht gar obsolet erscheinen.»
Während sich die Theaterwissenschaft tendenziell mit Fragen der Wirkungsästhetik beschäftigt, indem sie aus rezeptionszentristischer Sicht Aufführungen analysiert oder das Verhältnis zwischen Akteur und Zuschauer untersucht, rückt zunehmend auch die produktionszentristische Perspektive in den Blickpunkt. Der Produktionsprozess als Gegenstand theaterwissenschaftlicher Forschung erhält in Untersuchungen von «kollektiver Kreativität»[27], Arbeit am Theater[28] oder Probenprozessen im Allgemeinen eine erhöhte Aufmerksamkeit. Dennoch bestehen nur vereinzelte Forschungen, welche den Dialog von Praktikern und Theoretikern suchen.[29] Während die jüngsten Publikationen diese produktionszentrische Perspektive mit Fokus auf dem Spiel bzw. dem Darsteller[30] oder in Hinblick auf soziale Interaktionen, kollektive Kreativität und Arbeitskonstellationen als Prozess zwischen Darstellenden und Regie/künstlerischer Leitung untersuchen, werden andere am Theatermachen beteiligte Bereiche wie Bühnenbild oder Kostüm bisher nicht berücksichtigt.[31]
Im Fokus des Forschungsprojektes steht daher eine Ästhetik, welche in ihrem Verhältnis zu den spezifischen Produktionsbedingungen des Freilichttheaters betrachtet wird. Die künstlerischen Disziplinen Raum/Szenografie, Musik, Bewegung/Choreografie und Kostüm werden eigenständig sowie in ihrem Wechselverhältnis untersucht. Wie konstituiert sich die Ästhetik im Spannungsfeld zwischen künstlerischem Willen und den spezifischen Herstellungsbedingungen des Freilichttheaters (Arbeit mit nicht professionellen Darstellern, geteilte Autorschaft, begrenztes Budget etc.)?

1.5.2.1 Ästhetik des Freilichttheaters

Eine neuere übergreifende Untersuchung über die Ästhetik des Freilichttheaters liegt nicht vor. Die letzten Dokumentationen von Stadler und Eberle liegen ein halbes Jahrhundert zurück. In diesen historischen Schriften über das Freilichttheater in der Schweiz werden tendenziell fixe Vorstellungen

[25] Fischer-Lichte 2004: 21-22
[26] Ebenda: 19
[27] Vgl. Kurzenberger 2009
[28] Vgl. Matzke 2011
[29] Die Notwendigkeit der Kommunikation zwischen Theorie und den Künsten postuliert auch Doris Kolesch. Ihr zufolge gilt es, «für die Ästhetik weiterhin Begrifflichkeiten und eine Sprache zu entwickeln, die aufmerksam und offen für die Entwicklungen in den Künsten selbst bleibt und in enger Fühlung mit diesen Kunstereignissen entsteht.» Kolesch 2005: 13
[30] Vgl. Hruschka 2005; Sack 2011
[31] Vgl. Hinz/Roselt 2011; Matzke 2005

propagiert: So heisst es etwa in Oskar Eberles *XIX Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur* 1949/1950: «Das Kostüm muss in Form und Farbe dem bestimmten Spielraum angepasst sein und darf nicht gegen die plastische Erscheinung des Schauspielers im dreidimensionalen Raume verstossen. Die Verwendung der üblichen Theaterkostüme aus der Kleiderkammer mit ihren für das Rampenlicht bestimmten Farben und den wuchernden Details verbietet sich von selbst.»[32] In Bezug auf das Bühnenbild schreibt Edmund Stadler in der Publikation *Das Schweizerische Bühnenbild von Appia bis heute* 1951: «Wie [Oskar Eberle] in seinen *Wegen zum schweizerischen Theater* 1942 überzeugend nachgewiesen hat, bevorzugt gerade die Strenge des Sprech- und Darstellungsstils des typisch schweizerischen Theaters die reine Stilbühne.»[33] (vgl. Abbildung einer Festspielbühne in Truns)
Bereits Johann Georg Sulzer, neben Rousseau Anreger eines «nationalen Landschaftstheaters», äusserte klare Vorstellungen bspw. über den Einsatz von Musik, wobei er den antiken Chor als Vorbild anpries. Im 18. und angehenden 19. Jahrhundert fand eine Renaissance des nationalen Freilichttheaters statt: In den Beschreibungen der Freilichtspiele des «Äusseren Standes» in Bern ist die Rede von allegorischen Figuren «in prächtigen seidenen Alt-Schweizer-Costümen, in ihren Kantonsfarben, mit hohen Bareten, wallenden Straussen-Federn [...], langsam einschreitend. [...] Ihnen folgte ein zahlreiches Corps Musik, in den Standesfarben des sogenannten äussern Regiments, auf Blas-Instrumenten schöne Symphonien ausführend.»[34] Der gesamte szenische Vorgang – hier eine Rosenmontagsfeier auf dem Zeughausplatz – war klar strukturiert und reglementiert bis in kleinste Detail.
Der Bericht *Beiträge für eine Kulturpolitik in der Schweiz*[35] wagt 1975 zuhanden eines Ausbaus der Kulturförderung eine Bestandesaufnahme der Situation verschiedener Künste in der Schweiz. Der Bericht führt Volks-, Laien- und Dialekttheater[36] an und zeigt eine gewisse Ambivalenz. Er betont zum einen – wie für die Volkskultur insgesamt – deren Verdienste für die Entwicklung und Rezeption des professionellen Kunstschaffens und hält zum anderen fest, dass in der Regel einfache Stücke mit dem Zweck, «Teilnehmer und Mitglieder zu unterhalten und unter sich zu verbinden», gespielt würden. Hinsichtlich der Ästhetik wird vermerkt, dass die Spieler Vorlieben für Stücke wie «Fiaker in Grinzing» hätten, statt «für Stücke, die Ihrer Situation und ihren Problemen entsprechen,»[37] und wenige Gruppen andere Wege suchten. Der Bericht bemängelt das Vorurteil «bei vielen Intellektuellen» gegenüber dieser Kunstform[38]und möchte auf professionellen Bühnen vermehrt Dialektstücke sehen. Auf der anderen Seite fordert er auf Anregung der Schweizerischen Kulturstiftung Pro Helvetia, sich nach Jahren des ausschliesslichen Engagements für das Laientheater nunmehr auf die Städte als Träger des Theaters auszurichten, Pro Helvetia dürfe «ruhig etwas enger ausgelegt werden.»[39] Damit schreibt der Bericht, der sich um Ausgewogenheit bemüht, den Graben zwischen professionellem und nicht professionellem Theater, den er vorgeblich zuschütten will, fest. Dem vermag auch der Verweis auf die Feststellung Dürrenmatts, die Aufführung der *Alten Dame* durch eine Emmentaler Laienbühne komme seinen Intentionen am ehesten entgegen, nichts mehr entgegenzustellen. Zwischen professionellem Theaterschaffen und dem Volkstheaterschaffen ist die Grenze gezogen. Sie bleibt zumindest auf Förderebene wirksam bis in unsere Tage.[40]

---

[32] Stadler 1951a: 40
[33] Stadler 1951b: 13
[34] Stadler 1951a: 126ff
[35] Vgl. Clottu 1975
[36] Der Bericht schlägt eine Trennung der Begriffe «Dialekttheater» und «Laientheater» vor. Mit Laientheater meint er gelegentliche Aufführungen zu unterschiedlichen Anlässen. Dialekttheater wird im Zusammenhang mit Mundartstücken allgemein verwendet. Diese könnten sich, so der Bericht – vorausgesetzt, sie würden aus ihrer Originalsprache in Mundart übersetzt – auch mit ernsthafteren Themen auseinandersetzen.
[37] Ebd.: 79
[38] Ebd.: 93
[39] Ebd.: 85
[40] Die Aufhebung des Ausschlusses von der Förderung von Produktionen mit nicht professionellen Mitwirkenden in den Kriterien der Pro Helvetia erfolgt im Jahr 2008.

1.5.2.2 Vom Handwerk zur Kunst

In der künstlerischen Praxis hingegen ist diese Kluft in Bewegung geraten. Auf (hoch-) subventionierten Bühnen tummeln sich vermehrt nicht professionelle Darstellende, und das Theater in ländlichen Gegenden mit nicht professionellen Spielern orientiert sich an professionellen Paradigmen. Es initiiert komplexe Vermittlungsvorgänge auf der Ebene der Spieler, aber auch zwischen allen beteiligten Künsten. Innerhalb dieser sich verflüssigenden Grenzen richtet sich der Blick der vorliegenden Untersuchung auf den Produktionsprozess, und damit auf das spezifische Handwerk, das sich durch die konkreten Inszenierungen im Bereich des Volkstheaters, hier im Besonderen des Freilichttheaters, herausbildet. Damit gerät die Schnittstelle zwischen Handwerk und Kunstwerk in den verschiedenen Disziplinen Raum, Musik, Bewegung/Choreografie, Kostüm in den Fokus.
Im Jahr 2000 bringt Volker Hesse in Einsiedeln das *Welttheater* von Calderon in einer Neudeutung durch Thomas Hürlimann zur Aufführung. Die Inszenierung stellt mit ihrer unmittelbaren und medialen Ausstrahlung die Freilichttheaterinszenierungen des Sommers in den Schatten. Die Theaterwissenschaftlerin Anne-Christine Gnekow[41] kommt in ihrer historischen Aufarbeitung zur Geschichte des Welttheaters Einsiedeln zum Schluss, dass die Neuinszenierung einen Bruch nicht nur mit traditionellen Formen des geistlichen Spiels, sondern auch mit der affirmativen Grundhaltung zu einem gesetzten Weltbild darstellt.[42] Spieler und Zuschauer werden durch den Bezug auf das «konkrete gegenwärtige Lebensumfeld der Einsiedler Bevölkerung» und die Integration von Ritualen und Bräuchen im theatralen Zusammenhang zur Auseinandersetzung mit ihrer eigenen Gegenwart und ihrer Tradition angeregt. Gnekow verdeutlicht, wie die Inszenierung eine «Ästhetik der Uneinheitlichkeit» etabliert, und betont schliesslich, dass durch diese Herangehensweise die klare Trennung von «Volkstheater, religiösem Spiel und moderner Theaterästhetik» hinterfragt werden müsse. Die Verfahren, die im Bericht zum *Welttheater Einsiedeln* singulär erscheinen mögen, sind in anderen Theaterprojekten ebenfalls zu beobachten.[43]
Das Freilichttheater umfasst heute eine Vielfalt an Formen, wie der Forschungsbericht *Brennpunkt: Theater mit nicht-professionellen Darstellern* des gleichnamigen SNF/DORE-Forschungsprojektes belegt.[44] Durch die nachweisliche Professionalisierung der künstlerischen Teams und die damit einhergehende Fluktuation zwischen den Theatersparten (auch am Stadttheater und in der Freien Szene aktive künstlerische Leitung) ist eine Veränderung von Produktionsweisen und damit auch der Ästhetik zu beobachten. Dennoch bleibt das Freilichttheater stark an seinen Ort gebunden, insbesondere durch die Beteiligung der nicht professionellen Darsteller, welche ihre eigenen Inhalte in das Theater einbringen. Die vor Ort tradierten Vorstellungen der Produktion von Theater treffen auf die Intentionen professioneller Regisseure, Bühnenbildner, musikalischer Leiter etc. In deren Folge verbinden sich tradierte Bräuche wie der Alpsegen mit Rap/Hip-Hop-Kultur, ein Chalandamarz-Umzug im Engadin wird als theatraler Rundgang und Site Specific Theatre inszeniert und Turtmann/VS feiert sein Dorfjubiläum mit einer Installation, in welcher unter anderen Künsten auch das Theater seinen Platz findet.
Die vorliegende Flächenstudie erfasst die künstlerische Praxis unterschiedlicher Projekte und behält dabei den Umgang mit den lebendigen Traditionen im Auge. Ziel ist es, das gegenwärtige Freilichttheater zu beschreiben im Hinblick auf

- eine Ästhetik, die in Fühlung mit dem künstlerischen Ereignis generiert wird. Dies erfordert eine produktionszentrische Forschungsperspektive im Dialog zwischen Theorie und Theaterpraxis.
- eine Ästhetik, welche die spezifischen, im Wandel befindlichen Produktionsbedingungen des Freilichttheaters heute berücksichtigt, die einerseits der Entgrenzung des Theaters mit anderen künstlerischen Disziplinen, anderseits der Annäherung zwischen professionellem

[41] Vgl. Gnekow 2002
[42] Vgl. ebd.: 181-183
[43] Vgl. Heimberg/Koslowski/Schmidt/Strauf 2009: 27f.
[44] Vgl. ebd.

und nicht professionellem Theaterschaffen, zwischen Kunst und sozialer Wirklichkeit Rechnung trägt. Das heisst, Freilichttheater wird nicht als isolierte Theaterpraxis, sondern im Kontext des zeitgenössischen Theaterschaffens und in Anbindung an aktuelle theaterwissenschaftliche Diskurse untersucht.

- eine Ästhetik, welche nicht Einzelereignisse beschreibt, sondern auf flächendeckenden Untersuchungen beruht.
- eine Ästhetik, welche die lebendige Erinnerung an Bräuche und Rituale aus ihrem ursprünglichen Kontext herauslöst und in einen theatralen Zusammenhang stellt.

1.5.3 «Immaterielles Kulturerbe» – «lebendige Traditionen»

Silke Andris

Im Oktober 2003 wurde auf der Generalkonferenz der UNESCO die Konvention zur Bewahrung des immateriellen Kulturerbes mit grosser Mehrheit verabschiedet. Sie trat 2006 in Kraft. In der Schweiz wurde das Abkommen im Juli 2008 ratifiziert. Nun werden aktiv Wege gesucht, die Konvention in nationales Recht und Kulturpolitik zu übersetzen. Ziel ist es, die breite Öffentlichkeit für das Thema zu sensibilisieren und sie aufzufordern, sich aktiv an der Suche nach dem immateriellen Kulturerbe der Schweiz zu beteiligen. Dies ist ein schwieriges Unterfangen, da erst einmal deutlich gemacht werden muss, was die UNESCO unter «immateriellem Kulturerbe» versteht und was somit ein UNESCO-Kulturerbe-Prädikat verdient. Mit ihrem bislang kaum geachteten Gegenstand des immateriellen Kulturerbes wendet sich die UNESCO der Kultur jenseits der Dinge und Monumente zu – also jenen kulturellen Elementen, die nicht-greifbar, nicht-anfassbar und nicht-materiell sind.
Die Spanne des immateriellen Kulturerbes, das die UNESCO bewahren und unterstützen will, ist sehr umfangreich. Sie umfasst die darstellenden Künste wie Performances, Tanz, Musik, mündliche Traditionen, Ausdrucksformen und soziale Praktiken wie Spiele und Bräuche, Rituale und Feste. Neben Kenntnissen und praktischem Wissen über Natur und Lebenswelt, zum Beispiel in der Medizin und/oder Naturheilkunde, zählen auch das Wissen des Handwerks und dessen Abläufe zur immateriellen Kultur. Auch kulinarische Alltagspraktiken haben einen festen Platz in der Auflistung der immateriellen Kulturpraktiken eingenommen.
Theater könnte man vielen der Kategorien zuordnen, die in der Konvention genannt sind: Es ist eindeutig eine darstellende Kunst und besitzt mündliche Tradition, Wissen über das Universum und handwerkliche bzw. körperliche Praktiken. Ist das Theater somit nicht materielle, sondern immaterielle Kultur? Wohl kaum, denn auch jene fassbaren, greifbaren und materiellen Elemente wie Gebäude, Ensemble, Repertoire der Stücke, Körper der Spieler, das Publikum, die Bühne, Kostüme und Kulissen sind untrennbar mit dem Theater verbunden. Wie die meisten kulturellen Praktiken verbindet auch das Theater materielle und immaterielle Elemente, so dass in diesem Bericht diskutiert wird, wie weit es überhaupt sinnvoll oder möglich ist, das Immaterielle und das Materielle zu trennen.
Auch in vielen anderen Bereichen wirft die Konvention Fragen auf. Höchstes Ziel der Konvention ist es, die Lebendigkeit und Tradierung immaterieller Kulturpraktiken aktiv zu unterstützten. Um diesen Aspekt weiter zu betonen und den etwas sperrigen Begriff des immateriellen Kulturerbes zu umgehen, wurde in der Schweiz der Begriff «lebendige Tradition» geprägt und eingeführt. Jedoch gibt auch dieser Begriff keinen weiteren Aufschluss darüber, welche Massnahmen zu ergreifen sind, wenn man nicht länger Monumente und Bauwerke schützen und pflegen, sondern Menschen und ihre alltäglichen kulturellen Praktiken und deren aktive Tradierung und Weiterentwicklung unterstützen möchte. Welche Kriterien kommen zur Anwendung, wenn einzelne Gemeinschaften oder Personen die wichtigste Erbengemeinschaft bilden und ihre internen Sinn- und Bedeutungszuschreibungen als hauptsächliches Bestimmungsmerkmal gelten?
Betrachtet man die Geschichte der Konvention, so zeigt sich deutlich, dass das UNESCO-Kulturerbe-Konzept das Ergebnis komplexer und durchaus verblüffender Prozesse der politischen Verhandlung auf nationaler und internationaler Ebene ist, in der normative und häufig widersprüchli-

che Begrifflichkeiten von Schutz und Tradierung, Kultur und Tradition, Immaterialität und Materialität, Gemeinschaft und Generation eine wichtige Rolle spielen.
Das kulturwissenschaftliche Teilprojekt hat es sich zur Aufgabe gemacht, die Entwicklung sowie die Konzepte und Definitionen der Konvention genauer zu betrachten und zu erläutern. Diese Definitionen und Konzepte werden nicht nur in der Theorie, sondern auch anhand eines empirischen Fallbeispiels aus der Freilichttheatersaison 2010 beleuchtet und diskutiert. Dieses Vorgehen war von grossem Interesse, da in der Konvention die darstellenden Künste und Theater explizit erwähnt werden, so dass die Theaterschaffenden der Schweiz durchaus vor neuen kulturpolitischen Aufgaben und Herausforderungen stehen.
Auch die Kulturwissenschaft befasst sich aktiv mit den Möglichkeiten und Gefahren, welche die Konvention in sich birgt. Aufgrund der relativen Neuheit des Immateriellen-Kulturerbe-Konzeptes, seines breiten und gleichzeitig hochgradig politischen Auftrags und des Spielraums, der den Unterzeichnerstaaten zugestanden wird, könnte man annehmen, dass die Umsetzung des UNESCO-Übereinkommens im Schweizer Kontext für die unterschiedlichsten Interpretationen offen wäre. Im positiven Sinne könnte durch die Konvention durchaus ein spannender Bewusstseins- und Sensibilisierungsprozess für kulturelle Eigenheiten und Vorlieben vorangetrieben werden. Fraglich ist jedoch, wie die Konvention umgesetzt werden kann, ohne dass man damit klischierte und widerlegte Auffassungen von unveränderlichen und «authentischen» Traditionen und Kultur wieder aufleben lässt. Hier schliesst sich die Frage an, ob am Ende nur das Beachtung finden wird, was man ohnehin schon kennt, was meist in keiner Weise gefährdet ist und bereits aktiv durch führende Institutionen und Verbände unterstützt wird. Ob somit die Möglichkeit vertan wird, durchaus neue und überraschende Kulturpraktiken zu entdecken und zu fördern.

1.6 Aufbau des Forschungsberichts

Nach einer Übersicht über die besuchten Inszenierungen charakterisieren mehrere Karten die Freilichttheaterlandschaft des Sommers 2010 und arbeiten grafisch die Typologie der verschiedenen Disziplinen heraus (Kap.2).
Karin Gimmi stellt anschliessend die Frage nach der spezifischen Beschaffenheit des szenischen Raumes (konzeptuell, formal, materiell) ins Zentrum (Kap.3). Dabei wird unterschieden zwischen der Perspektive der Hauptakteure dieses Aufgabenbereichs, der Bühnenbildner und Szenografen, und einer Bestandesaufnahme und kritischen Würdigung von aussen. Die grundsätzliche Unterscheidung zwischen «Raumkonstruktionen» und «theatralen Räumen» dient der analytischen Verdeutlichung der Tatsache, dass der szenische Raum gleichzeitig als Ordnung und durch bestimmte Handlungen konstituiert verstanden werden muss.
Die Musik (Kap. 4) wird zunächst unter dem Aspekt der akustischen Gegebenheiten des Aufführungsortes, die im Freilichttheater eine zentrale Rolle spielen, betrachtet. Dieter Ringli thematisiert die Art und Weise der Inszenierung der Musik, da diese auf deren Wahrnehmung einen bedeutenden Einfluss hat. Er analysiert die Faktur der Musik hinsichtlich der Instrumentierung und des Verhältnisses von Komposition und Improvisation. Ferner geht er der Frage des Stellenwerts des immateriellen Kulturerbes nach, das im Musikalischen von besonderer Bedeutung ist, da Musik immer auch aussermusikalische Inhalte transportiert. Die Untersuchungen münden in den Entwurf einer Typologie der Musik im Theater, welche die Funktion der Musik im Stück charakterisiert.
Die Studie zur Choreografie (Kap. 5) bewegt sich im Rahmen eines erweiterten Choreografiebegriffes[45] und stellt zunächst die Konzepte der untersuchten Projekte vor. Liliana Heimberg erläutert die gewählten Verfahren entlang des Produktionsprozesses bei der Vorbereitung, beim Generieren des Bewegungsmaterials, bei dessen Entwicklung, Formgebung und Komposition sowie bei den Aufführungen. Dabei berücksichtigt sie in allen Phasen die Einflussnahme und Bedeutung der lebendigen Traditionen. Abschliessend beleuchtet sie die Choreografie im Freilichttheater als kritische Praxis, beschreibt die entstandenen Körperbilder und die Bedeutung choreografischer Praxis in der Kulturvermittlung sowie deren künstlerisches Potential.

[45] Klein 2011*: 61-65*

Nach einem theoretischen Exkurs fokussiert Yvonne Schmidt im Kapitel *Kostüm-Konzepte* die Beschaffenheit der Kostüme, indem sie eine Typologie der gewählten Beispiele anhand der Parameter Farbe, Material und Form sowie die zugrunde liegenden Ideen und Inspirationsquellen der Kostümbildnerinnen vorstellt. Anschliessend werden diejenigen Faktoren des Freilichttheaters beleuchtet, welche tendenziell in einem Reibungsverhältnis zu den von den Kostümverantwortlichen gewünschten Kostümkonzepten stehen. Im darauf folgenden Abschnitt steht der Herstellungsprozess als kollektiver Prozess im Fokus. Abschliessend wird die Frage nach der Rolle der Traditionen und der zum Einsatz kommenden Verfahren und Techniken diskutiert (Kap.6).
Das Teilprojekt 2 zu den darstellenden Künsten als lebendige Tradition (Kap.7) erläutert und diskutiert die UNESCO-Konvention zur Bewahrung des Immateriellen Kulturerbes aus kulturanthropologischer Sicht. Die explizite Nennung der darstellenden Künste in der UNESCO-Konvention macht dieses Abkommen kulturpolitisch auch für Theaterschaffende interessant und verlangt daher grössere Beachtung. In einem zweiten Teil untersuchen Tanja Coray, Melissa Dettling, Giulia Pesapane und Céline Steiner unter Leitung von Silke Andris einzelne Komponenten der Konvention im Hinblick auf das Freilichttheater *Rodersdorf einfach* in Rodersdorf/SO und dessen Akteure. Ziel ist, im Sinne einer Kulturanalyse, die Beschreibung der alltäglichen soziokulturellen Dimensionen, in die das Theater hineinwirkt, während es gleichzeitig ein Teil davon ist. Dies beinhaltet auch jene Dimensionen, die scheinbar weit ab von der eigentlichen Theaterbühne und dem Theaterspielen liegen. Gerade diese alltagsweltlichen Dimensionen sind bedeutend, wenn es darum geht, zu verstehen, wie weit reichend die Wirkungskraft der darstellenden Künste ist, und welche Fragen und Schwierigkeiten aufkommen, wenn man diese als Kulturerbe bewahren möchte.
Das Fazit (Kap. 8) fasst die Ergebnisse der beiden Teilprojekte zusammen, beschreibt die Ästhetik im Spannungsfeld von Spielort, kollektiver Arbeitsweise, Tradierung von Traditionen und streicht die Bedeutung hinsichtlich der Theatervermittlung heraus.

1.7 Literaturverzeichnis

Bogner, Alexander/Menz,Wolfgang: *Das theoriegenerierende Interview.* In: Bogner, Alexander/Littig, Beate/Menz, Wolfgang (Hg.): *Experteninterviews. Theorien, Methoden, Anwendungsfelder.* Wiesbaden 2009. 33-70.

Clottu, Gaston u.a.: *Beiträge für eine Kulturpolitik in der Schweiz. Bericht der eidgenössischen Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik*. Bern 1975.

Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M. 2004.

Glaser, Barney/Strauss, Anselm (Hg.): *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. New York 1967.

Gnekow, Anne-Christine: *Das Einsiedler Welttheater*. In: Kotte, Andreas (Hg.): *Theater der Nähe*. Zürich 2002. 13-190

Heimberg, Liliana/Koslowski, Stefan/Strauf, Simone/Schmidt, Yvonne: *Freilichttheater 2007/2008. Untersuchungen zum Theater mit nicht professionellen Darstellenden der deutschsprachigen Schweiz.* Zürich 2009.

Hinz, Melanie/Roselt, Jens (Hg.): *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater.* Berlin 2011.

Hruschka, Ole: *Magie und Handwerk. Reden von Theaterpraktikern über die Schauspielkunst*. Hildesheim/Zürich/New York 2005.

Klein, Gabriele: *Textband zeitgenössische Choreografie. Essay*. In: Klein, Gabriele/Barthel, Gitta/Wagner, Esther (Hg.): *Der choreografische Baukasten.* Bielefeld 2011.

Kolesch, Doris: *Ästhetik.* In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstatt, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart 2005. 6-13

Koslowski, Stefan: *Glanz und Elend der Begriffe.* In: Heimberg, Liliana/Koslowski, Stefan/Strauf, Simone/Schmidt, Yvonne: *Freilichttheater 2007/2008. Untersuchungen zum Theater mit nicht professionellen Darstellenden der deutschsprachigen Schweiz.* Zürich 2009. 16-20.

Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung.* Köln 2005.

Kurzenberger, Hajo: *Der kollektive Prozess des Theaters.* Bielefeld 2009.

Matzke, Annemarie M.: *Arbeit am Theater. Zu einer Diskursgeschichte der Probe*. Bielefeld 2011. (in Vorbereitung)

Matzke, Annemarie: *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern. Formen szenischer Selbstinszenierung im zeitgenössischen Theater*. Hildesheim 2005.

Meuser, Michael/Nagel, Ulrike: *Experteninterview und der Wandel der Wissensproduktion.* In: Bogner, Alexander/Littig, Beate/Menz, Wolfgang (Hg.): *Experteninterviews. Theorien, Methoden, Anwendungsfelder.* Wiesbaden 2009. 35-60

Mieg, Harald: *Professionalisierung.* In: Rauner, F. (Hg.): *Handbuch der Berufsbildungsforschung.* Bielefeld 2005. 342-349.

Sack, Mira: *Spielend denken. Theaterpädagogische Zugänge zur Dramaturgie des Probens*. Bielefeld 2011.

Stadler, Edmund: Das neuere Freilichttheater in Europa und Amerika, Band 1: Grundbegriffe, XIX. Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur von 1949-1950. Einsiedeln 1951.

Stadler, Edmund: *Das neuere Freilichttheater in Europa und Amerika*. *Band 2: Die Entstehung des nationalen Landschaftstheaters in der Schweiz. Schweizer Theater-Jahrbuch XXI, 1952/53 der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur*. Einsiedeln 1953.

Stadler, Edmund: *Das Schweizerische Bühnenbild von Appia bis heute*. Ausstellung der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur. In: *Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur.* Band 7. Basel 1951.

Strauss, Anselm/Corbin, Juliet: *Basics of Qualitative Research: Grounded Theory Procedures and Techniques*. Newbury Park 1990.

Teil 1
Die Ästhetik des Freilichttheaters in den Bereichen Raum, Musik, Choreografie und Kostüm

2. Typologie

2.1 Visionierte Freilichttheater Inszenierungen 2009/2010[1]

○ Aufführungen 2009

● Aufführungen 2010

[1] Die Inszenierungen *Don Quijote – the making of dreams* aus Biel und *Was ihr wollt* in Littenheid kamen im Sommer 2008 ◉ zur Aufführung, das *Einsiedler Welttheater* im Sommer 2007 ⊙ Die drei Inszenierungen scheinen in der Typologie auf, weil sie in Kap. 5 und Kap. 6 beschrieben und analysiert werden.

Abb. 1: Visionierte Freilichttheater Inszenierungen 2009/2010

2.2 Formen, Genres

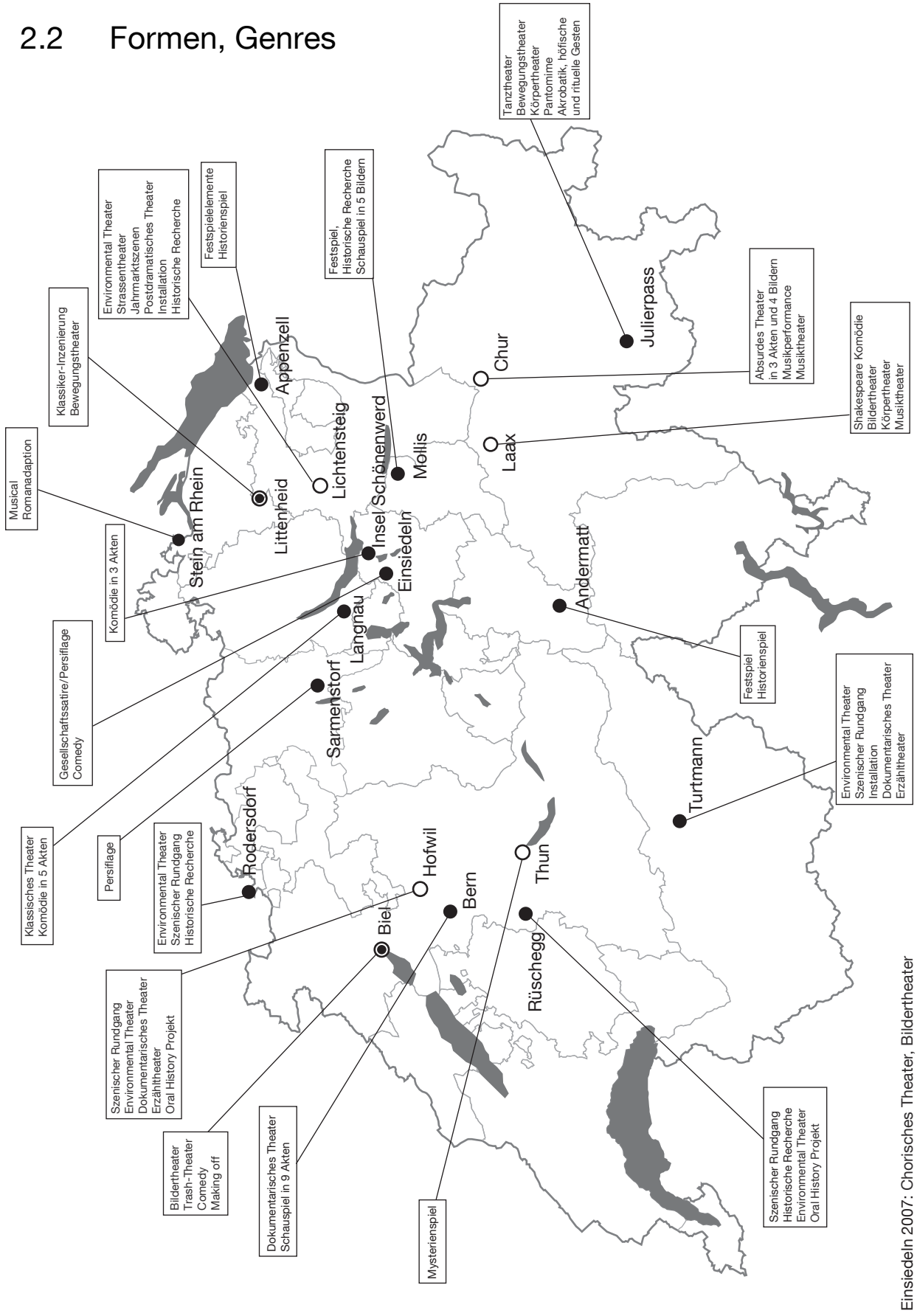


Abb. 2: Formen, Genres

2.3 Künstlerische Leitung

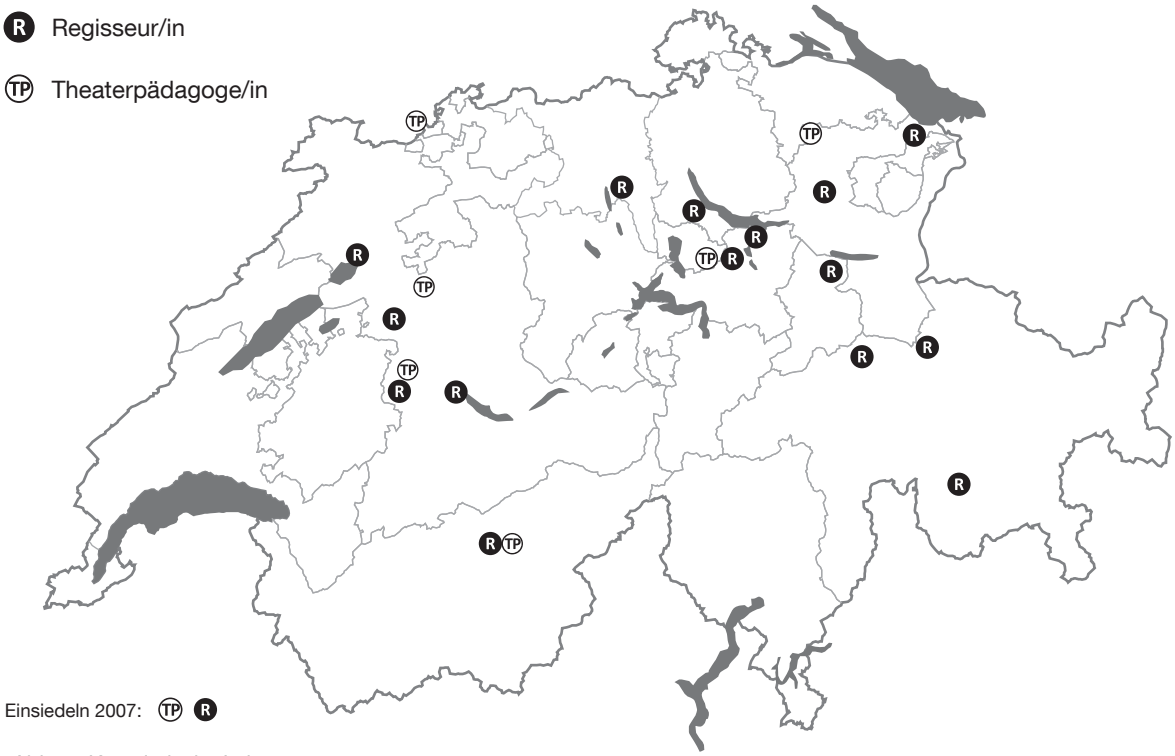
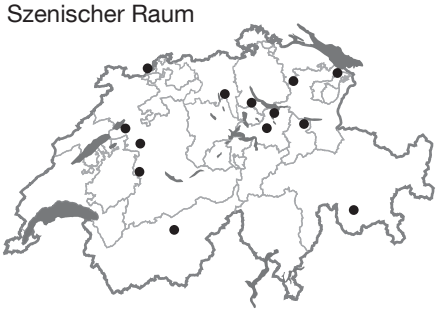


Abb. 3: Künstlerische Leitung

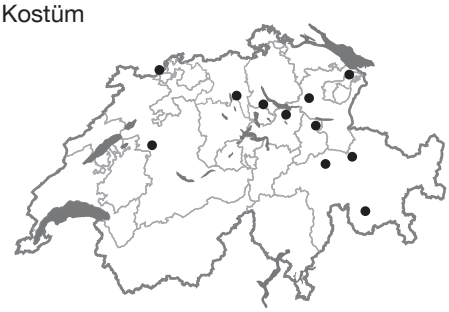
2.4 Künstlerisches Team

Szenischer Raum



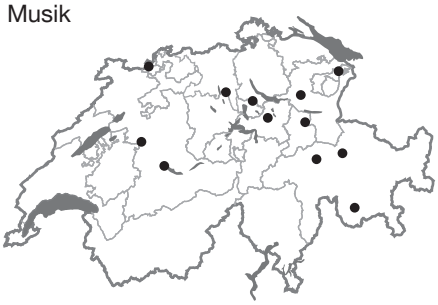
Einsiedeln 2007

Kostüm



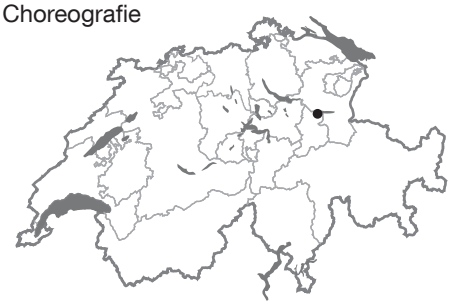
Einsiedeln 2007

Musik



Einsiedeln 2007

Choreografie



Einsiedeln 2007

Abb. 4: Künstlerisches Team

2.5 Theater als Kommunikation

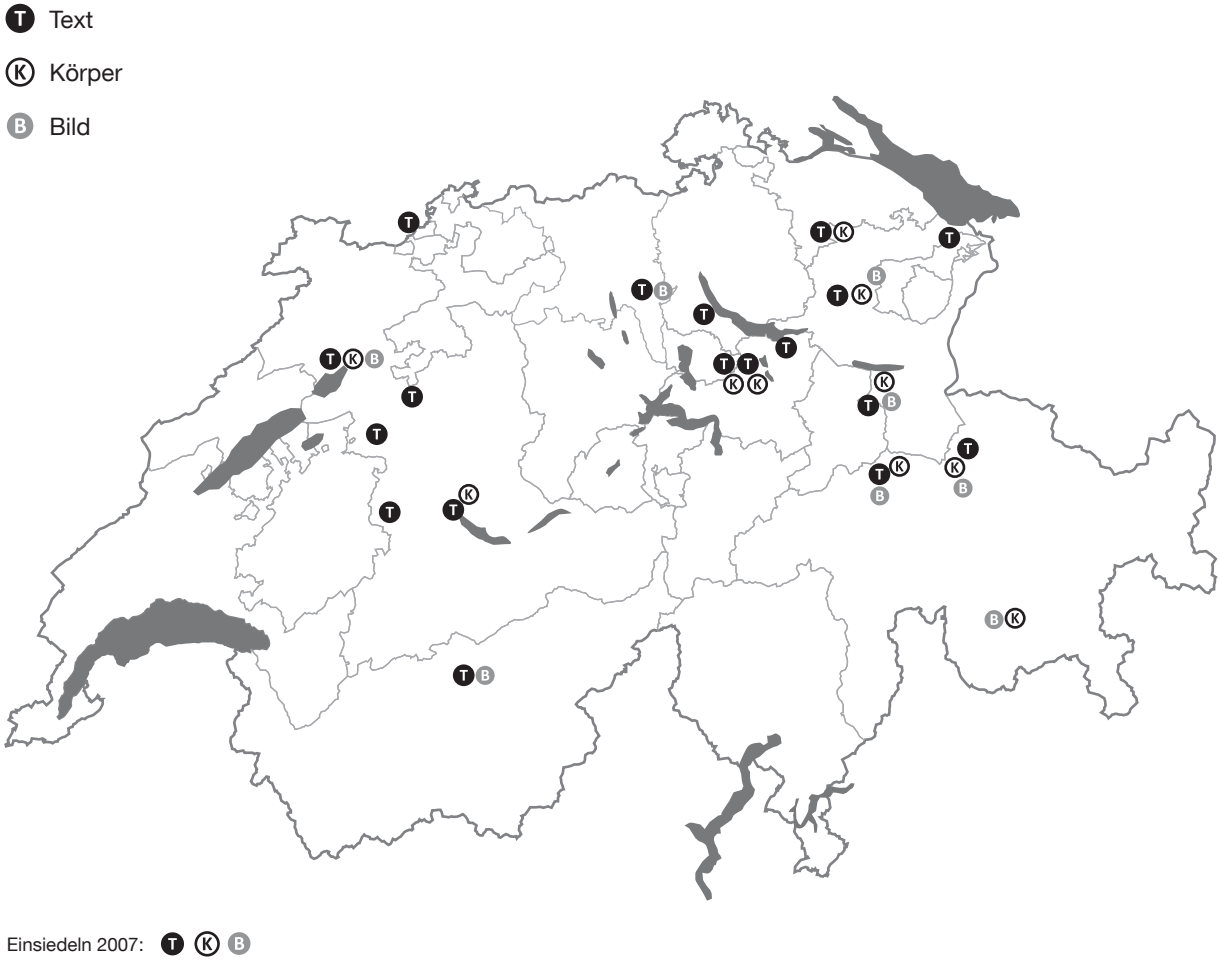
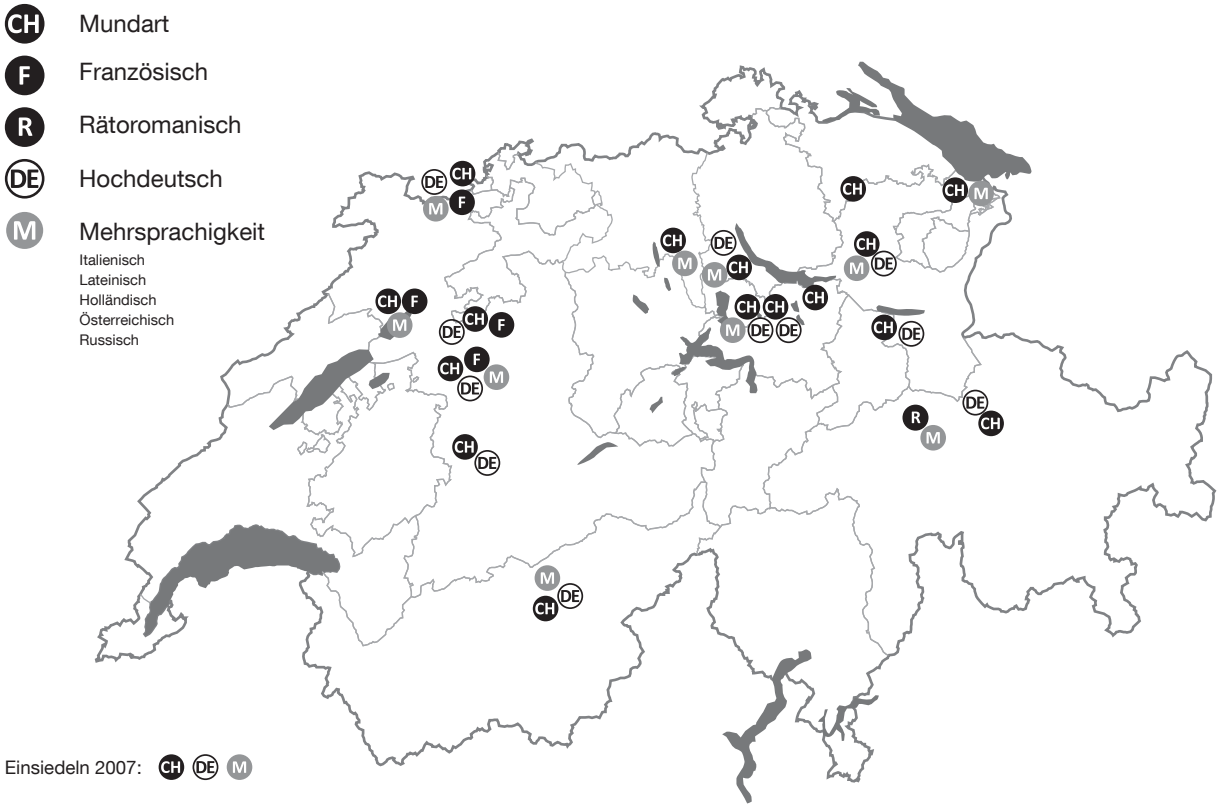


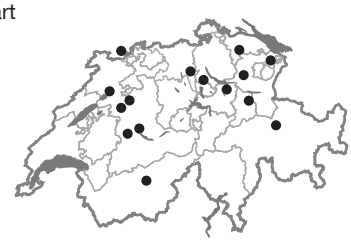
Abb. 5: Theater als Kommunikation

In den meisten Produktionen spielt der Text die wichtigste Rolle. Körper und Bild werden entsprechend weniger als Kommunikationsmittel eingesetzt. Es zeichnet sich immerhin eine Tendenz zur vermehrten Ausschöpfung des breiten Potenzials von Körper und Bewegung als Kommunikationsmittel im Theater ab.

2.6 Sprache

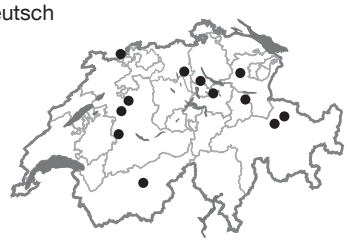


Enthalten Mundart

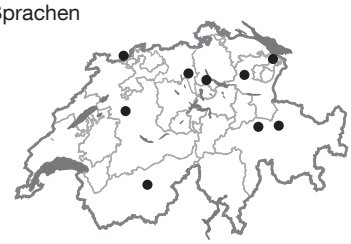


Einsiedeln 2007

Enthalten Hochdeutsch



Enthalten weitere Sprachen



.

Abb. 6: Sprache

Die meisten Inszenierungen sind in Mundart. Die nicht professionellen Darsteller als Experten ihrer persönlichen Sprache leisten einen Beitrag zum Erhalt von Sprache als Träger einer kulturellen Identität. Aber auch Mehrsprachigkeit und Hochdeutsch spielen eine wichtige Rolle. Durch die Inklusion von anderen Sprachen und die Überwindung von Sprachgrenzen durch Mehrsprachigkeit leistet Freilichttheater einen Beitrag zur Weiterentwicklung von Sprache. Spracheinfärbungen ergeben sich durch die Mitwirkung von fremdsprachigen Darstellenden oder aber durch die bewusste Setzung eines fremdsprachigen Akzents zur Charakterisierung der Sprechweise einer Figur. In Lichtensteig wurde für den Gesangstext eine latinisierende Kunstsprache erfunden.

2.7 Bauten für die Inszenierung

Bauten für die Inszenierung akzentuieren das Landschafts-/Ortsbild

Bauten für die Inszenierung ergänzen das Landschafts-/Ortsbild

Bauten für die Inszenierung kontrastieren das Landschafts-/Ortsbild

Bauten für die Inszenierung blenden das Landschafts-/Ortsbild weitestgehend aus

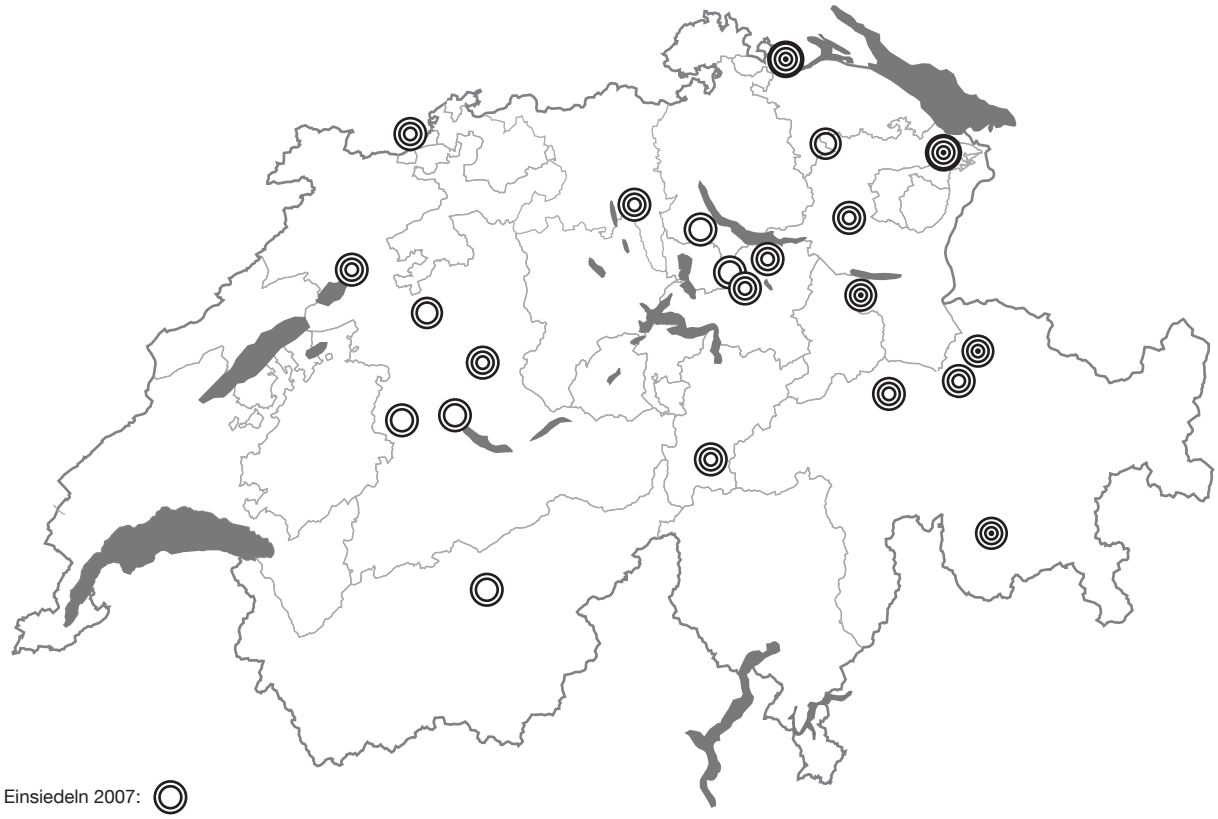


Abb. 7: Bauten für die Inszenierung

Der Grad und die Art und Weise, wie die für die Inszenierung eingesetzten Bauten in die bestehende Situation eingreifen, bestimmen die architektonische Dimension des theatralen Raumes. Am einen Ende der Skala stehen Inszenierungen, die das vorhandene Landschafts- oder Ortsbild in den Mittelpunkt stellen und dieses mittels minimaler architektonischer Eingriffe akzentuieren oder allenfalls überhöhen. Am anderen Ende der Skala – und in der gegenwärtigen Freilichttheater-Szene eher selten anzutreffen – sind Inszenierungen, die sich von der Umgebung abgrenzen oder diese mit einigem Aufwand auszublenden versuchen. Am häufigsten findet sich ein ergänzendes Vorgehen, bei dem Landschaften oder Orte durch Bauten eine zusätzliche Bedeutung oder eine inhaltliche Präzisierung erfahren. Beim Kontrastieren werden die baulichen Elemente bewusst als Fremdkörper zum Vorhandenen konzipiert, was als starken Verweis auf den unmittelbaren Kontext gelesen werden kann.

2.8 Szenischer Raum und Zuschauer-Raum

Szenischer Raum und Zuschauer-Raum sind voneinander getrennt

Szenischer Raum und Zuschauer-Raum greifen ineinander

Szenischer Raum und Zuschauer-Raum sind weitgehend deckungsgleich

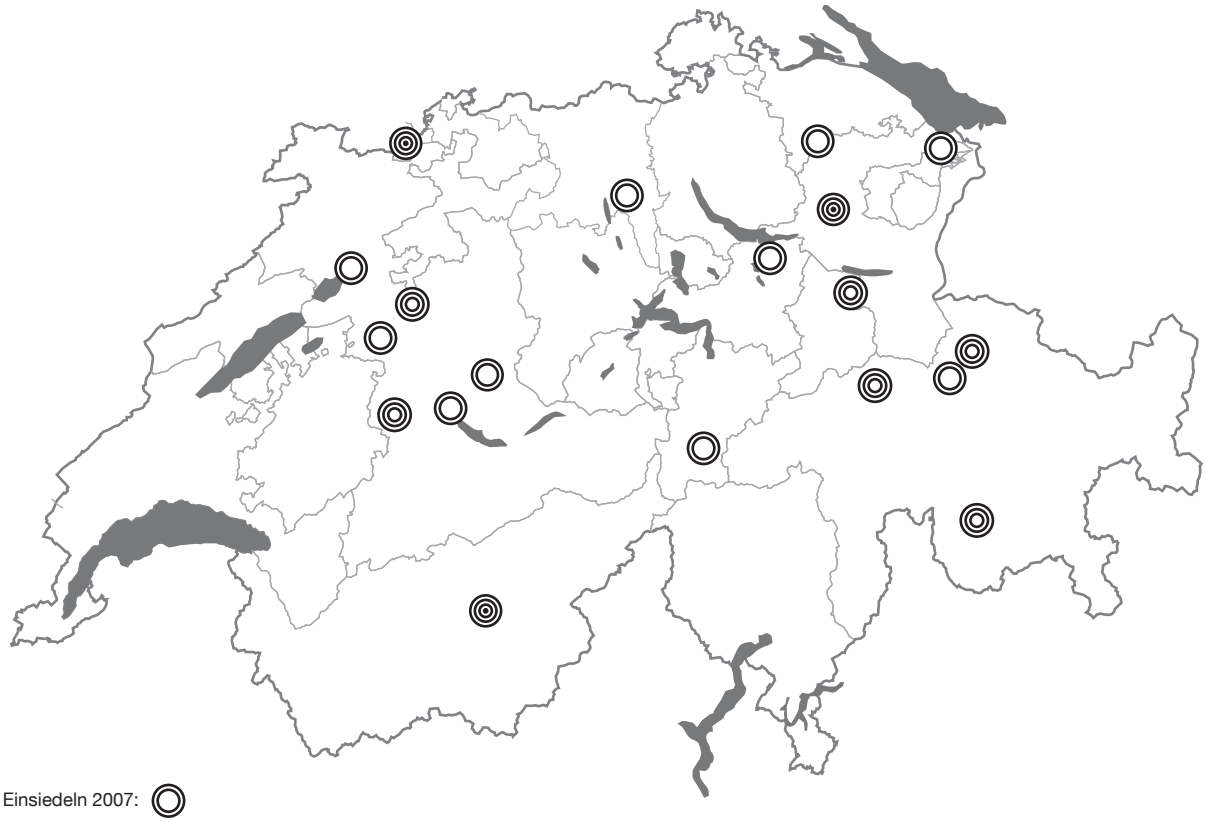


Abb. 8: Szenischer Raum und Zuschauer-Raum

Zwar trennen viele Inszenierungen den Raum der Zuschauenden und den szenischen Raum. Dennoch sind zunehmend räumliche Grunddispositionen anzutreffen, in denen szenischer Raum und Zuschauerraum ineinander greifen oder sich sogar weitgehend decken. Das Publikum wird damit zu einem mehr oder weniger handelnden Mit-Akteur der Aufführung. Einige wenige Inszenierungen verschreiben sich einer Form, bei der Publikum wie Darstellende weitgehend denselben theatralen Raum besetzen.

2.9 Raumerzeugung durch Licht, Projektionen, Klänge

Natürliches Licht, ergänzt durch künstliches Licht

Dia-Projektionen

Klang- und Geräusch-Räume

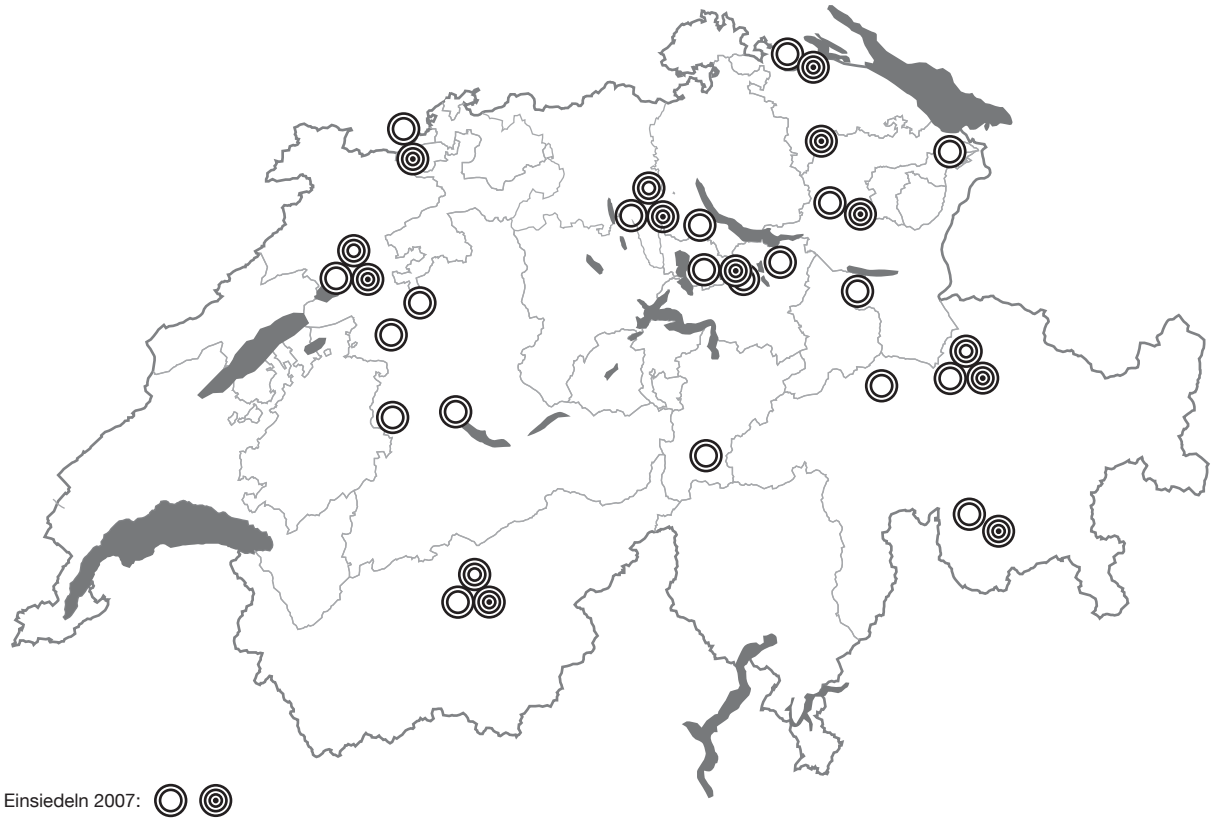


Abb. 9: Raumerzeugung durch Licht, Projektionen, Klänge

2.10 Live-Musik oder Musik ab Tonträger

Live-Musik

Mischformen (sowohl Live-Musik als auch Tonträger)

ausschliesslich Tonträger

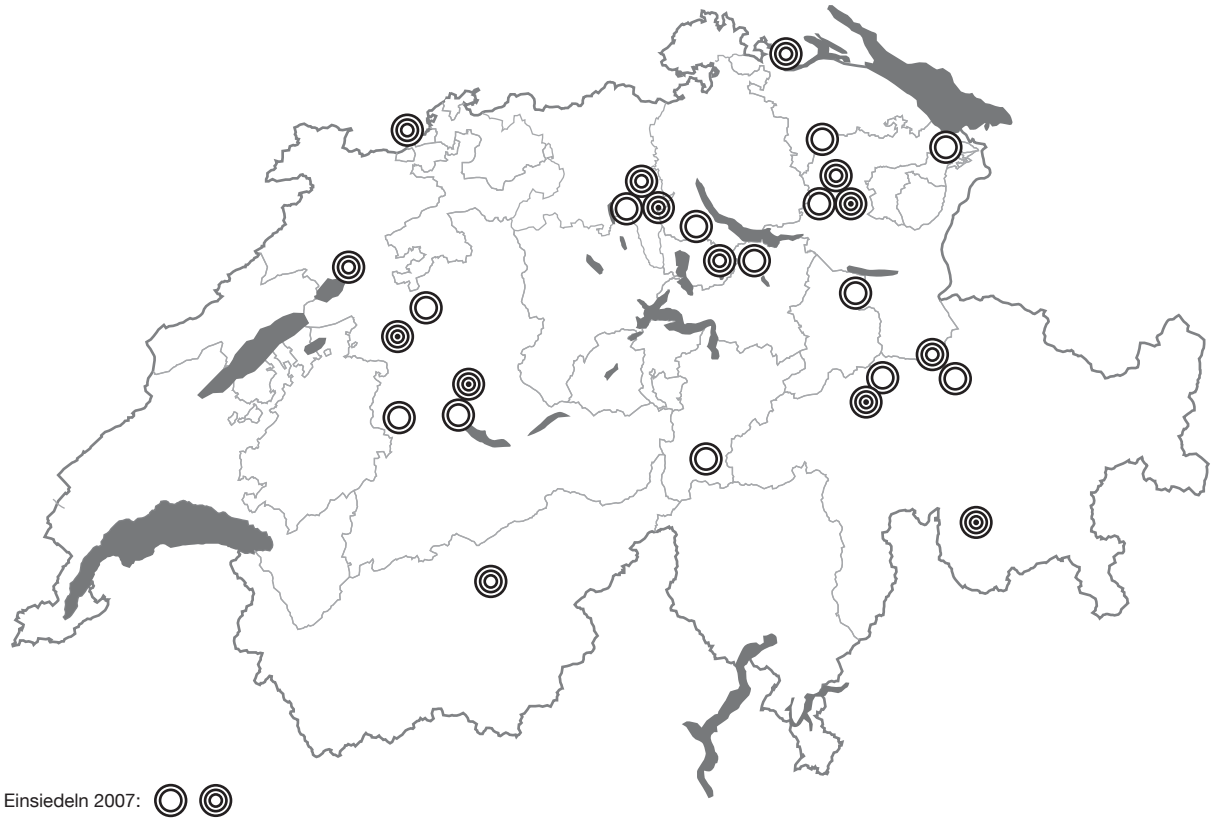


Abb. 10: Live-Musik oder Musik ab Tonträger

Häufig wird Live-Musik eingesetzt.

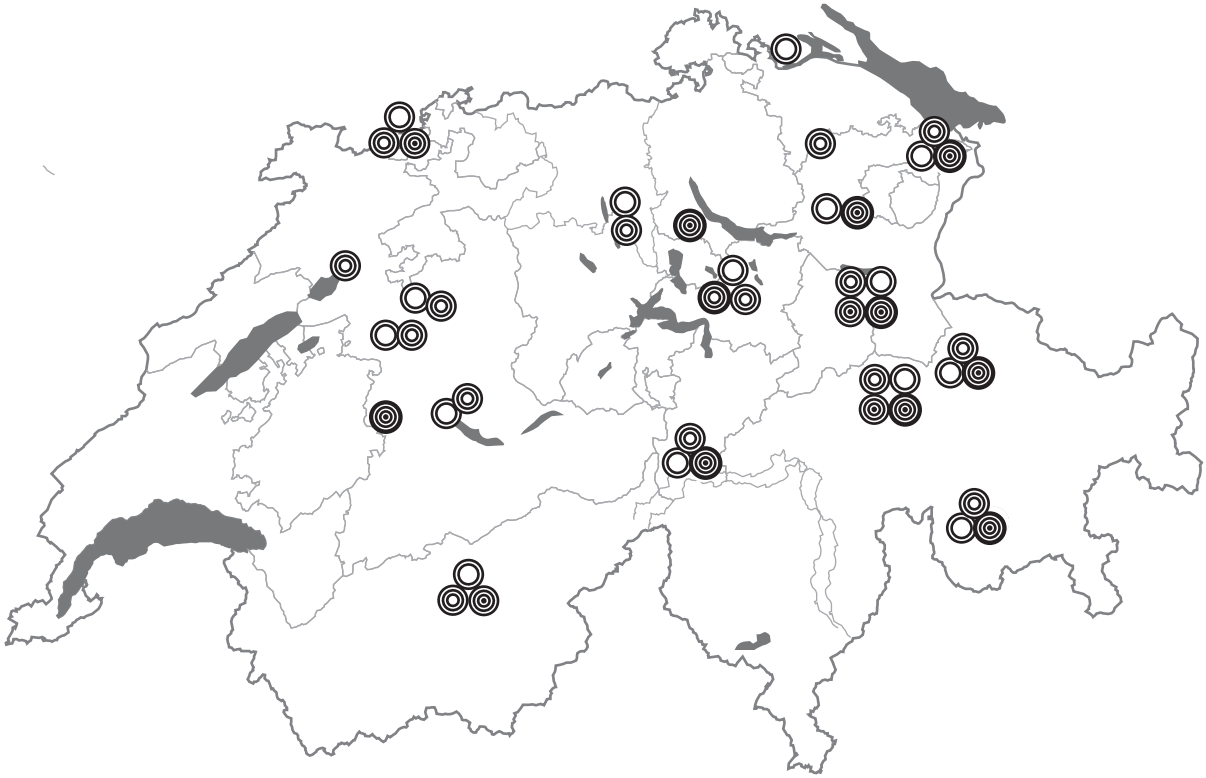
2.11 Typologie der Musik

Die Aussage der Inszenierung nachzeichnend, verstärkend

Die Aussage der Inszenierung um zusätzliche Bedeutungsebenen ergänzend

Die Aussage der Inszenierung kontrastierend

Die Musik hat über ihre theatralische Funktion hinaus einen ästhetischen Eigenwert, d.h. sie überzeugt nicht nur als funktionale Musik, sondern entwickelt auch rein musikalisch-ästhetische Qualitäten.



Einsiedeln 2007:

Abb. 11: Typologie der Musik

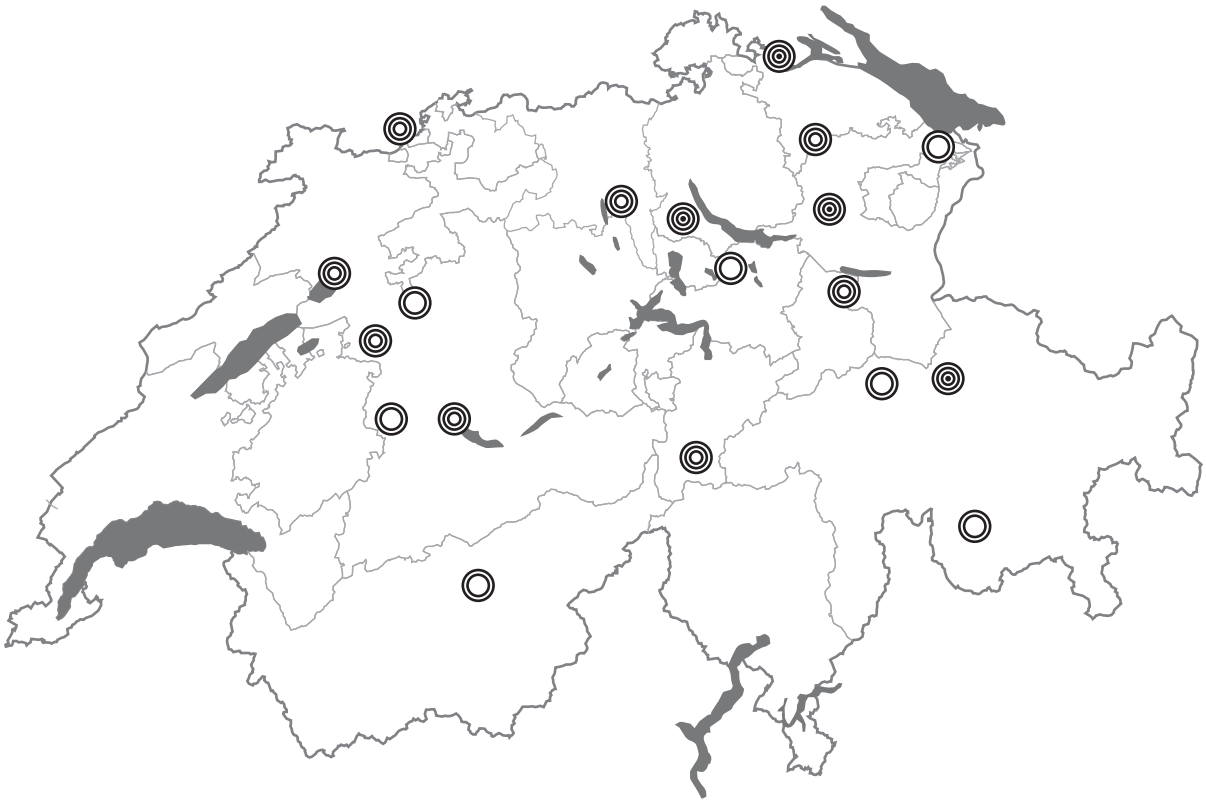
Die vier Typen bedingen sich dabei nicht gegenseitig – eine Musik kann durchaus ästhetischen Eigenwert haben, ohne dass sie zur Inszenierung etwas beiträgt wie im Fall von Langnau, wo die professionellen Schauspieler und Schauspielerinnen zwischendurch englische Lieder aus der Renaissance auf sehr hohem Niveau vortragen, die aber für sich allein stehen und zum Stück keinen verstärkenden, kommentierenden oder kontrastierenden Beitrag leisten. Die vier Typen schliessen sich aber auch nicht aus: Theatermusik kann durchaus einen funktionalen Beitrag zur Inszenierung leisten und trotzdem absolute musikalische Qualität entwickeln.

2.12 Bezug der Musik zum Ort der Aufführung

Starker Bezug zum Ort

Schwacher Bezug zum Ort

Kein Bezug zum Ort

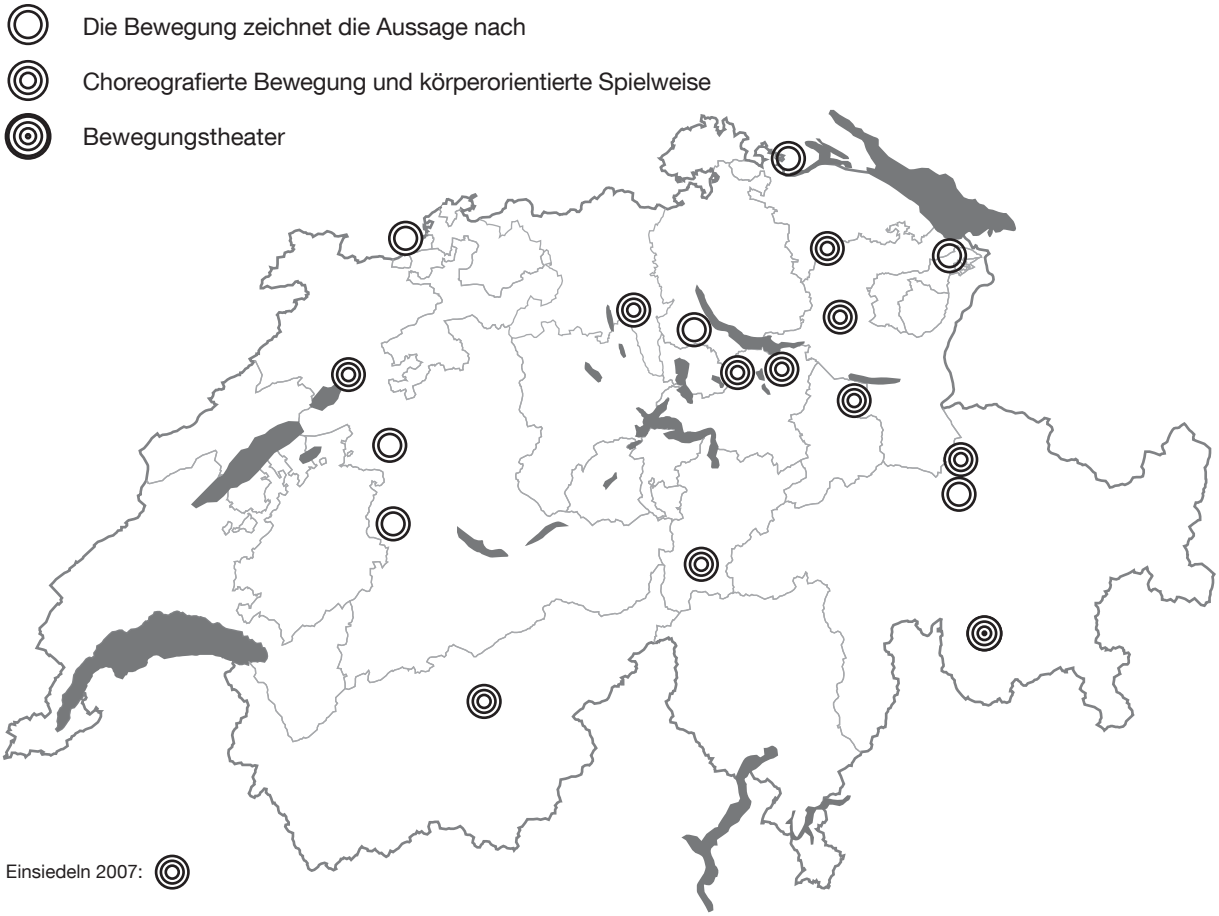


Einsiedeln 2007:

Abb. 12: Bezug des musikalischen Stils oder des musikalischen Materials zum Ort der Aufführung

Da die Musik meistens einen Bezug zum Stoff der Inszenierung aufweist und sich Stoffe am Ort orientieren hat die Musik tendenziell einen Bezug zum Ort.

2.13 Typologie von Bewegung und Choreografie



Die Bewegung erscheint häufig in begleitender Form und ergibt sich meist aus dem Text und aus der Situation. Vermehrt setzen manche Inszenierungen zum Erzeugen von weiteren Bedeutungsebenen und zur Reibung von Aussage und Inhalt Bewegung sowie choreografische Verfahren ein.

Maskenspiel/Figurenspiel

Einsiedeln 2007

Maskenspiel und Figurenspiel kommen ergänzend und eher selten zum Einsatz.

Bewegung/Choreografie/Verkehrsmittel

Einsiedeln 2007

Der weitläufige Raum lädt ein, Verkehrsmittel aller Art einzusetzen. Zum einen werden damit gewisse optische und akustische Effekte erzielt, zum anderen können lange Strecken damit rascher zurückgelegt werden.

Abb. 13: Typologie von Bewegung und Choreografie

2.14 Bewegung der Zuschauer

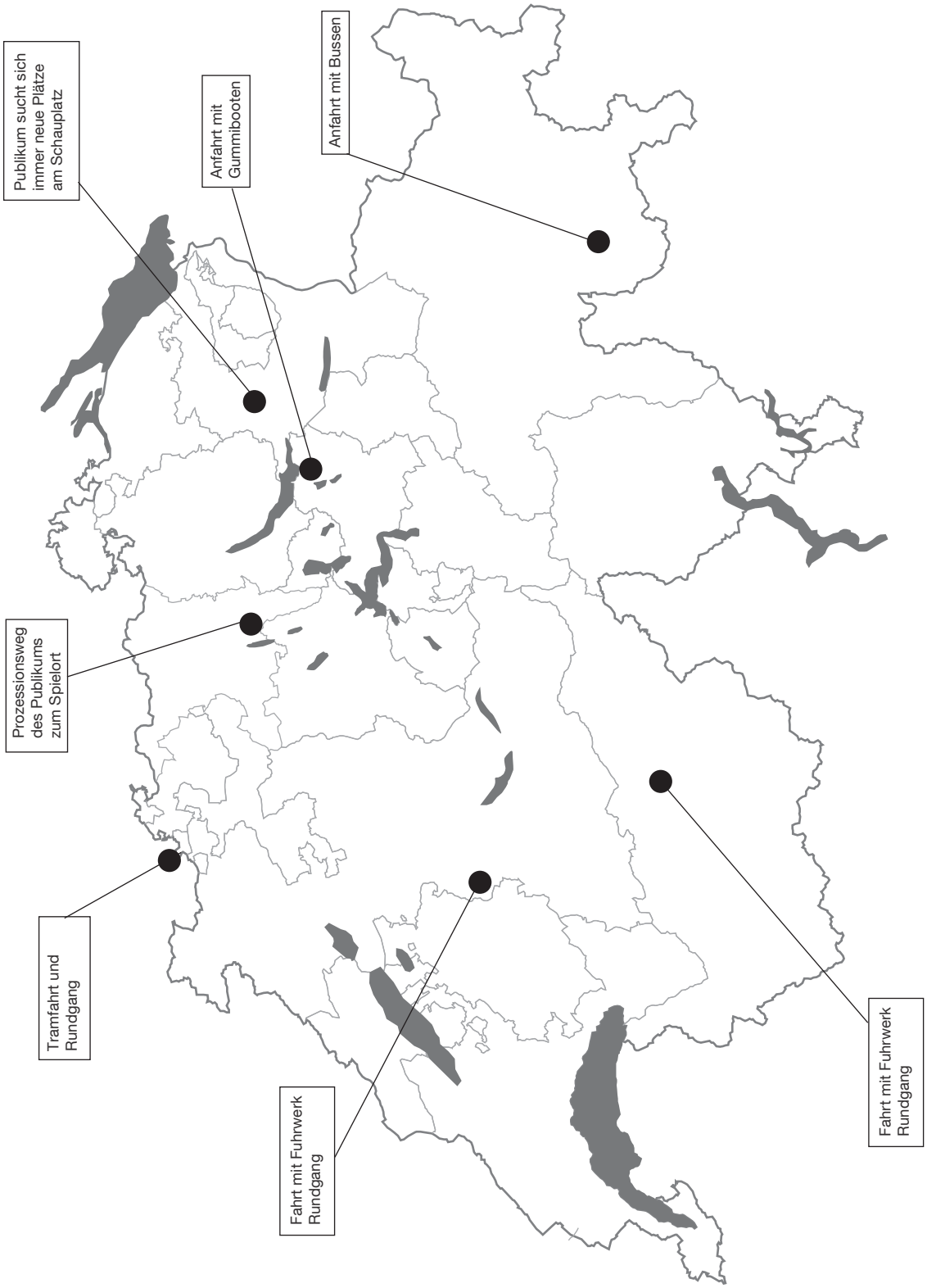
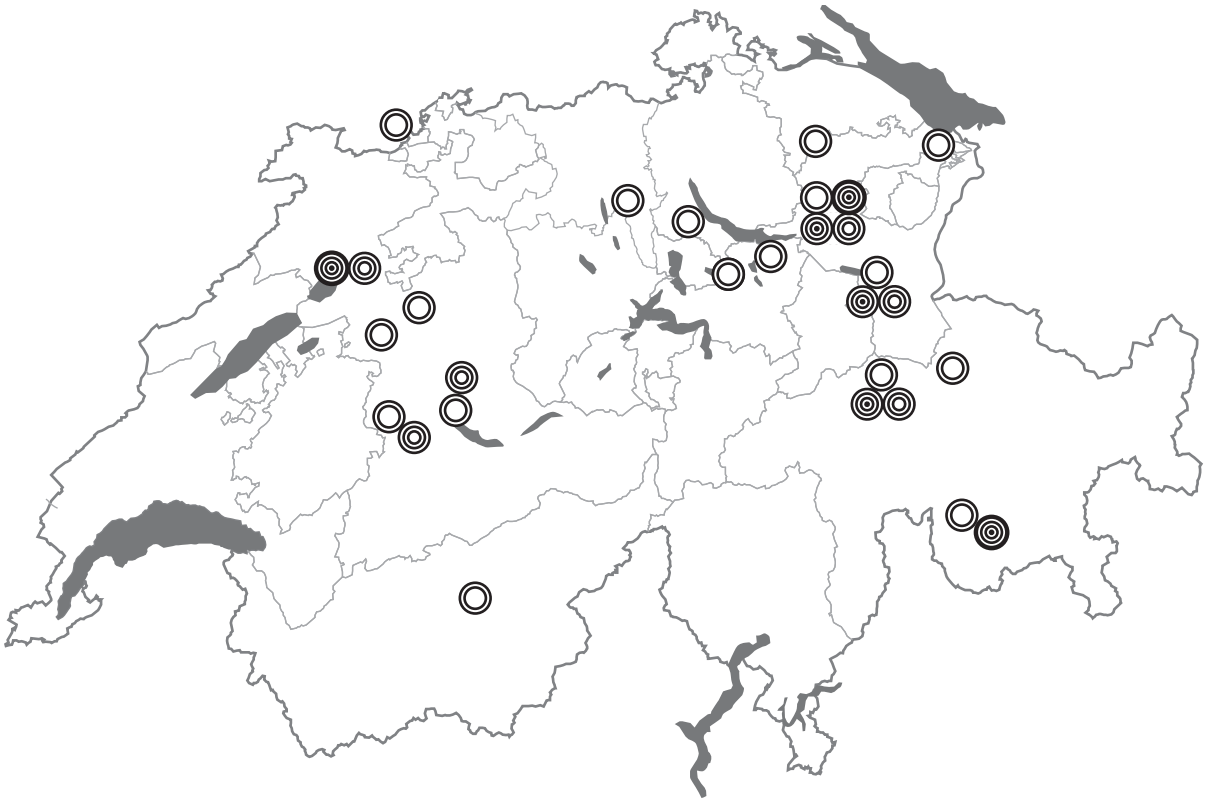


Abb. 14: Bewegung der Zuschauer

2.15 Typologie des Kostüms

- Die Aussage der Inszenierung nachzeichnend, verstärkend
- Die Aussage der Inszenierung um zusätzliche Bedeutungsebenen ergänzend
- Die Aussage der Inszenierung kontrastierend
- Selbstreflexiv/Eigenwert: Das Kostüm verweist auf sich selbst



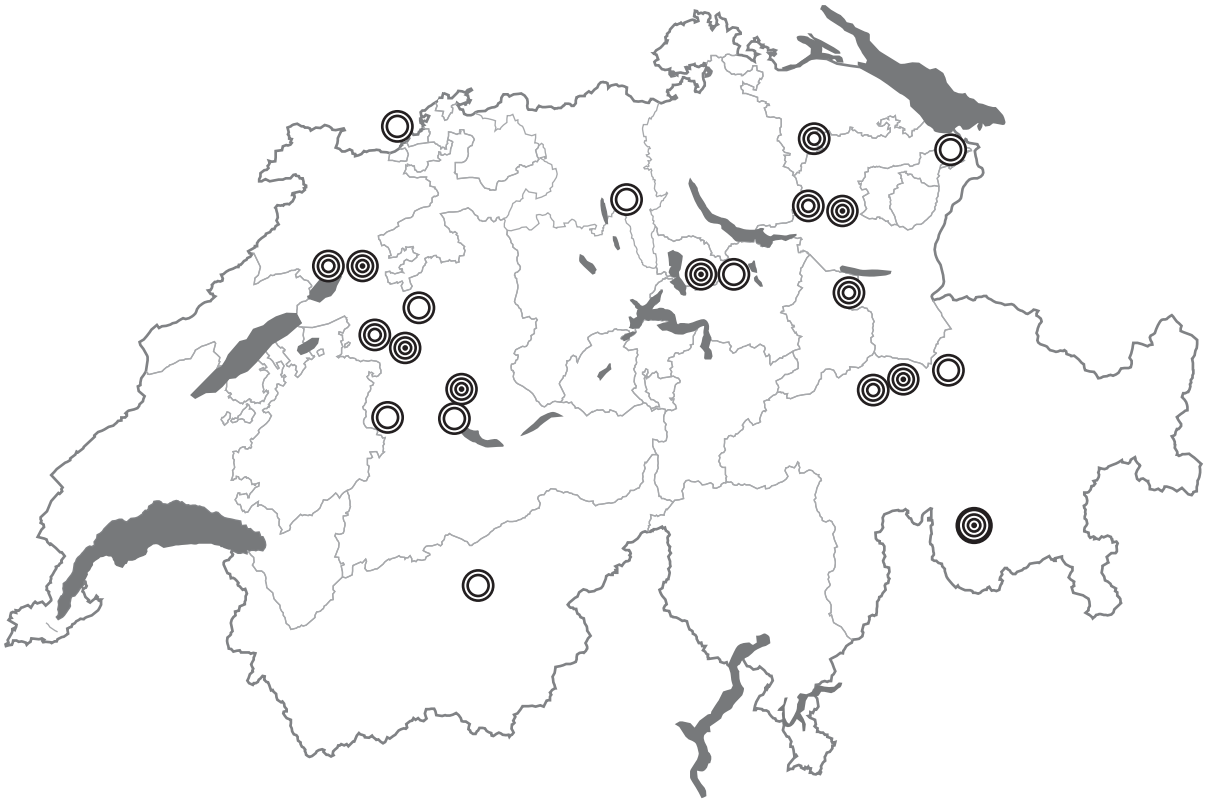
Einsiedeln 2007:

Abb. 15: Typologie des Kostüms

In den meisten Inszenierungen wird das Kostüm eingesetzt, um die Inszenierung - Zeit, Figuren, Milieu etc. - zu kennzeichnen und zu verstärken. Tendenziell kommen durch das Kostüm neue Bedeutungsaspekte hinzu. Es ist eine Tendenz wahrnehmbar, dem Kostüm einen stärkeren Eigenwert zu geben.

2.16 Kostüm: Herstellung

- Anpassung vorhandener (Theater-)Kostüme
- Neukreationen aus vorhandenen Kleidungsstücken u. Materialien
- Neukreationen aus gekauften Stoffen
- Neukreationen aus extra kreierten Stoffen



Einsiedeln 2007:

Abb. 16: Kostüm: Herstellung

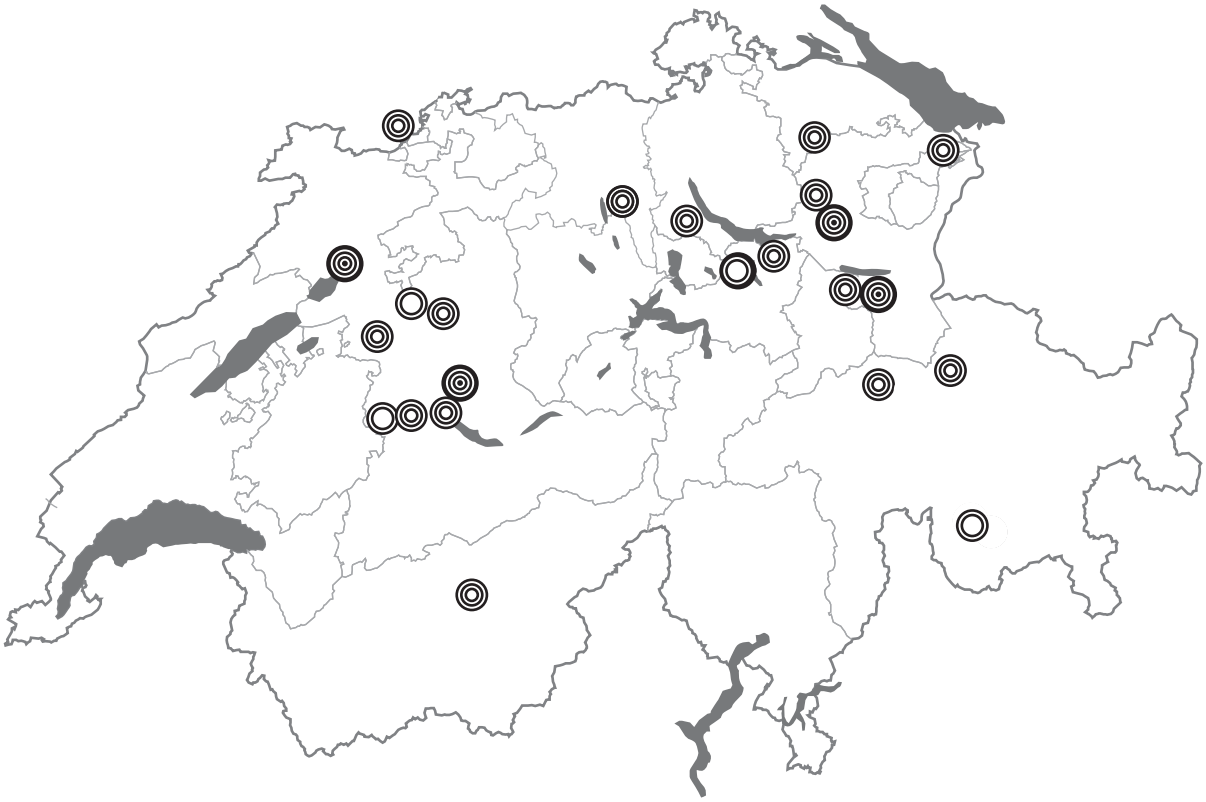
Es besteht eine Bandbreite vom Einsatz bestehender (Theater-)Kostüme bis hin zur Kreation von Stoffen. Die meisten Kostümbildner/innen verarbeiten bestehende Textilien und Materialien zur Herstellung des Kostüms. Seltener werden Stoffe gekauft, um sie nach Schnittmuster zu verarbeiten.

2.17 Kostüm: Umgang mit der Zeit

starker historischer Bezug

mittlerer historischer Bezug

schwacher historischer Bezug



Einsiedeln 2007:

Abb. 17: Kostüm: Umgang mit der Zeit

In den meisten Inszenierungen orientieren sich die Kostüme zwar an der historischen Zeit, es wird jedoch nicht 1:1 die Mode einer bestimmten Epoche nachgebildet. Oft weisen nur noch Details auf historische Bezüge hin. Ein Stil-Mix aus historischen Kostümen, die der Zeit des Stückes entsprechen und heutigem Kleidungsstil ist zu beobachten.

2.18 Aufführungen

Titel, Untertitel	Ein Sommernachtstraum (In siemi dalla notg sogn Gion)
Aufführungsort	Laax, Seeufer
Künstlerische Leitung, Besetzung	Autor: William Shakespeare, Übersetzung: Leo Tuor, Künstlerische Leitung: Mariano Tschuor, Regie: Bruno Cathomas, Musikalisches Konzept: Iso Albin, Komposition: Rest G. Tuor, Musikalische Leitung: Umberto Camathias, Kostümbildnerin: Elke von Sivers, Gewandmeisterin; Susanne Blatt-Usia, Bildmotive: Tina Labuzinski, Siebdruck: Jonni D. Mitchell, Dogday (Kostüme Laax; Carlina Caviezel-Cabalzar, Elisabeth Coray-Steiner, Marionna Tschuor-Coray), Lichtdesigner: Thomas Giger
Aufführungsdaten	25.7.-20.8. 2009, 15 Aufführungen
Inhalt	Im Sommer 2009 verwandelte sich die Umgebung des Laaxer-Sees in eine Szenerie für die Komödie A Midsummer Night's Dream von William Shakespeare. Gespielt wird die rätoromanische Fassung von Leo Tuor In siemi dalla notg sogn Gion. Die Inszenierung von Bruno Cathomas, Schauspieler und Regisseur, 2008 als bester Schweizer Schauspieler ausgezeichnet, setzt Akzente auf eine temporeiche Handlung. Mehr als 100 Personen aus Laax und Umgebung wirken als Spieler, Sänger und Musiker mit. www.teaterlaax.ch

Titel, Untertitel	Strubi Zyte Vom Aufbruch aus der Armut um 1860 im Rüschegg. Ein Winternachts-Stationentheater rund um den Rüschegg-Hoger zur Feier 150 Jahre Gemeinde Rüschegg. Szenen aus der Geschichte und aus Sagen der Gegend. Uraufführungsproduktion.
Aufführungsort	Rüschegg/ BE
Künstlerische Leitung, Besetzung	Texte: Theo Schmid und Laurenz Suter. Regie: Theo Schmid. Co-Produktion Gemeinde Rüschegg, Freilichtbühne Schwarzenburg. Nicht-professionelle Darstellende
Aufführungsdaten	18. Februar bis 13. März 2010
Inhalt	Über hundert Beteiligte zeigen das Leben der Bevölkerung Mitte des 19. Jahrhunderts und schildern die dramatischen Gründe, die zur Abspaltung Rüscheggs von Guggisberg geführt haben. Nach einem Abstecher in die vielfältige Mythen- und Sagenwelt der Gegend gibt es eine Armensuppe zu probieren und schliesslich erzählt Johann Dürrenmatt, der Gemeindeschreiber der Gründungszeit, in der Kirche von seiner schwierigen Arbeit. Ein Reenactment mit Szenen aus den Verhandlungen mit der Obrigkeit vor dem imposanten Bild von Franz Gertsch in der Kirche, beschliessen den Abend. www.rueschegg-150jahre.ch

Titel, Untertitel	Sachsenmatt Ein fantastisches Spiel über Ankunft, Rast und Aufbruch, Freilichtspiel Sarmenstorf
Aufführungsort	Sarmenstorf, bei der St.Wendelinskapelle
Künstlerische Leitung, Besetzung	Autor: Jörg Meier Regie: Mark Wetter Szenische Gestaltung: Stefan Hegi Musik: Cecile Nietlisbach, Markus Kühne Kostüme: Jacqueline Kobler Bühnenbild/Bauten: Stefan Hegi, Raphael Jaquet Darstellende: 33 nicht professionelle Darstellende
Aufführungsdaten	28. Mai bis 2. Juli 2010 (14 Aufführungen)
Inhalt, Synopsis	Auf der Basis einer Legende von den drei Angelsachsen, die 1304 auf einer Wallfahrt nach Einsiedeln enthauptet wurden und dann ihre abgetrennten Köpfe aufgenommen haben und weitergewandert sind, wird eine neue Geschichte erzählt. Die Angelsachsen wurden während Jahrhunderten hoch verehrt. Die beiden gekreuzten Pilgerstäbe im Gemeindewappen von Sarmenstorf erinnern noch heute an sie. Die Gebeine wurden 1988 nach mehreren Umplatzierungen im neuen Opferaltar der Kirche beigesetzt. Der Autor Jörg Meier zur Stückentwicklung: «Die Legende der drei Angelsachsen war Auslöser und Grundthema zugleich; daraus ergab sich das Pilgermotiv – die Sachsenmatt als Ort der Handlung war eh schon da, wir mussten sie nur finden und in einen Rastplatz für Pilger verwandeln; die Figuren entwickelten sich von selbst aus Improvisationen der Mitspielenden; (...) Ich musste das alles nur noch aufschreiben.» Früher war die Sachsenmatt bei der Wendelinskapelle eine Herberge für Pilger. Heute ist die Sachsenmatt ein Ort für allerlei Gestrandete, gut betreut von Platzwart Willy Fleck und dem Bettelmönch Fra Giorgio. Es ist eine kleine Welt, dort oben, aber sie scheint ziemlich in Ordnung. Doch da kommt Don Marraffino ins Barackendorf und mit ihm die grosse Bedrohung. 700 Jahre nach dem ruchlosen Mord an den drei Angelsachsen will Rom prüfen, ob die Sachsenmatt als Raststätte für Pilger noch eine Berechtigung hat – oder ob sie mangels Pilgern geschlossen werden soll. Das wäre der Gemeinde Sarmenstorf wiederum sehr recht: Die Sachsenmatt ist der ideale Standort für eine regionale Mobilfunkantenne. Die Sachsenmättler fürchten den Verlust ihrer Heimat. Sie versuchen, gemeinsam und mit allerlei Listen Don Marraffino davon zu überzeugen, dass es die Sachsenmatt als Ort für Pilger weiterhin braucht. Dabei verstricken sie sich immer mehr in ihre eigenen Geschichten und bemerken erst, als es schon fast zu spät ist, was Don Marraffino wirklich im Schilde führt. Jetzt kann nur noch ein Wunder helfen. Oder die Angelsachsen. Und genau so geschieht es: Auf wundersame Weise melden sich die Angelsachsen zurück und bringen Veränderung: Menschen brechen jetzt zuversichtlich auf, andere kommen an. Die Sachsenmatt bleibt. www.sachsenmatt.ch/

Titel, Untertitel	Töchter des Robin Hood
Aufführungsort	Lichtensteig, Chössi Theater
Künstlerische Leitung, Besetzung	Musik: Matze Hobi Theaterinstallation: Christian Müller, Julia Bihl. Kostüme: Susette Neuweiler, Andrea Schulthess. Kostümassistenz: Sandra Werner Grafik: Anna Meyer Produktionsleitung: Bruno Sutter, Peter Ledergerber Gesamtkonzept: Schulthess, Bosshard und Bihl 19 nicht professionelle Darstellende des Chössi Theater
Aufführungsdaten	Do, 10.6. 2010, Fr 11. 6. / Sa 12. 6. / Do 17. 6. / Fr 18. 6.
Inhalt	Die Eigenproduktion des Chössi Theater behandelt das Thema Helden. Persönliche Geschichten dienen als Grundlage des Freilichttheaters. Im Mittelpunkt des Stücks stehen Helden und Heldentum. Wer sind unsere Helden? Wofür stehen sie? Und was genau ist ein Held? Zu diesen Fragen wurden persönliche Geschichten zusammengetragen und daraus wiederum neue Geschichten gesponnen. Ergänzend dazu wurde in der germanischen Mythologie nach archetypischen Heldenfiguren, Bösewichten, Angsthasen und Verrätern geblättert. Zwar beruht das Grundgerüst auf Nancy Springers Jugendroman «Rowan – Tochter des Robin Hood», in der Handlung gibt es aber grosse Unterschiede. Springers Geschichte über Rowan löst sich bald einmal auf und bewegt sich in eine andere Richtung. Der Garten des alten Bahnhof-Hotels, Wiesen, Büsche und Wege dienen als natürliche Kulisse. www.choessi.ch/

Titel, Untertitel	Rodersdorf einfach
Aufführungsort	Tram von Basel-Heuwaage nach Rodersdorf, Gassen von Rodersdorf
Künstlerische Leitung, Besetzung	Regie/Fassung: Sasha Mazzotti, Produktionsleitung/Bühne/Technik: Heini Weber, Dramaturgie/Fassung: Barbara Rettenmund, Texte: Simone Meier, Kostüme: Samo Moser, Musikalische Leitung: Sandra Kirchhofer, Requisiten: Christina Hagmann, Ton: Schallhaus Musikstudio Thomas Baumgartner Theatergruppe ex/ex, 3 Profis, 10 nicht-professionelle Darstellende aus der Umgebung
Aufführungsdaten	Juni: Fr 18.6. Sa 19.6. Fr 25.6. Sa 26.6. So 27.6. Juli: Fr 2.7. Sa 3.7. So 4.7. Do 8.7. Fr 9.7. Sa 10.7. 20 Uhr So 11.7. 19 Uhr Do 15.7. 20 Uhr Fr 16.7. 20 Uhr August Do 19.8. Fr 20.8. So 22.8. Do 26.8. Fr 27.8. Sa 28.8. So 29.8. September Do 9.9 Fr 10.9. Sa 11.9. Do 16.9. Fr. 17.9. Do 23.9. Fr 24.9. Sa 25.9. 2011
Inhalt	Vor hundert Jahren wurde die Birsigtalbahn von Flüh nach Rodersdorf verlängert. Aus diesem Anlass wurde das ex/ex theater von der Gemeinde Rodersdorf angefragt, ein Jubiläumsstück zu erarbeiten. Da die Verlängerung der Bahn im Zentrum steht, wird das Stück *Rodersdorf einfach* als eine Theaterreise inszeniert, die in Basel an der Heuwaage beginnt, im Tango-Tram weitergeführt wird und auf den Gassen und Plätzen von Rodersdorf endet. Die Reise führt durch 3 Kantone, zwei Nationen und ein Dorf. Erzählt wird die Geschichte von mehreren Generationen in Rodersdorf vor dem Hintergrund historischer Ereignisse. (Aus der Pressedokumentation) www.exex.ch/rodersdorfeinfach.html

Titel, Untertitel	Brand von Appenzell. Freilichtspiel zum Gedenken an den Dorfbrand von 1560.
Aufführungsort	Appenzell, beim Schulhaus
Künstlerische Leitung, Besetzung	Autor: Hannes Glarner Regie: Marcus Fritsche Bühnenbild: Adalbert Fässler Musik u. Komposition: Geschwister Küng/Roland Küng Kostüm: Marie Theres Büchler Historische Beratung: Achilles Weishaupt 45 Darsteller u. 11 Kinder, alle nicht-professionell
Aufführungsdaten	Samstag 19. Juni (Premiere) Sonntag 20. Juni (Zusatzvorstellung) Mittwoch 23. Juni Donnerstag 24. Juni Freitag 25. Juni Samstag 26. Juni Sonntag 27. Juni Mittwoch 30. Juni Donnerstag 1. Juli Freitag 2. Juli Samstag 3. Juli Sonntag 4. Juli Mittwoch 7. Juli (Zusatzvorstellung)
Inhalt	Stück auf der Grundlage eines historischen Ereignisses (Dorfbrand in Appenzell 1560) , in Innerrhoder Dialekt übersetzt. Das Theater ist eingebettet in ein weitläufiges Programm zum Gedenken an das Ereignis (Spektakel, Ausstellung, Gedenkanlass). Der pfiffige Nachtwächter Deffi – ein direkter Augenzeuge des grossen Dorfbrandes von 1560 – führt als Erzähler durch das Stück: Nach dem ersten Katzenjammer und bereits während der allerersten gemeinsamen Anstrengungen zum Wiederaufbau des beinahe vollständig abgebrannten Dorfes kommen Zweifel an der angeblichen Brandursache auf. Ist die verheerende Feuersbrunst wirklich der Unachtsamkeit der Buttersiederin Vrene und dem starken Föhnaufkommen in den frühen Nachmittagsstunden des 18. März zuzuschreiben? Oder liegt etwa gezielte Brandstiftung vor, wie möglicherweise auch in Herisau im Jahr zuvor? Und wenn ja: Wer könnte den Brand gelegt haben? Aus welchen Motiven, aus welchen Interessen heraus? Nach der Brandkatastrophe kommt es im Dorf zu einem zweiten unheilvollen Schwelbrand: Trotz der mahnenden Worte des Pfarrers Erhard Jung, fängt die Obrigkeit an, Nachforschungen zu betreiben. Es werden Leute befragt, verhaftet, verhört. Bald setzt eine regelrechte, zunächst ungerichtete Hetzjagd ein, zu deren Anführer sich der Söldnerhauptmann und zeitweilige Statthalter von Appenzell, Hauptmann Bartholomäus Klamm, macht. Klamm gerät freilich selbst unter Beschuss – dem überregionalen, ja internationalen Strudel an Argwohn, Verdächtigungen und Beschuldigungen kann sich nun niemand mehr entziehen. Es kommt erneut zu Verhaftungen, zu (erpressten) Geständnissen und zu Widerrufungen. Erst die Hinrichtung des kriminellen Landstreichers und mutmasslichen Pulverlegers Fridli Schnider aus Flawil bringt die Ruhe zurück ins Dorf. De Brand vo Appezöll erzählt, aufgrund der neuesten historischen Befunde die Reaktionen auf den Schicksalsschlag. (Hannes Glarner, im September 2009)

Titel, Untertitel	De Wirt vo Schönewirt
Aufführungsort	Insel Schönenwirt im Zürichsee
Künstlerische Leitung, Besetzung	Autor: Hans Ulrich Glarner Regie: Hans Ulrich Glarner Bühnenbau: Pius Marbach, Gregor Bischof und weitere Mitwirkende der Theater Gruppe Richterswil Kostüme: Margritt Knüsel, Thomas Volkan Darstellende: ca. 30 nicht-professionelle Darstellende. Als Gast ein nicht professioneller Darsteller für die Hauptrolle des Wirts.
Aufführungsdaten	So, 27.06., Mi, 30.06., Do, 01.07.2010, Fr, 02.07., Sa, 03.07., So, 04.07.2010, Di, 06.07., Mi, 07.07.2010, Do, 08.07, Fr 08.07, Sa 09.07. 2011
Inhalt	Sagen und Erzählungen, aus historischen und fabulierten Überlieferungen, rund um die 650m2 grosse Insel Schönenwerd (Schönenwirt) vor Richterswil, werden für das Stück nach Shakespearscher Manier im Sommernacht-straum ineinander verwoben. Rund 30 Figuren ringen auf mehreren Zeitebenen um die Zukunft der Insel – Wellnessort, Restaurant oder Ort der Elfen - und um die Macht über dieses. Vom Politiker über die Elfen bis zum Mönch illustrieren sie die These, dass das Leben kurvig, krumm und zyklisch sei. Für Sprachspiele gibt es ebenso Raum wie für Anspielungen auf politische Ereignisse der jüngeren und älteren Vergangenheit. Richterswils Lage als äusserster Zürcher Ort vor dem Übergang zum katholischen Nachbarkanton liefert Stoff für religiös-konfessionelle Bezüge. Das Kloster Einsiedeln trat die Insel 1848 für 100 Franken an die Seegemeinde ab. Noch früher, in der Zeit der Landvögte, in die das Stück dann auch zurückblendet, soll auf Schönenwirt tatsächlich gewirtet worden sein. Doch brach der Bodenteil, auf dem das Gasthaus stand, nach einer allzu wilden Feier weg, ging unter und wurde laut der Sage nie mehr gesehen.

Titel, Untertitel	Freilichtspiele Suworow
Aufführungsort	Andermatt
Künstlerische Leitung, Besetzung	Autor: Heinz Stalder Regie: Reto Ambauen, Bühne: Ruth Schürmann/Ernst Zgraggen, Musik: Carlo Gamma, Armin Wyrsch (Chor), Kostüme: Bernadette Meier Nicht professionelle Darstellende
Aufführungsdaten	2. Juli – 21. August (25 Aufführungen)
Inhalt	Im Zentrum des Stücks, welches extra für das Freilichttheater geschrieben wurde, stehen die Nöte und Ängste der Bevölkerung aus dem Urserental im Jahr 1799. Nachdem das französische, das österreichische und erneut das französische Heer das Urserental heimgesucht haben, sind nun die Russen unter General Suworow im Anzug. Die Dorfgemeinschaft schwankt zwischen Verzweiflung und Überlebenswillen.

Titel, Untertitel	Wie einst Oliver Twist
Aufführungsort	Stein am Rhein
Künstlerische Leitung, Besetzung	Drehbuch und Regie: Gabriele Caduff Licht/Bühne: Rolf Riedweg Nicht-professionelle Darstellende
Inhalt	Ein Mann stirbt und dessen Frau, Nathalie Leeford, freut sich darüber, nun Alleinerbin eines grossen Vermögens zu werden. Doch das Testament von David Leeford macht ihr einen Strich durch die Rechnung. David Leeford begünstigt nämlich seinen unehelichen Sohn Oliver Twist. Eine Klausel im Testament gibt Nathalie Leeford aber die Möglichkeit, durch gewisse Umstände doch noch an das Vermögen Ihres Mannes zu kommen. Wenn sie nur wüsste, wo sie Oliver oder dessen Mutter finden könnte. Agnes ist schwanger und hat seit Wochen nichts mehr von ihrem Geliebten David gehört. Er wollte nach London fahren, um seine Scheidung zu regeln. Sie ist völlig verzweifelt und zieht sich von ihrer Umwelt ganz zurück. Heimlich und alleine gebiert sie ihren Sohn. Bei der Geburt verliert sie viel Blut und entschliesst sich, Hilfe zu suchen. Sie verlässt ihre Wohnung und irrt durch die nächtlichen Strassen, bis sie eine offene Kneipe findet. Sie ist sehr geschwächt und mit letzter Kraft gelingt es ihr, der Bardame Miranda ihr Kind zu übergeben und ihr den Namen des Vaters mitzuteilen. Charles Dickens macht eine Zeitreise ins einundzwanzigste Jahrhundert und begegnet seiner Geschichte von Oliver Twist. www.wie-einst-oliver-twist.ch/

Titel, Untertitel	Wie es euch gefällt
Aufführungsort	Langnau a. Albis
Künstlerische Leitung, Besetzung	Übersetzung, Spielfassung und Regie Peter Niklaus Steiner Dramaturgische Mitarbeit am Text Kamil Krejci Ausstattung und Kostüme Rudolf Jost Musik Michael und Alessandro Hug Technik und Licht Peter Hauser Maske Katrin Bretscher Nicht-professionelle Darstellende des Turbine Theater Langnau
Aufführungsdaten	Do 29. Juli (Premiere) Fr 30. | Sa 31. Juli Mi 4. | Do 5. | Fr 6. | Sa 7. | So 8 | Mi 11. Do 12. | Fr 13. | Sa 14. | So 15. | Mi 18. | Do 19. | Fr 20. | Sa 21.| So 22. August
Inhalt	Die bekannte Shakespeare-Kömödie wird im Sihlwald an der Sihl aufgeführt. Ein Herzog wird von seinem Bruder entmachtet und in die Verbannung getrieben. Ein junger Edelmann wird vom Bruder um sein Erbe geprellt und mit dem Leben bedroht. Eine junge Frau erfährt die Missgunst ihres Onkels und muss fliehen. Eine Tochter flüchtet vor ihrem Vater, um nicht zugrunde zu gehen. Es herrschen marode Zustände und übelste Familienzerwürfnisse am Hof im Herzogtum. Da hat der verbannte Herzog ein glücklicheres Leben. Im Wald lebt er frei von höfischen Zwängen, ist nur den Launen der Natur ausgesetzt und geniesst ein idyllisches Schäferdasein. Da treffen sich auch die Flüchtlinge vom Hof wieder und frönen den Launen der Liebe. Da zaubert eine heilvolle, magische Kraft das Gute der Welt herbei. Es siegt das Glück, die Liebe und die Freiheit! www.turbinetheater.ch

Titel, Untertitel	La Regina da Saba
Aufführungsort	Julierpasshöhe, Bivio/GR im Rahmen des Origen-Festivals
Künstlerische Leitung, Besetzung	Buch und Regie: Giovanni Netzer Komposition: Lorenz Dangel. Licht: Daniel Müller. Ton: Fritz Rickenbacher. Kostüme: Martin Leuthold/Jakob Schlaepfer, St. Gallen. Maske: Ursulina Gruber. Die Mehrzahl der Darstellerinnen /innen sind in Schauspielausbildungen (ZHdK, BAI und BAII; MA), Hochschule der Künste Bern, Scuola universitaria Dimitri Verscio; 4 nicht professionelle Darstellende aus der Gegend
Aufführungsdaten	16.7.-7.8. 2010 (12 Aufführungen)
Inhalt	Das Bewegungstheater widmet sich dem Motiv der Königin von Saba. Diverse Quellen (Altes Testament, antike hebräische Bibelübersetzungen von 800 v. Chr., äthiopische Überlieferungen) belegen die Vielschichtigkeit der legendären Figur der Königin von Saba. Gleich hinter der Passhöhe, neben der Passstrasse ist ein provisorisches weiss ummanteltes Theaterhaus mit Tribüne aufgebaut. Eine rechteckige, weisse vollkommen symmetrisch gehaltene Spielfläche mit einem Treppenaufgang rechts und links verbindet sich optisch sowohl mit dem Zuschauerraum wie mit Pfeilern, welche nach vorne und seitlich den Blick auf die Landschaft und die Bergwelt, knapp um die Vegetationsgrenze freilassen. Die Regie versteht die Anreise des Publikums in Bussen aus allen Richtungen auf die Passhöhe als Teil des Konzepts, gleichsam als Anreise zu einem Gipfeltreffen. Die imposante Berglandschaft kann vor der eigentlichen Aufführung vom Publikum begangen werden. Während dem Spiels entwickelt sie ihre faszinierende, nicht ganz unter Kontrolle zu bringende Wirkung auf die streng formalisierte Inszenierung www.origen.ch/

Titel, Untertitel	Einstein Hafen Antwerpen, Belgien, 7. Dez. 1932 Albert Einstein verlässt Europa
Aufführungsort	Gurten/BE
Künstlerische Leitung, Besetzung	Autor: Livia Anne Richard Regie: Livia Anne Richard Musik-Konzept: Hank Shizzoe Kostüme: Katrin Schilt Bühnenbild: Markus Keller Bühnenbau: Fredi Stettler Maske, Frisuren: Anja Wiegmann, Nadine Schäfgers Produzent: Theater Gurten Darstellende: 7 professionelle Darstellende 60 Nicht professionelle Darstellende
Aufführungsdaten	Juli: Di. 27. | Mi. 28 | Do. 29. | Fr. 30. | Sa. 31. August: Di. 3. | Mi. 4. | Do. 5. | Fr. 6. | Sa. 7. | Di. 10. | Mi. 11. | Do. 12. | Fr. 13. | Di. 17. | Mi. 18. | Do. 19. | Sa. 21. | Di. 24. | Mi. 25. | Do. 26. | Di. 31. September: Mi. 1. | Do. 2. | Sa. 4. | Di. 7. | Mi. 8. | Do. 9. | Sa. 11.
Inhalt	Die Regisseurin und Leiterin des Theater Gurten hat aufgrund ausgedehnter Recherchen zu Einstein das Stück selbst verfasst und inszeniert. Das Stück beinhaltet dokumentarische Anteile in Form von Briefausschnitten, Schiffsordnungen, Prüfungsresultaten etc. und spielt auf der Reeling des Meerdampfers in Antwerpen, zum dem Zeitpunkt (1932) als Einstein mit seiner zweiten Frau Elsa und deren zwei Töchter Europa Richtung Amerika verlässt. Die Abreise findet in einem Umfeld von gewöhnlichen Auswanderern (Juden, Personen ohne Zukunft in Europa) und einigen Touristen, darunter einem Judenhasser und Hitleranhänger statt. Das Stück zeigt den bekannten Physiker, der versucht, seine Persönlichkeit zu verbergen und dann dennoch erkannt wird. Unterbrochen wird die Szene der Abreise von Rückblenden in seine Zeit als überheblicher und deshalb oft schwänzender Student an der ETH Zürich, in die Liebesgeschichte zu Mileva Maric, der fleissigen Physikstudentin, die durch die Prüfung fallen gelassen wird, ihre Schwangerschaft mit dem ersten Kind, welches weggegeben wird, die Gründung der Akademie Olympia, in welcher wissenschaftliche Diskussionen geführt werden etc. bis hin zum Bruch mit Mileva Maric und die Entscheidung für die Cousine Elsa. Zu erleben ist der Wissenschaftler mit Weltruhm privat, im Augenblick als er als überzeugter Pazifist, der mit seiner Formel $E=mc^2$ die Atombombe in greifbare Nähe bringt und nun die Konsequenzen zu verhindern und zu lindern sucht. www.theatergurten.ch

Titel, Untertitel	Das Orakel von Turtmann
Aufführungsort	Turtmann/VS
Künstlerische Leitung (Regie, Bühne, Musik, Kostüm, Bewgung/ Choreografie)	Konzept: Elisabeth Wegmann Autor: diverse Spielleitung: Martina Hasler, Regina Graber Szenografie: Melanie Mock Raumgestaltung: Judith Kreuzer Klanginstallation und Audiotechnik: Pascal Grütter Lichtkonzept und Technik: Hansueli Trüb Bauten: Rinaldo Kreuzer mit OPRA Brig Darstellende: 13 nicht professionelle Darstellende (27 inkl. Doppelbesetzungen)
Aufführungsdaten	29. Juli (Première) Do. 05. Aug., Fr 6. Aug., Sa 07 Aug. Do. 12. Aug., Fr 13. Aug., Sa 14. Aug. Do. 19. Aug., Fr 20. Aug., Sa 21. Aug. Do. 26. Aug., Fr 27. Aug., Sa 28 Aug.
Inhalt	Die Szenen finden im Rahmen einer Ausstellung bzw. diverser Rauminstallationen statt und werden von den Besuchern nach einem Beginn auf dem Pferdewagen zu Fuss, teils unbegleitet in einer Gruppe von 12-14 Personen im Umfeld des alten Dorfkerns aufgesucht, schliesslich unter Leitung einer Spielfigur, dem Venezianer. Die Szenen beinhalten mehrere Textsorten: Sie bestehen teils aus Ansprachen ans Publikum, einfachen Dialogen in Umgangsprache, einem Monolog, Lesungen von Quellentexten. Als stoffliche Basis werden Volkserzählungen, Sagen, urkundliche Quellen und historische Fakten aus Turtmann und dem Wallis verwendet sowie zeitgenössische mündliche Aussagen der Bevölkerung von Turtmann verwendet. Die Veranstaltung *Das Orakel von Turtmann* ist eine Landschaftsinszenierung mit begehbaren Installationen auf dem Dorfgelände. Die Rundtour erstreckt sich vom alten Dorfkern zu einem idyllischen Wasserfall unweit des Dorfes. Historische Gebäude, verlassene Häuser, ein Keller und diverse Naturbühnen bieten Schauplätze, an denen Verbogenes sichtbar gemacht wird Der Rundgang besteht aus zwei Etappen die sich in ihrem Ablauf zeitlich überlagern. Fünf Installationen sind ein halbes Jahr zu sehen, die Installationen werden an 13 Abenden bespielt. Schützenbrüder, Hexen, der Landvogt Stockalper und ein Vagabund führen durch die Themen und weisen dem Publikum den Weg durch die verborgene Welt von Turtmann. www.t-raumfahrt.net/, www.turtmann.ch/800jahre/

Titel, Untertitel	Annas Carnifex
Aufführungsort	Mollis, GL
Künstlerische Leitung, Besetzung	Künstlerische Leitung & Regie: Barbara Schlumpf Autor: Perikles Monioudis. Theaterfassung: Paul Steinmann. Künstlerische Leitung, Regie: Barbara Schlumpf. Dramaturgie: Till Fiegenbaum. Musik: Jimmy Gmür, Agnes Hunger, Michi Bösch. Bühne, Licht: Peter Scherz. Kostüme: Nina Steinemann. Maske: Susanne Hauser. Schauspiel: Charles Clerc und 43 nicht-professionelle Darstellende aus der Region Mollis. Produzent: Verein Anna Göldi Festspiel.
Aufführungsdaten	4.- 28. August 2011, 15 Aufführungen
Inhalt	„Im Festspiel Annas Carnifex wird nicht Anna Göldis Geschichte erzählt – erzählt wird die Geschichte der verborgen gebliebenen Figuren mit ihren Konflikten: Einerseits von Jenen, die sich im Dunstkreis der Mächtigen eingerichtet haben, schweigend und von der Willkür profitierend; andererseits von denen, die Fragen stellen und deren Handeln vielleicht einen kleinen Beitrag zu einer etwas gerechteren Zukunft leisten kann. Hier wird also die Geschichte der Kinder, der Söhne und Töchter erzählt, in deren Händen schliesslich die Zukunft liegt.“ (Aus dem Pressetext) www.annagoeldi.ch

Titel, Untertitel	Lochmatt
Aufführungsort	Einsiedeln, Park der Bibliothek Werner Oechslin, oberhalb von Einsiedeln
Künstlerische Leitung, Besetzung	Autor: Paul Steinmann Idee: Zeno Schneider Regie: Livio Andreina Musik: Hans Hassler Ausstattung: Anna Maria Glaudemans Andreina Darstellende: Ensemble des Chärnehuus Einsiedeln (18 nicht professionelle Darstellende)
Aufführungsdaten	4., 6., 7., 11., 12., 13., 14., 18., 19., 20., 21., 25., 26., 27., 28. August; 1., 2., 3., 4. September 2011
Inhalt	Lotti und Werner wollen bauen. Da tut sich auf dem Bauplatz ein Loch auf. Man vermutet, dass dieses mit dem unheimlichen Unsichtbaren zu tun hat, der nur von Anni, einer psychisch angeschlagenen Frau gesehen und von einem Kind wahrgenommen wird. Die Dorfgemeinschaft gerät durcheinander. Der Hund des Pfarrers kommt im Loch um. In der vormals scheinbar intakten Dorfgemeinschaft tun sich Risse in Beziehungen, eigene innere Löcher und Ängste auf, zufrieden beobachtet vom Unsichtbaren, der letztendlich obsiegt. Er kauft den Bauplatz und erstellt darauf ein Einkaufszentrum. Bei dessen Einweihung sind alle im Dorf wieder glücklich und zufrieden. Anni jedoch ist und bleibt verschwunden. Auch das wird nur vom Kind bemerkt. www.chaernehus.ch , www.werkstatt-theater.ch/

Titel, Untertitel	Die Nashörner
Aufführungsort, Kontext	Chur, Kantonsschule Halde, Amphitheater
Künstlerische Leitung, Besetzung	Text: Eugène Ionesco Regie: Ursina Hartmann Musikalische Leitung: Peter Conradin Zumthor Bühne: Nicole Henning Kostüme: Angela Wyss Technische Leitung: Hannes Fopp Maske: Annina Leuenberger-Schmid/Cordula Pompino 3 Profis für die Hauptrollen, 15 nicht-professionelle Darstellende
Aufführungsdaten	Do, 19. August (Première) Ab 21. Aug. bis 10. Sept. 2010 jeweils Mo bis Sa
Inhalt	Ionescos *Die Nashörner* entstand 1957 als Erzählung, wurde 1959 in Deutschland im Schauspielhaus Düsseldorf uraufgeführt und gilt als eines der klassischen Stücke des absurden Theaters. Die Geschichte spielt in einer Kleinstadt und erzählt davon, wie sich deren Bewohner allmählich in Nashörner verwandeln, die als randalierende Herdentiere alles und jedes zertrampeln. Ausgenommen von diesem Verwandlungsprozess bleibt allein der Protagonist Behringer, ein gesellschaftlicher Aussenseiter, der im Laufe des Stückes seine Resignation und Selbstzweifel abwirft und sich leidenschaftlich für das Menschsein einsetzt. Die Inszenierung stützt sich auf Ionescos Bühnentext. www.freilichtspiele-chur.ch/

Titel, Untertitel	Argonauten
Aufführungsort	Chur, Areal der Vögele Recycling AG
Künstlerische Leitung, Besetzung	Regie: René Schnoz Musik: Goran Kovacevic, Bühne: Claudio Banzer, Kostüme: Esther Larocchia 70 nicht professionelle Darstellende mit und ohne Behinderung und der Komiker Rolf Schmid (Profi)
Aufführungsdaten	24., 25. Und 26. September 2011
Inhalt	Ausgangspunkt des Stücks bildet das 40-jährige Bestehen der ARGO Stiftung in Chur. Die griechische Sage der Argonauten, die auf ihrem abenteuerlichen Weg etliche Herausforderungen anzunehmen hatten, hat Symbolcharakter. Auch die Stiftung ARGO befindet sich, genauso wie die damaligen Abenteurer, auf dem Weg zur „Eroberung des Glücks“. Sie ist immer wieder herausgefordert, Chancen und Gefahren zu erkennen, um den bestmöglichen Weg zu suchen. Das Drehbuch für diese Aufführung wird exklusiv und zugeschnitten auf die Schauspieltruppe durch den Regisseur verfasst.

3. Die Ästhetik des Raumes

3.1 Einführung

Theater kann grundsätzlich überall stattfinden. Es braucht jedoch immer einen konkreten lokalisierbaren Ort, um sich zu realisieren. «Dieser Ort muss keineswegs ein Gebäude sein, geschweige denn benötigt er eine architektonisch entworfene Bühne oder einen Zuschauersaal mit Sitzgelegenheiten.»[1] Dies gilt insbesondere für das gegenwärtige Freilichttheater, das sich vermehrt auf seine ursprüngliche Form zurückbesinnt, d.h. nicht nur auf Guckkasten-Bühnen spielt, sondern «die unendlich mannigfaltigen Möglichkeiten der Freilicht-Inszenierungsformen»[2] nutzt. Ort und Raum sind insbesondere im Freilichttheater absolut konstituierende Elemente.

Ausgangslage der Untersuchung zur Ästhetik des Raums in der aktuellen Freilichttheater-Produktion der deutschsprachigen Schweiz bilden acht ausgewählte Inszenierungen, die im Sommer 2010 vor Ort visioniert und mit Fotoaufnahmen dokumentiert wurden. Das Quellenmaterial besteht aus den Interviews, die mit den für die Aufführungen verantwortlichen Szenografinnen und Bühnenbildnern nach Abschluss der Projekte zwischen November 2010 und Januar 2011 geführt wurden. Daraus leiten sich im Wesentlichen drei Thesen ab, die es im Folgenden mit Material zu unterlegen gilt:

These 1
Raum und Ort sind im Freilichttheater die zentralen Kategorien, und deren Beschaffenheit und Wirkung ist bestimmend für die Ästhetik einer Inszenierung.

These 2
Im aktuellen Freilichttheater wird eine vielfältige Raum-Ästhetik gepflegt, die in einem breiten Fächer von tradierten Formen mit Bühne und Kulissen, szenischen Rundgängen, Performances oder künstlerischen Installationen angesiedelt ist.

These 3
Das aktuelle Freilichttheater praktiziert *per definitionem* das, was auch etablierte Theaterhäuser seit einigen Jahren tun: Es geht raus und spielt an Orten und mit Räumen, die neu entdeckt, performativ inszeniert oder anders überschrieben werden. Somit pflegt es wie selbstverständlich eine szenische Form, die für das institutionelle Theater zur Avantgarde oder zum Experiment gehört.

3.2 Raumtheorien und aktuelle Raumdiskurse

Dem Raum wird in der gegenwärtigen Forschungslandschaft eine sehr grosse Relevanz zugesprochen. In den unterschiedlichsten Bereichen, von der Soziologie über die Stadtgeografie zur Videoclip-Kultur, erlebt das Nachdenken über räumliche Kategorien eine eigentliche Renaissance. Es zirkuliert eine Vielzahl von Raumdiskursen. Nach den diversen zuvor postulierten «turns» sind es diesmal die Kultur- und Literaturwissenschaften, die mit dem Begriff des «spacial turn»[3] oder «topographical turn»[4] um das Jahr 2000 einen Paradigmenwechsel konstatierten, indem sie eine deutliche Wende hin zu raumtheoretischen Konzeptionen kultureller Phänomene beobachteten.[5] Die Vielfalt der Positionen und Ansätze bringt jedoch auch begriffliche Verwirrungen und Unsicherheiten

[1] Wihstutz 2010: 182
[2] Eberle 194: 4
[3] Döring/Thielmann 2008
[4] Weigel 2002
[5] Vgl. Bachmann-Medick 2006; Döring/Thielmann 2008; Dünne/Günzel 2006; Frank et al. 2008; Lippuner/Rossau 2004; Warf/Arias 2008; Weigel 2002

darüber mit sich, was die jeweiligen Raumbegriffe überhaupt aussagen und worin ihre Grenzen liegen.[6]

Es war Isaac Newton, der im 17. Jh. die Konzeption eines absoluten Raumes entwarf, in dem jeder nur denkbare Gegenstand anzusiedeln sei. Im Unterschied zu antiken Raumvorstellungen und auch zur Raumkonzeption von Descartes skizzierte er damit zum ersten Mal die Vorstellung eines leeren Raumes, der zum Behälter für Objekte wird, die sich in ihm positionieren. Im Gegensatz zu diesem physikalischen Modell entwickelte später Gottfried Wilhelm Leibniz ein mathematisch-topologisches Modell von Räumlichkeit, das nicht von der Vorstellung eines Gesamtraumes ausgeht, sondern Räumlichkeit allein aufgrund der Lagebeziehung von Objekten bestimmt. Einstein schliesslich versuchte, mit seiner Relativitätstheorie die Opposition von einer absoluten gegenüber einer relationalen Beschaffenheit von Raum zu entschärfen.[7] Entscheidend – und für unsere Belange von Bedeutung – waren in der Folge die theoretischen Positionen Michel de Certeaus[8], der in den 1980er Jahren zwischen Räumen und Orten unterschied, die Diskussion von Übergangspassagen und Transiträumen bei Marc Augé (Orte und Nicht-Orte) sowie der Begriff der «Heterotopie», respektive die Diskussion um sozial konstruierte, gegenkulturelle oder «andere Räume», wie sie sich in den Schriften Foucaults finden.[9]

Für die mit Bewegung verbundene Form des Raumes im Theater und die theatrale Raumästhetik stellt de Certeaus Definition von Ort und Raum eine gute Orientierungshilfe dar. Es ist deshalb wichtig, sich die entscheidenden Erkenntnisse seiner Raum-Theorie nochmals kurz zu vergegenwärtigen. Demnach ist ein Ort eine momentane Konstellation von festen Punkten. Er enthält Hinweise auf eine mögliche Stabilität. Ein Raum hingegen entsteht, wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrössen und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringt: «Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen».[10] Er ist gewissermassen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten, und folglich also ein Resultat von Aktivitäten, die ihm eine Richtung geben.[11] Auch wenn de Certeaus theoretische Opposition zwischen Ort und Raum mittlerweile nicht mehr uneingeschränkt als Denkmodell übernommen wird, behält sie «für die Beschreibung kultureller Formen von Raumkonstruktionen» weiterhin einen heuristischen Wert, denn sie ermöglicht es, «eine Spannung zwischen einem in einer bestimmten Situation als Bezugsrahmen vorgegebenen und einem sich situativ konstituierenden Raum, zwischen *Raumordung* und *Raumpraxis* zu denken».[12]

Aus soziologischer Sicht hat sich Martina Löw eingehend mit dem Raum befasst und diesen folgendermassen charakterisiert: «Raum ist eine relationale (An)Ordnung von Lebewesen und sozialen Gütern.» Und weiter: «Jede Konstitution von Raum […] ist bestimmt durch die sozialen Güter und Menschen (z.B. Quadersteine und Touristen) einerseits und durch die Verknüpfung derselben anderseits.»[13] Zur Konstitution von Raum bedarf es einer Syntheseleistung, d.h. über Wahrnehmungs-, Vorstellungs- oder Erinnerungsprozesse werden Güter, Räume und Menschen zusammengefasst. Im Zuge des durch die Theaterwissenschafterin Erika Fischer-Lichte diskutierten «performative turn» ist in den vergangenen Jahren auch das Konzept der Theatralität zu einer Leitkategorie der aktuellen Kulturwissenschaften avanciert. Demnach wird Theatralität als ein übergreifendes Modell menschlicher Interaktion begriffen, das nicht nur dem Theater im engeren Sinne, sondern auch anderen Bereichen der Kultur zugrunde liegt und in engem Zusammenhang mit sozialen Praktiken wie politischen oder religiösen Festen, Spielen, Zeremonien oder Ritualen entsteht.[14] Die Beschreibung und Analyse der Raumästhetik im Freilichttheater findet denn für ein

[6] Vgl. Frahm 2007: 14
[7] Vgl. Dünne/Günzel 2006
[8] de Certeau 1988 (franz. 1980)
[9] Vgl. Dünne/Günzel 2006
[10] de Certeau 1988: 218
[11] Zusammengefasst nach Wihstutz 2009: 217/18
[12] Dünne et al. 2009: 18f.
[13] Löw 2001: 159–160
[14] Vgl. Fischer-Lichte 2004: 184

theoretisches Backup in der Verbindung der Diskurse über Theatralität und Räumlichkeit Unterstützung.

Zusammengefasst kann die Situation folgendermassen dargestellt werden: Die aktuellen medienwissenschaftlichen und kulturpragmatisch orientierten Ansätze in der Auseinandersetzung um Raumfragen gehen von der Annahme aus, dass Räume nicht unveränderlich vorhandene physische Bedingungen menschlicher Erfahrung oder Wahrnehmungen darstellen, sondern kulturell konstituiert und historisch wandelbar sind. Diese Grundannahme bildet den Ausgangspunkt für eine methodische Neu-Perspektivierung raumtheoretischer Fragestellungen, welche über die sich mit Räumen verknüpfenden kulturellen Semantiken hinausgehen. Es geht neu um Raumkonstitutionen und Raumorganisationen, welche als Ergebnis medialer Techniken und konkreter Körperpraktiken erscheinen. Dabei werden die Kategorien Raum, Körper und Medium verkoppelt.[15]

3.3 Begrifflichkeiten

Es existiert eine beträchtliche Unschärfe bei der Terminologie über den Raum des Theaters. Diese wird sich auch in der folgenden Untersuchung zum Freilichttheater bemerkbar machen. «Szenografie» – mit dem deutschen Terminus «Bühnenbild» adäquat übersetzt – kommt als antiker Begriff zunächst von der Bühnenarchitektur her und ist folglich eng mit dem Theater verbunden. Seit einiger Zeit haben sich jedoch die Bereiche, für die Szenografie zuständig ist, sowie das Berufsfeld des Bühnenbildners oder Szenografen enorm erweitert. Die Vieldeutigkeit des Begriffs schliesst somit Ausstellungsgestaltung, Stage Design, Innenarchitektur, zeitgenössische Formen des Theaters und urbane Events mit ein. «Von der antiken *skene* spannt sich der Bogen bis hin zu Tendenzen der Generierung von Bildwelten, in der sich reale Räume mit virtuellen Elementen vermischen. Hybridisierung ist ein Charakteristikum der zeitgenössischen transdisziplinären Eventkultur.»[16] Das Theater entgrenzt sich, Ausstellungen transzendieren die gewohnten Objektarrangements, Banales erhält als Event höhere Weihen.

Auch die Begriffe von Ort und Raum sorgen immer wieder für Verwirrung. Häufig werden sie so unterschieden, dass ein konzeptioneller Ort als Ordnung einem von Bewegung und Erfahrung geprägten Raum gegenübergestellt wird, wie es Michel de Certeau in seinem die Soziologie des Alltags und des Verbraucherverhaltens behandelnden Essay «Die Kunst des Handelns» vorgeführt hat.[17] Als Geflecht von beweglichen Elementen macht demnach Raum (espace) den (toten) Ort (lieu) lebendig und erfahrbar. Für das Theater wurde eine ähnliche Unterscheidung mit den Begriffen «geometrischer» und «performativer» Raum beschrieben.[18] Grundsätzlich lässt sich wohl nicht bestreiten, dass Theater immer an einem Ort stattfindet und zugleich einen Raum bespielt. Allerdings scheint es heute der Sache nicht mehr dienlich, Ort und Raum als Gegensätze zu begreifen, und so dem physischen oder real vorhandenen Ort «die phänomenale Erfahrungsdimension» abzusprechen. Eine Raumerfahrung beginnt im Theater nicht erst durch den performativen Raum, sondern ist bereits und ebenso geprägt von der jeweiligen Architektur und Umwelt, beispielsweise von der sichtbaren umgebenden Landschaft im Amphitheater, von den Holzpodesten auf dem Marktplatz der Simultanbühnen im Mittelalter oder von den Säulen und Ornamenten der Logen in Theatergebäuden, wie wir sie heute noch kennen. Nicht ohne Grund haben «neue Theaterästhetiken in der Geschichte immer wieder neue Theaterarchitekturen hervorgebracht, und vice versa haben neue Theaterarchitekturen neuen theatralen Ästhetiken den Weg geebnet», hält der Theaterwissenschafter Wihstutz der Kategorisierung de Certeaus entgegen.[19]

---

[15] Vgl. Dünne et al. 2009, (Vorwort)
[16] *archithese* 4 (2010): Editorial "Szenografie"
[17] Vgl. de Certeau 1988: 217ff.
[18] Fischer-Lichte 2004: 185ff.
[19] Wihstutz 2010: 182

Im Folgenden wird wiederholt von «theatralem Raum» oder «Raum des Theaters» die Rede sein (im Unterschied zum performativen Raum der Aufführung). Dieser Begriff umfasst sowohl den Raum der Akteure als auch denjenigen der Zuschauenden. Jeder theatrale Raum erfährt mithin also eine Aufteilung und weist Zuschauern und Akteuren Orte innerhalb dieses aufgeteilten oder alles umfassenden Raumes zu. Darüber hinaus schliesst der Begriff des theatralen Raumes auch die repräsentierten wie die imaginierten Orte mit ein, Orte, an die sich die Akteure und Zuschauenden Kraft ihrer Vorstellung zu begeben imstande sind. «Der Raum ist teilbar und messbar, zugleich wird er jedoch als performativer Raum erst mit der Aufführung hervorgebracht und erfahren, indem Zuschauer und Akteure ihre Plätze einnehmen, diese wechseln können, sich bewegen und damit den Raum der Aufführung konstituieren.»[20] Weiter ist, wie Wihstutz festhält, zu beachten, «dass sich die Aufführungsteilnehmer durch die theatrale Wahrnehmungsstruktur von Präsenz und Repräsentation, von Wahrnehmung und Imagination stets mit mehreren Orten zugleich konfrontiert sehen», welche sie durch ihre Einbildungskraft alle als hier und an diesem Ort erfahren.»[21]

3.4 Raumästhetik

Die vorliegende Untersuchung geht von der grundsätzlichen Annahme aus, dass Raum immer als ästhetischer Raum, d.h. etwas Hergestelltes verstanden wird.[22] Was selbstverständlich für die sich auf einer Fläche ausbreitenden Bildmedien Tafelbild, Kinoleinwand und Bildschirm gilt, kann auch für die Aufführungsmedien in Anspruch genommen werden: Dass der Raum, den sie zeigen, primär eine Raumsimulation ist, die durch Perspektive, Fluchtpunktkonstruktionen, durch die Anordnung und Bewegung von Figuren, Flächen oder Toolboxes hergestellt wird. Auch im Theater darf der Ort, an dem dieses stattfindet, nicht mit dem Raum gleichgesetzt werden, den es darstellt. So wirkt sich denn jede Veränderung des Lichts und der Akustik, jede Bewegung von Personen und Objekten direkt auf den Raum aus, auch wenn der Ort selbst dabei unangetastet bleibt. Grundsätzlich gilt es, zwischen der Konstitution von theatralen Räumen und deren Nutzung zu unterscheiden.

Die Ästhetik des Raumes im Freilichttheater wird im Folgenden aus dem Modell einer engen Verschränkung oder Interaktion von Raumordnung und Raumpraxis heraus beschrieben. Denn im Theater tritt das mediale Zusammenspiel von Ordnungsraum und körperlichem Praxisraum besonders deutlich zutage.[23]

3.4.1 Bühnenbildner und Szenografen

Da Raum und Ort im Freilichttheater zentrale Kategorien sind, nimmt auch die Person, die für die Gestaltung des szenischen oder theatralen Raumes zuständig ist, eine wichtige Funktion ein. Im aktuellen Freilicht-Theaterschaffen in der deutschen Schweiz ist eine deutliche Professionalisierung in diesem Bereich festzustellen. Bei den zur Untersuchung beigezogenen acht Aufführungen lag die szenische Raumgestaltung mit einer Ausnahme in den Händen von ausgebildeten Architekten, Künstlern, Lichtgestaltern, Szenografen oder Theaterpädagogen. Ihre Ausbildung hatten sich diese Experten an der ETH Zürich (Architektur), an der Universität in München (Kunstgeschichte und Theologie) oder an diversen renommierten Hochschulen für Kunst in der Schweiz und in Deutschland geholt.

[20] Wihstutz 2010: 184
[21] Ebd.
[22] Vgl. Rösner et al. 2005: 9
[23] Vgl. Dünne et al. 2009: 20

Person	Ausbildung/Beruf	Inszenierung	Funktion in der Inszenierung
Julia Bihl	Universität Hildesheim, Kulturwissenschaften und Ästhetische Praxis. Schauspielerin, Regisseurin, Theatermacherin, wissenschaftliche Mitarbeiterin an der ZHdK	Robin Hoods Töchter, Chössitheater Lichtensteig	Regie und Konzept für die Theater-Installation
Albert Fässler, Jr.	Schule für Gestaltung Luzern, Fachklasse für Freie Kunst. Künstler, Kunsthandwerker und Inhaber der traditionsreichen Sennensattlerei Fässler in Appenzell	De Brand vo Appezöll, Appenzell	Bühnenbild
Stefan Hegi	ETH Zürich, Architektur. Gründer und Mitinhaber des Architekturbüros Hegi Koch Kolb Architekten in Wohlen und Baar	Sachsenmatt, Sarmenstorf	Szenische Gestaltung und Bühnenbild/Bauten
Nicole Henning	Hochschule für Gestaltung und Kunst Luzern, Bildende Kunst. Bühnenbilder, Kostüme und Videos	Die Nashörner, Chur	Bühne
Giovanni Netzer	Universität München, Kunstgeschichte und Theologie, Promotion in Theaterwissenschaften. Gründer und Leiter der Kulturinstitution Origen in Savognin	La Regina da Saba, Julierpasshöhe	Buch, Regie, Bühne
Peter Scherz	Lehre als Elektromonteur. Beleuchter am Opernhaus Zürich. Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften, Lichtgestaltung in der Architektur (nach SLG). Gründer und Inhaber der Firma delighted	Annas Carnifex, Mollis	Bühne und Licht
Heini Weber	Theatermann (Autodidakt). Strassenspektakel, Performances, Feuerwerke, Aktionskunst. Gründer und künstlerischer Leiter des ex/ex theaters in Basel	Rodersdorf einfach, Basel–Rodersdorf	Produktion, Requisiten, Bühne
Elisabeth Wegmann	Real- und Oberschullehrerin, Zürcher Hochschule der Künste, Szenisches Gestalten. Mitbegründerin und künstlerische Leiterin von T_Raumfahrt. Szenische Projekte, Zürich	Das Orakel von Turtmann, Turtmann	Konzept und Künstlerische Leitung

Abb. 18: Professionelle Ausbildung der interviewten Szenografen und Bühnenbildnerinnen

Dass die klassische Ausbildung zum Bühnenbildner mittlerweile vielerorts abgelöst ist durch das auf mehrere Medien (Theater, Film, Ausstellung, Event) fokussierende Studium der Szenografie, widerspiegelt sowohl eine berufliche Realität, als es sich in umgekehrter Richtung auch auf die

Ausübung des Berufes der Studienabgänger auswirkt: Im gegenwärtigen Freilicht-Theaterschaffen ist die klassische Bühnenarchitektur nur mehr eine Form des Inszenierens oder Gestaltens von Raum neben vielen anderen (vgl. Kap. 3.4.2 Raumkonstruktionen). Bei einem der interviewten Experten liegt der berufliche Hintergrund im Umfeld von Strassentheater oder Happenings und Performances. Dies äussert sich etwa darin, dass bei dem von Weber mitbegründeten *ex/ex theater* der Ort programmatisches Zentrum der jeweiligen Inszenierung ist, und dem öffentlichen resp. halböffentlichen Raum als Aufführungsort auch hinsichtlich der gesellschaftspolitischen Haltung des Theaters eine wichtige Rolle zukommt.[24] Neben Weber leiten auch Giovanni Netzer sowie Elisabeth Wegmann eigene Theaterproduktionen. Die szenischen Gestalter der untersuchten Freilichtaufführungen vom Sommer 2010 arbeiteten meist auf der Basis projektbezogener Mandate, oder sie waren ehrenamtlich für das Freilichttheater tätig.

3.4.1.1 Szenografen und nicht professionelle Darstellende

Professionelle Szenografen und Gestalter äussern generell eine grosse Wertschätzung gegenüber den (mehrheitlich) nicht professionellen Darstellenden des Theaters und deren Leistung. Einige Szenografen geben an, dass es für sie keinen Unterschied mache, für professionelle oder nicht professionelle Darstellende zu arbeiten. Zwar benötige es bisweilen etwas eingehendere Instruktionen und Erklärungen im Umgang der nicht professionellen Spieler mit der Bühne. Bestimmte Szenografien oder Eigenheiten des Raumes erforderten von der Regie, dass die Nichtprofessionellen speziell geschult würden (die fehlende Rückwand im Freien müsse beispielsweise durch dezidiert lauteres Sprechen wettgemacht werden). Auch wird von den Experten erwähnt, dass etwas grössere Sicherheitsvorkehrungen zu treffen sind: «Wenn es beispielsweise eine Treppe ohne Geländer hat, dann muss der Laie halt einfach intensiver lernen, wie man damit umgeht.»[25] Der Architekt Stefan Hegi (*Sachsenmatt*) empfand die Arbeit mit nicht professionellen Spielern als ausgesprochen reizvoll, indem es ihm ein essenzielles Anliegen war, die konzeptionellen Überlegungen, die hinter seiner Raumgestaltung standen, den Mitspielenden und v.a. den Freiwilligen, die die Bühnenbauten erstellten, zu kommunizieren. So versuchte er nicht nur, den praktischen Nutzen zu erläutern, den seine Idee eines Netzes von Holzstegen hatte, sondern auch dessen inhaltliche Funktion: «So etwas erzähle ich dann denen, die diese Stege bauen und denen, die darauf spielen. Denn es ist wichtig, dass sie verstehen und nachvollziehen können, warum wir dort hundert Laufmeter Stege machen. […] Ich muss ihnen den Platz beschreiben, wie die Szenografie aussehen soll und gleichzeitig erwähne ich natürlich auch die praktischen Dinge.»[26] Grundsätzlich würden Nichtprofessionelle der szenischen Gestaltung jedoch mit grosser Offenheit begegnen, lautet der übereinstimmende Tenor der Experten.

Diese Aussagen überraschen insofern, als sie auch von Bühnengestaltern stammen, deren Szenografie von den darstellenden Akteuren einiges an physischem Einsatz abverlangte. So geschehen etwa in Chur anlässlich der Aufführungen von *Die Nashörner*, wo die Szenografie auf der Bühne aus übereinander gestapelten Raum-Boxen bestand. Deren Erklettern verlangte Behändigkeit und Schwindelfreiheit, ebenso wie das Agieren in den engen Raumverhältnissen Geschicklichkeit erforderte. Dazu meint die Szenografin Nicole Henning: «Ich muss sagen, die Laiendarsteller in diesem Stück waren sehr umgänglich im Ausprobieren von Sachen. Sie waren sehr offen. Auch in Bezug auf die Bühne. Sie verhielten sich weniger zickig als professionelle Schauspieler. Sie waren eher bereit, etwas Neues auszuprobieren und auch mitzumachen.»[27] Auch in Mollis wurde die Szenografie offensichtlich keineswegs unter dem Aspekt eingeschränkter Möglichkeiten durch nicht professionelle Akteure konzipiert: Die Figuren der fünf Anna Göldis mussten während der ganzen Dauer der Vorstellung auf kleinflächigen Konsolen, die in sechs oder sieben Metern Höhe aus der Wand herausragten, ausharren. «Man fragte sie gar nicht, sondern das wurde durch uns so entschieden. Die Darstellenden haben das dann einfach gemacht, ohne dass jemand etwas dagegen

[24] «Für seine Produktionen sucht ex/ex spezielle Orte auf und macht diese zur Bühne. Ein Sofa macht aus einer Fabrikhalle ein Wohnzimmer», zit. aus: Weber, Heini/Mazzotti, Sasha/Rettenmund, Barbara(Hg.): *Rodersdorf einfach. Programm.* Basel 2010
[25] Interview Peter Scherz
[26] Interview Stefan Hegi
[27] Interview Nicole Henning

einzuwenden hatte. Wir hatten einfach auch Glück, dass niemand Höhenangst hatte».[28] Das bisweilen angeführte Argument, aus Rücksicht gegenüber nicht professionellen Darstellenden müsse auf gewisse avancierte szenische Gestaltungen im Freilichttheater verzichtet werden, ist folglich nicht stichhaltig.

Anders sieht es bei der pragmatischen Umsetzung von Szenografien aus. Hier ist nicht unerheblich, welche technischen und motivationalen Voraussetzungen die nicht professionellen Mitwirkenden mitbringen. So kann es denn zu Konflikten führen, wenn die konzeptuellen Vorstellungen des Szenografen nicht mit der realen Machbarkeit korrelieren. Als Beispiel wäre hier die Bühne für *De Brand vo Appezöll* zu nennen, deren handwerkliche Umsetzung den künstlerischen Gestalter letztlich nicht gänzlich befriedigte, und die sich in seinen Augen negativ auf die Ästhetik der Raumgestaltung auswirkte: «Man baute zu wenig exakt, hatte zu wenig Farbe, als dass man das klassisch hätte machen können. Verschiedene Unsauberkeiten. Für mich hätte das Ganze viel abstrakter aussehen müssen, so dass man die Machart nicht gesehen hätte.»[29]

3.4.1.2 Szenografen und Regisseure/Autoren

Es scheint eine deutliche Tendenz zu bestehen, im Team und mit bewährten Seilschaften zu arbeiten. Die Vorteile einer solchen Kooperation zwischen Szenograf, Regisseur und Autor — idealerweise gleichwertig und eingespielt — liegen auf der Hand: Die Raumgestaltung ist von Beginn eines Projektes weg integraler Bestandteil der Produktion und kann so in Interaktion mit der geplanten Inszenierung des Stückes treten oder die eigentliche Stückentwicklung mitprägen. Dies trifft insbesondere für die Projekte in Turtmann und Rodersdorf, für den Julierpass, Sarmenstorf und Mollis zu, welche von solchen personellen Konstellationen profitierten. Die für den szenischen Rundgang des *Orakels von Turtmann* verantwortliche Künstlergruppe *T_Raumfahrt* besteht seit 2003 und setzt sich im Kern neben der Szenografin, die auch die künstlerische Leitung innehat, aus einer Theaterpädagogin als Spielleiterin, einer Innenarchitektin für die szenische Produktion sowie je einem Licht- und Klangdesigner zusammen. Die Szenografin Elisabeth Wegmann meint: «Wir sind ein Team aus Zürich, meistens fünf Leute. Dann suchen wir, je nachdem, um welches Projekt es geht, noch zusätzliche Leute. […] Bei jedem Projekt merke ich wieder, wie viel es bringt, dass wir schon einmal zusammen gearbeitet haben.»[30] Auch die Theatergruppe *ex/ex* um Heini Weber hat bereits verschiedentlich in ähnlicher personeller Zusammensetzung produziert.

Die verantwortlichen Szenografen sehen sich denn auch in den meisten Fällen keineswegs als Dienstleister, sondern als selbstverständliche Partner eines Unternehmens, die je nach Stand des Projektes auch mal klar den Ton angeben. Dies geschieht insbesondere dann, wenn das aufzuführende Stück sich erst während des laufenden Projektes entwickelt. Beim *ex/ex theater* wie auch bei *T_Raumfahrt* stehen die Raumfragen stets a priori im Zentrum der Projektarbeit. Folglich sind hier thematisches Konzept und szenische Gestaltung derart eng miteinander verbunden, dass wesentliche erste Impulse direkt von der Szenografin oder dem Szenografen ausgehen: «In der Gruppe arbeiten wir so zusammen, dass ich meine Ideen zunächst einmal einbringe, wenn wir einigermassen ein Grobkonzept beisammen haben. Dann wird aber auch mit dem Klangdesigner, dem Lichtkünstler, mit der Regie und so weiter diskutiert, wie man die Idee umsetzen könnte. So wandelt sie sich. Ich bringe meistens zuerst eine Grundidee, von der wir ausgehen.»[31]

Im Regelfall bestehen hingegen ein inhaltliches oder thematisches Regie-Konzept und/oder eine konkrete Stückvorlage seitens eines Autors, welche den Szenografen zu ersten räumlichen Überlegungen oder Skizzen veranlassen. Stellvertretend für die Arbeitsweise verschiedener Szenografen sei hier der Arbeitsablauf von Peter Scherz (*Annas Carnifex*) wiedergegeben: «Wenn ich von jemandem angefragt werde, kriege ich den Stückbeschrieb. Das ist ja meist so, dass das Stück dann noch nicht steht. Bisher ging ich noch nie von einem fertig geschriebenen Stück aus. Meist

[28] Interview Peter Scherz
[29] Interview Albert Fässler Jr.
[30] Interview Elisabeth Wegmann
[31] Interview Elisabeth Wegmann

beginnt es mit dem Stückbeschrieb und dem Gespräch mit der Regie. Dann setzen auch meine Überlegungen sogleich ein.»[32] Ähnlich äussert sich auch ein anderer Bühnenarchitekt: «Ich denke, die Zusammenarbeit mit Regisseur und Autor ist wichtig […]: Ich rede sehr gerne früh mit ihnen, wenn es geht. Ich habe in diesen Projekten viel mit Stücken zu tun, die zum ersten Mal aufgeführt oder sogar laufend entwickelt werden. Das ist dann ein anderer Ansatz, bei dem man noch nicht alles im Voraus weiss.»[33] Dem szenischen Gestalter oder der Bühnenbildnerin steht im Falle einer frühzeitigen Einbindung ins Projekt ein grosser gestalterischer Spielraum offen.

Diverse Szenografen geben an, dass sich bei ihnen relativ rasch ein «räumliches Bild» einstelle. Dieses wird dann im Verlauf des Projektes auch nicht mehr grundsätzlich verändert, sondern nur mehr weiterentwickelt oder modifiziert: «Ja, also ich arbeite dann einfach an meinem Bild weiter und natürlich kommen dann die Forderungen der Regie: ‹Wir brauchen das, wir brauchen dieses, wir brauchen jenes.› Das läuft dann, aber ich versuche nicht, das Stück in den Details, symbolischen oder bildhaften, zu interpretieren. Das läuft mehr oder weniger in meiner gestalterischen Gedankenwelt.»[34] Auch beim Szenografen von *Annas Carnifex* in Mollis stellte sich bereits beim ersten Kontakt mit der Regisseurin und dem Autor, resp. dessen Stück, ein räumliches Bild ein. Dieses erste, ursprüngliche Bild gilt es sodann festzuhalten: «In der Rohfassung passiert bei mir eigentlich am meisten. Ich bin in diesem Moment noch frei. Manchmal warte ich absichtlich mit dem Finish, d.h. mit dem Lesen des ganzen Stücks, damit ich dort weiterfahren kann, wo ich in der Rohfassung anfing. Sonst kriege ich ein Durcheinander. Ich würde sonst unsicherer.»[35] Wesentlich scheint für verschiedene Bühnengestalter die Arbeit mit dem oder am Modell: Entweder werden die räumlichen Bilder in ein architektonisches Modell überführt, oder anhand architektonischer Modelle konkretisiert sich ein räumliches Bild. Peter Scherz (*Annas Carnifex*) schuf mit dem Modell, das er für eine enge Gasse mitten im Dorf Mollis entwickelte, sogar ein klares szenisches fait accompli für Regie und Choreografie, was sich dank der eingespielten Zusammenarbeit der Beteiligten produktiv für alle Seiten auswirkte: «Barbara Schlumpf mag solche räumlichen Vorgaben, man kann diskutieren, dann arbeiten wir beide damit. Umgekehrt sagt auch sie, wenn sie von hinten einen Auftritt haben muss, dann mache ich das natürlich.»[36] Bei Giovanni Netzers *La Regina da Saba* benötigte es offenbar 17 Modelle, bis die definitive Form des Bühnen- und Zuschauergebäudes feststand, das aus topografischen, geografischen, meteorologischen und inhaltlich-choreografischen Überlegungen heraus entstand.

Eher die Ausnahme bildet die Situation, in der es eine dramatische Stückvorlage sowie eine Reihe fester choreografischer Vorgaben gibt, die der Konzept-Arbeit des Bühnenbildners vorangehen und ihr nur mehr eingeschränkten Gestaltungsraum lassen. In Appenzell scheint dies der Fall gewesen zu sein, wie Albert Fässler schildert: «Ich hatte freie Wahl, die Bühnenstrukturen so zu erarbeiten, wie ich das wollte. Es war meine Wahl. Ich baute Modelle, die ich mit der Regie besprach. Diese war von Anfang an auf meiner Seite. Ich wusste von Anfang an, was im Stück abzugehen hatte, die verschiedenen Wechsel. Damit musste man einfach arbeiten. […] Das Stück, ein Historienspiel, in dem drei Szenarien abgehen, die man einfach ganz klassisch hat spielen müssen. Beispielsweise die Gerichtsszene mit den Folterungen, die Kanzel und so. […] Das Stück war einfach von Anfang an so konzipiert, dass man eine Bühne brauchte. Das andere hätte mich natürlich gewaltig gereizt, aber da war es nun einfach gefangen, das Stück erforderte einen gefangenen Raum, in dem das Szenarium wie in einem Guckkasten abgeht.»[37]

---

[32] Interview Peter Scherz
[33] Interview Stefan Hegi
[34] Ebd.
[35] Interview Peter Scherz
[36] Ebd.
[37] Interview Albert Fässler Jr.

3.4.1.3 Der Regisseur als Szenograf

Spezialfälle stellen die Inszenierungen dar, bei denen der Szenograf, resp. die für das szenografische Konzept verantwortliche Person mit der Person des Regisseurs oder der Regisseurin und Stückschreiberin identisch ist oder deren Funktionen sich partiell überlappen. In diesen Beispielen findet naturgemäss ein starkes Oszillieren zwischen der Genese des inhaltlichen und des räumlichen Konzepts statt. *La Regina da Saba*, *Robin Hoods Töchter* und *Das Orakel von Turtmann* gehören zu dieser Kategorie.

Der Regisseur Giovanni Netzer ging zunächst vom Ort aus, den er bespielen wollte (der Julierpass), und suchte diesen durch eine passende Geschichte (das mythische Gipfeltreffen der Königin von Saba mit dem König Salomo) gar zu überhöhen. *T_Raumfahrt* wurde hingegen eigens dafür angestellt, das Dorf Turtmann im Wallis aus Anlass von dessen 800-jährigem Bestehen zu inszenieren. Und die Regisseurin Julia Bihl hat für ihre Helden-Geschichten, die sie mit einer Theatergruppe des Chössi-Theaters über Monate hinweg in Lichtensteig entwickelte, den genauen Spielort erst im Laufe der Projektarbeit eruiert, und diesen dann auf der Wiese hinter dem eigentlichen Theaterhaus gefunden: «Bei *Töchter des Robin Hood* hatten wir eine Wiese. Das war die Wiese hinterm Theater. Es waren zuerst mehrere Orte im Gespräch. Sogar das ganze Haus. Als wir uns dann auf den Inhalt festgelegt hatten, wussten wir, es muss etwas sein, was draussen ist. Es kann nicht das Haus sein, wir müssen mit diesem Thema raus. Die Helden mitten auf eine Wiese stellen, das Thema oder die Geschichte von Robin Hood, den Inhalt von Robin Hood nach draussen tragen. Das hat dann vieles nach sich gezogen, hat Herausforderungen mit sich gebracht. Aber auch die Möglichkeit, ganz neue Bilder zu schaffen.»[38]

Wenn also die Aufgaben der Raumgestaltung wie auch Regie und allenfalls Choreografie bei einer Person zusammenlaufen, ist nicht mehr klar zu unterscheiden, welche Rollen wann den Ton angeben und mit welcher Priorität im Laufe des Projektes Fragen der szenischen Gestaltung gelöst werden. Das Beispiel der *Königin von Saba* in der Regie von Giovanni Netzer zeigt diesen Prozess exemplarisch, indem für den Regisseur zunächst ein Bild feststand (die Bergspitze), welches einen bestimmten Stoff (das Welttheater) nach sich zog, welcher dann durch einen anderen Stoff (die Geschichte der Königin Saba) ersetzt wurde, nachdem der definitive Aufführungsort (der Julierpass) feststand: «Ich komme vom Bild her. Das heisst, es gibt meistens einen Ort und eine bildliche Vorstellung eines Stücks, nicht unbedingt eine inhaltliche. Das ist primär. In diesem Fall wollte man einfach draussen spielen. Darum gab es am Anfang mehrere Standorte. Genau genommen war es so, dass wir zuerst auf den Piz Martegnas wollten. […] Dort hätte es ein Welttheater gegeben. Auf einer Bergspitze. Weil ich das Gefühl hatte, dass man das Welttheater auf einer Bergspitze besser versteht. Aber dann stand diese Bergspitze nicht mehr zur Verfügung, weil die Bergbahnen die Nachtfahrtkonzessionen nicht rechtzeitig eingeholt hatten. Es war wirklich der Wunsch da, draussen zu spielen.»[39]

Das Projekt zur 800-Jahr-Feier der Walliser Gemeinde Turtmann folgte wiederum einer anderen gestalterischen Logik. Die Künstlergruppe *T_Raumfahrt*, deren Arbeiten sich nur mehr an den Rändern des narrativen Theaterspiels und klar im Bereich szenischer Projekte (inszenierte Rundgänge, Sesselbahnfahrten, performative Installationen) positionieren, wurde von der Gemeinde mit einer Orts-Inszenierung beauftragt. Zwei Jahre zuvor hatte *T_Raumfahrt* in Visperterminen mit einer vergleichbaren Orts-Inszenierung auf sich aufmerksam gemacht. Elisabeth Wegmann, die sowohl das inhaltliche wie das szenografische Konzept verantwortete, formuliert die Herangehensweise von *T_Raumfahrt* an die räumliche Gestaltung folgendermassen: «Wir gehen sehr stark vom Ort selber aus. Am Anfang ist bei uns eigentlich immer der Ort. Wir schauen ihn uns an und suchen dann die Räumlichkeiten, die Schauplätze aus. Wir stellen fest, wo ungefähr diese Schauplätze sein könnten und welche Häuser uns interessieren. Dann beginnen wir zu recherchieren, welche historischen Texte, Mythen, Sagen gibt es? Auch Erzählungen, Interviews mit Ortsansässigen,

[38] Interview Julia Bihl
[39] Interview Giovanni Netzer

Themen der Gegenwart. Und auch Visionen und Wünsche. Dies alles zusammen mit dem Ort ergibt das Stück. […] Wir können nicht anfangen, ohne den Ort gesehen zu haben.»[40] So entwickelten sich die Szenen von *Das Orakel* inhaltlich direkt aus dem Spielort Turtmann, und da aus ausgewählten Schauplätzen heraus. Erwähnt sei hier etwa diejenige, die sich im denkmalgeschützten Haus der Schützenbruderschaft abspielt: Mit der Öffnung der bis dahin nicht zugänglichen so genannten «Schützenlaube» und der Einbindung derselben in den szenischen Rundgang stellten sich Fragen nach den Ursprüngen und dem Wirken des dort ansässigen Vereins, aus welchen heraus die Regie mit den Akteuren einen szenischen Ablauf für die Inszenierung erarbeitete.

3.4.2 Raumkonstruktionen

Die Unterscheidung zwischen Raumordnung und Raumpraxis in jüngeren Raum-Theorien ermöglicht es, räumliche Dispositive im Freilichttheater getrennt und anhand zweier unterschiedlicher Fragestellungen zu betrachten.[41] Zunächst geht es hier einmal um die Raumordnung oder — um den Begriff de Certeaus zu benützen — um den Ort, d.h. den in einer bestimmten Situation als Bezugsrahmen vorgegebenen Raum. «Dieser theatrale Ordnungsraum entspricht jenem Raum der Inszenierung, der sich aus der technisch-apparativen Ausstattung der Bühne, der visuellen Gestaltung der Dekorationen sowie der spezifischen Bühnenform ergibt.»[42] Im Freilichttheater besteht nun ein direkter Zusammenhang zwischen der «spezifischen Bühnenform» und dem Aufführungsort.

3.4.2.1 Aufführungs- und Spielorte

Raumerfahrung im Theater beginnt nicht erst durch den performativen Raum, sondern sie ist geprägt durch den jeweiligen Aufführungsort, und da wiederum durch den gewählten Spielort. Im Freilichttheater sind die vorhandene Architektur, die Landschaft, in der die Aufführung stattfindet, oder die Umgebungsakustik etc. wesentliche Parameter des theatralen Raumes. Für viele Freilichtaufführungen besteht erwartungsgemäss eine enge Beziehung zwischen dem Stoff der Inszenierung und dem Aufführungsort: In Mollis wurde ein Anna-Göldi-Stück aufgeführt, in Appenzell die historisch verbuchte Geschichte des Brandes von 1560, in Sarmenstorf eine mit der denkmalgeschützten St. Wendelinskapelle zusammenhängende Pilger-Sage. Auch in Rodersdorf und in Turtmann kamen lokale Mythen und Geschichten zur Aufführung. Wo dieser Zusammenhang a priori nicht gegeben war, wie im Falle von *La Regina da Saba*, bei *Robin Hoods Töchtern* oder den *Nashörnern* von Ionesco in Chur, sollte er sich aus dem Zusammenspiel und der Potenzierung von Spielort und szenischem Geschehen ergeben. Eine zentrale (und als attraktiv wahrgenommene) Aufgabe der Szenografie im Freilichttheater besteht denn genau darin, über die räumliche Gestaltung eine inhaltliche Verknüpfung von Stoff und Aufführungs- oder Spielort herzustellen.

In der Regel ist der Szenograf deshalb mit dabei, wenn darüber entschieden wird, wo die Freilichtaufführung stattfinden soll. Denn «die Wahl eines Raumes für eine Produktion», schreibt der Theaterwissenschafter Andreas Kotte, «ist selbst schon inszenatorischer Akt, da er die Möglichkeiten örtlicher Hervorhebung bestimmt.»[43] Oder anders gesagt: Die Auswahl oder Definition eines bestimmten theatralen Raumes für die Freilichtaufführung geht einher mit der Festlegung auf eine erste räumliche Idee und ein szenografisches Konzept. Dies betrifft beispielsweise auch die räumliche Anordnung von Zuschauenden und Akteuren, der im Freilichttheater grundsätzlich mannigfaltige Möglichkeiten offen stehen. Da es zu den Charakteristika des Freilichttheaters gehört, dass sich potenziell alle möglichen Orte zu Spielstätten umfunktionieren und in theatrale Räume überführen lassen, spielt der Aufführungsort als Akteur wesentlich in die Inszenierung mit hinein.[44] Oder anders herum betrachtet: Der mit dem gewählten Aufführungs- und Spielort verbundene topografische, soziale und historische Kontext, der Alltags- oder Erfahrungsraum kann im Freilichttheater, im Unterschied zum institutionalisierten Theater in festen Theaterhäusern, nur mit

[40] Interview Elisabeth Wegmann
[41] Vgl. Dünne et al. 2009: 19
[42] Ebd.: 22
[43] Kotte 2005: 67
[44] Vgl. Heimberg et al. 2008: 153ff.

grossem (technischem) Aufwand vollständig ausgeblendet werden. Zwischen Aufführungs- und Spielort oder zwischen Alltagsraum und theatralem Raum besteht deshalb eine von der Regie und der Szenografie genau definierte Beziehung. Diese äussert sich in einem oder mehreren räumlichen Konstrukten, die sich ihrerseits als Raumfiguren beschreiben lassen. Diese Raumkonstrukte sowie die Raumfiguren wirken entscheidend mit an der Ästhetik des Freilichttheaters.

In den für die Raum-Thematik untersuchten Inszenierungen fanden sich verschiedene räumliche Konstellationen, die sich wie folgt kategorisieren lassen:

A) Der theatrale Raum ist weitgehend in den Alltagsraum einer Ortschaft integriert

Produktion	Aufführungsort	Spielort(e)	Raumkonstrukt	Raumfigur
Annas Carnifex	Mollis	mitten im Dorf, in einem abgeriegelten engen Strassengeviert vor dem historischen Zwicky-Haus	theatraler Raum mitten im Alltagsraum der Ortschaft, von diesem durch arch. resp. requisitorische Elemente jedoch klar abgegrenzt	hohe, statische Raumfigur (Schachtel)
Das Orakel von Turtmann	Turtmann	auf den Strassen durch das Dorf, in/vor denkmalgeschützten und z.T. nicht öffentlich zugänglichen (Privat)-Bauten, entlang des Weges zum und vor der Kulisse des Wasserfalls am Eingang des Turtmanntales	theatraler Raum mitten im Alltagsraum der Ortschaft, von diesem nicht abgegrenzt, sowie im halböffentlichen Bereich z.T. nicht öffentlich zugängliche Innenräume	dynamisch bewegte Raumfigur (Weg), kombiniert mit kleinteiligen statischen Raumfiguren (Schachteln)
De Brand vo Appezöll	Appenzell	mitten im Dorf, auf dem abgeriegelten Platz vor einer Schule und auf einer eigens erbauten Bühne	theatraler Raum mitten im öffentlichen Stadt-Raum, von diesem durch arch. und requisitorische Elemente jedoch klar abgetrennt	breitgelagerte, statische Raumfigur (klassische Guckkasten-Bühne)

B) Der theatrale Raum ist nur zum Teil in den Alltagsraum einer Ortschaft integriert

Produktion	Aufführungsort	Spielort(e)	Raumkonstrukt	Raumfigur
Rodersdorf einfach	Basel–Rodersdorf	im Tango-Tram auf der Strecke zwischen Basel (Heuwaage) und Rodersdorf sowie an verschiedenen Orten in Rodersdorf	theatraler Raum im speziell zur Bühne umfunktionierten Theatertram, vom Alltagsraum abgegrenzt, sowie im öffentlichen Raum des Dorfes, kaum abgegrenzt	dynamisch bewegte Raumfigur (Weg), kombiniert mit offenen statischen Bühnenstationen
Die Nashörner	Chur	oberhalb der Altstadt, im Amphitheater der Kantonsschule Halden	theatraler Raum im halböffentlichen Aussenraum einer Schulanlage, vom Alltagsraum architektonisch abgetrennt	offene statische Raumfigur (Bühne auf einer Bühne)
Robin Hoods Töchter	Lichtensteig	auf einer markierten und abgegrenzten Wiese hinter dem Gebäude des Chössi-Theaters	theatraler Raum auf einer halbprivaten Wiese oder in einem grossen Garten, vom Alltagsraum nur teilweise abgetrennt	offenes Raumgefüge mit verstreut angeordneten Bühnenstationen

C) Der theatrale Raum befindet sich (weitgehend) ausserhalb des Alltagsraums einer Ortschaft

Produktion	Aufführungsort	Spielort(e)	Raumkonstrukt	Raumfigur
La Regina da Saba	Bivio	auf dem Julierpass, in einem eigens erbauten temporären Theatergebäude	theatraler Raum inmitten der alpinen Berglandschaft, teils von dieser abgegrenzt	offene dynamische sowie geschlossene Raumfigur (Theaterbau)
Sachsenmatt	Sarmenstorf	auf einer Anhöhe ausserhalb der Ortschaft, in einer sanften Gelände-mulde, von wo aus man freien Blick auf die St. Wendelinskapelle hat	theatraler Raum inmitten einer mittelländischen Landschaft, in diese integriert	offene, perspektivisch angelegte Raumfigur mit kleinem Proszenium

Abb. 19-21 Raum-Konstellationen: Aufführungsort, Spielorte, Raumkonstrukte und Raumfiguren

Der Grad der geografischen und topografischen Überschneidung oder Überlappung von theatralem und Alltags-Raum sagt allerdings noch wenig über die Beziehung der beiden aus. Dafür ist vielmehr das Mass an Öffnung oder Abgrenzung verantwortlich. So kann es durchaus sein, dass eine bestimmte Vorführung zwar mitten im Kern eines Dorfes stattfindet, von diesem durch Bauten, Requisiten, Licht oder Klang allerdings derart abgeschottet wird, dass die Präsenz des Alltagsraumes im theatralen Raum minimal ist.

Die Situierung des Theaters in einer Stadt, die Topologie eines Geländes, die geografische Verortung oder die Morphologie des spezifischen Spielortes bestimmen nicht nur die Szenografie einer Inszenierung, sondern sie spielen als räumliche Akteure wesentlich ins szenische Geschehen mit hinein. Unterschiedliche Spielorte eröffnen somit unterschiedliche Spielräume. Es gibt Weite und Enge, Nähe und Distanz. Einige Orte laden schliesslich dazu ein, den theatralen Raum mittels szenischer Gestaltung zu öffnen, andere verlangen nach dem Gegenteil, d.h. einer Eingrenzung durch die Szenografie.[45] So stellte etwa die Wiese, die für die Inszenierung von *Robin Hoods Töchtern* ausgewählt worden war, Regie und Szenografie vor ganz neue Herausforderungen: «Weil diese Wiese einfach einen Raum eröffnet hat, der grösser war als jede Bühne, die wir davor hatten. Allein was die Dimension betrifft. Und wo man ganz anders mit Nähe und Distanz spielen kann. Es gibt zum Beispiel einen Elbenchor in dieser Inszenierung. Der in einem Moment von ganz weit her auftritt. Und wo eigentlich kurz einmal dieses Bild auf den Raum wirklich vergrössert wird, also wo man nicht den einzelnen Aufführungsort fokussiert, sondern mal kurz aufmacht und sagt: ‹Aha!›», schildert Julia Bihl die Bedingungen, die der Spielort stellt oder die Möglichkeiten, die er eröffnet.[46] Bihl bezog denn wesentliche szenische und szenografische Impulse direkt aus dem vorhandenen Ort: «Wenn man, wie im Freilichttheater, plötzlich einen Ort vorfindet, der einem so viele Informationen gibt und der auch erwartet, dass man in einer gewissen Weise mit ihm umgeht, gibt das einen schönen Impuls».[47]

Wenn es bei der Wiese in Lichtensteig darum ging, die Weite eines Raumes als Bühne für das szenische Geschehen zu fassen, stellte sich die Situation bei *Annas Carnifex* in Glarus unter genau umgekehrten Vorzeichen dar. Die Raumverhältnisse im Dorfkern von Mollis waren nicht nur eng, sondern durch die historischen Bauten semantisch stark aufgeladen. Szenografie und Regie sahen sich denn hier vor die Aufgabe gestellt, den theatralen Raum über die Höhe zu definieren, und die Lautstärke der vorhandenen Architektur mittels einer neutralen weissen Folie auf einen Flüsterton herabzusetzen. Daraus resultierte schliesslich ein vertikal betontes Raumkonstrukt aus hohen Wänden, das sowohl für die Zuschauenden wie für die Akteure ungewohnte Spiel- und Sehmöglichkeiten eröffnete.

Die Arbeit mit dem vorhandenen Raum scheint eine der grossen Attraktivitäten und Herausforderungen zu sein, die das Freilichttheater den Szenografen und Bühnenbildnerinnen bereithält: In praktisch allen Interviews wird darauf verwiesen, dass es bei dieser Form von Theater im Wesentlichen darum gehe, das Potential eines vorhandenen oder gegebenen Ortes oder einer Landschaft (neu) zu entdecken und dieses durch die Szenografie für die Wahrnehmung des Publikums sichtbar zu machen. Oft geht es auch um das atmosphärische Potential. Giovanni Netzer (*La Regina da Saba*) formulierte es folgendermassen: «Der Julierpass ist einer meiner Lieblingsorte. So bin ich dort hinauf. Da sitzt man dann oben lange herum und fragt sich: Was könnte hierhin gehören? […] Da zeigte sich einfach, dass das Stück aus einer Atmosphäre, die ein Ort hat, entsteht, und aus einer Bedingtheit. Es gibt gute Orte und schlechte Orte. Und es gibt Orte, an denen man gute Geschichten, also nette Geschichten erzählen kann. Und es gibt Orte, die eine solche Strenge haben, dass sie eigentlich nicht wirklich... Also man kann nicht alles überall erzählen. Das geht einem schnell auf.»[48]

Für den Architekten Stefan Hegi (*Sachsenmatt*) ist die Suche nach einem Raum, «der ein irrsinniges Potential bieten kann, aus dem man etwas entwickeln kann», eines der zentralen Motive überhaupt,

[45] Vgl. Heimberg et al. 2008: 153ff.
[46] Interview Julia Bihl
[47] Ebd.
[48] Interview Giovanni Netzer

die ihn bei der szenografischen Arbeit für das Freilichttheater leiten und ihn faszinieren. Die Geländemulde auf der Sachsenmatt habe beispielsweise zuvor niemand gekannt oder wahrgenommen: «Ich suchte oben auf dem Hügel alles ab, bis ich etwas gefunden hatte, bei dem ich spürte: Da kommt etwas dabei raus, das du nur noch weiterverarbeiten musst».Diese Geländemulde sei zuvor ohne Bedeutung und Qualität gewesen. «Aber dass man sich dort oben so eingebettet fühlte, und nichts anderes als diese Kapelle sah, das war eine völlig neue Entdeckung.»[49]

Nachgerade exemplarisch für diese Form starker Präsenz, die dem Spielort seitens der szenischen Gestalter zugewiesen wird, ist die Inszenierung von *Das Orakel von Turtmann*. Im Untertitel ausdrücklich als «Inszenierter Rundgang» bezeichnet, stand diese Aufführung tatsächlich am äusseren Rande des szenischen Spektrums, das vom Freilichttheater abgedeckt wird. Hier war die Akzentuierung der diversen im Dorf gelegenen Spielorte durch eine ausgeklügelte mediale Szenografie zentrales Anliegen; sie ging einher mit einer bewussten Zurücknahme choreografischer und narrativer Elemente.

Dass der theatrale Raum des Freilichttheaters und der soziale Raum des Dorfes, der Stadt oder gar der Region der Aufführung interagieren, ist ein weiterer Aspekt, auf den die Experten verschiedentlich hinweisen. Freilichttheater ist generell zugänglicher als das institutionalisierte Theater in festen Häusern (geringere architektonische Schranken, weniger soziale Barrieren, die Akteure rekrutieren sich aus der Ortsgemeinschaft etc.). Die Bühnenbildnerin von *Die Nashörner* in Chur formulierte es so: «Was ich sehr schön finde an der Freilichtbühne, am Freilichttheater, ist der Aspekt, dass es theoretisch mitten in den Leuten drin geschieht. Dass es einfach stattfindet. Man kriegt es irgendwie mit. Ich finde, das schafft einfach andere Bedingungen. Es ist vielleicht nicht ganz so elitär. Es setzt sich auch mehr aus, weil das wirklich alle mitbekommen. Man muss nicht interessiert sein und ein Billett kaufen, geht dann ins Theater und ist hinter dieser Tür und schaut sich etwas an. Sondern man geht vielleicht beiläufig daran vorbei und denkt: ‹Oh, was ist denn das?› Oder merkt plötzlich: ‹Ah, das ist eigentlich ganz toll.› Es findet eine andere Form von Auseinandersetzung statt».[50] Ähnliche Erfahrungen schildert auch die Regisseurin Julia Bihl (*Robin Hoods Töchter*): «Es hat sich gezeigt, dass das ein Theater ist, das alle erreicht, nicht einen elitären Anspruch hat und sagt: ‹Wir wenden uns nur ans Bildungsbürgertum oder an die Intellektuellen.› Das ist eine grosse Qualität. Das Freilichttheater spricht, wenn es an einem Ort verankert ist, die Bewohner dieses Ortes an, weil sie sich mit diesem Ort selbst identifizieren.»[51]

Dass sich mit der Wahl des Aufführungs- oder Spielortes auch übergeordnete semantische Bezüge zum Alltagsraum herstellen lassen, deutete schliesslich Giovanni Netzer an. Der Spielort auf dem Julierpass, von dem aus Strassen und Wege in verschiedene Täler Graubündens führen, stellte für den Regisseur und Szenografen auch eine künstlerische Form von Reflexion oder Kommentar zur touristischen Infrastruktur der Region dar: «Gerade wenn man diese Eventgeschichten anschaut: Man nutzt genau diese Aufmerksamkeit, die so ein spektakulärer Event hat. Man nutzt das auch kommunikationstechnisch aus. Man geht hinauf, baut etwas dorthin, beeinflusst oder steuert ein bisschen die ganzen Touristenströme, die ins Engadin fahren. Die nachher wieder hinunter kommen und fragen: ‹Was geschieht dort oben?› Man profitiert eigentlich wirklich von dieser ganzen bestehenden, gerade im Oberengadin sehr präsenten Eventkultur. Und lässt sie inhaltlich wieder etwas kippen.»[52]

3.4.2.2 Vom realen zum theatralen Raum

Neben der Mitbestimmung oder Auswahl des Spielortes gehört die Überführung der vorgefundenen realen Orte und der Alltagsräume in theatrale Orte und szenische Räume zur Kernaufgabe des Szenografen. Die Transformation des realen Ortes in einen theatralen Raum stellt die Szenografen des Freilichttheaters vor die Frage, welcher Ausschnitt zu wählen sei, wie stark der Ort zu verbauen

[49] Interview Stefan Hegi
[50] Interview Nicole Henning
[51] Interview Julia Bihl
[52] Interview Giovanni Netzer

oder mit welchen Mitteln die Landschaft zu gestalten sei. Es sind Entscheide darüber zu treffen, welche Aus- und Einblendungen der Umgebung durch die Bühnengestaltung vorzunehmen sind, oder wo und wie Bauten für den Publikumsbetrieb in den Spielort integriert werden. Das Resultat solcher Überlegungen äussert sich dann in Form einer wie auch immer gearteten Szenografie, in der Bühnen- und Tribünenarchitektur sowie im Einsatz von Requisiten, Licht und akustischen Elementen.

Am Grad und an der Art und Weise, wie die für die Inszenierung eingesetzten Bauten (Theaterbauten, Kulissen, Podeste, Zuschauertribünen, Wegmarkierungen, Requisiten, Absperrungen etc.), das Licht, Musik oder Klänge, in die bestehende räumliche Situation eingreifen, lassen sich unterschiedliche Grundprinzipien in der Gestaltung des theatralen Raumes ablesen. Am einen Ende der Skala stehen Inszenierungen, die das vorhandene Landschafts- und Ortsbild in den Mittelpunkt stellen, dieses mittels architektonischer oder medialer Eingriffe bewusst akzentuieren oder allenfalls gar überhöhen. Hier sind etwa szenische Rundgänge oder stark am Dokumentarischen orientierte Theaterformen zu finden sowie das traditionelle Landschaftstheater. Am anderen Ende der Skala — und in der gegenwärtigen Freilichttheater-Szene eher selten anzutreffen — sind demgegenüber Inszenierungen, die sich räumlich relativ autonom gegenüber der Umgebung geben und diese tendenziell ausblenden. Dies geschieht etwa durch Bühnen- oder Tribünenbauten, die die Wahrnehmung des landschaftlichen oder ortspezifischen Kontextes einschränken. Am häufigsten findet sich dagegen ein ergänzendes Vorgehen, bei dem Landschaften oder Orte durch Bauten, Licht oder Ton eine zusätzliche Dimension und eine inhaltliche Präzisierung hinsichtlich des Stückes erfahren. Eine Nuancierung erfährt der vorhandene Ort durch das Stilmittel des Kontrastierens: Dabei bilden die baulichen Elemente zwar einen Gegenpol zum Vorhandenen, verweisen dadurch jedoch umso stärker auf die vorhandene Landschaft oder das bestehende Ortsbild.

A) Vorhandene/r Landschaft/Ort wird akzentuiert oder überhöht

Das Orakel von Turtmann	Die bestehende Ortschaft Turtmann, resp. historische Bauten (Baudenkmäler) und Elemente der Natur (Wasserfall, Wald) bilden die «natürliche» Kulisse. Sämtliche Requisiten, aufwändige Licht- und Ton-Installationen sowie künstlerische Assemblagen akzentuieren und überhöhen diese
La Regina da Saba	Die unberührte alpine Landschaft bildet die «natürliche» Kulisse, welche durch einen künstlichen temporären Theaterbau mit klaren Öffnungen zum Aussenraum akzentuiert und überhöht wird. Der theatrale Raum entfaltet sich im Kontrast zwischen unberührter Landschaft und klassischer (Tempel-)Architektur

B) Vorhandene/r Landschaft/Ort wird ergänzt und überschrieben

Annas Carnifex	Der reale Raum des Dorfes wird durch einen in diesen hinein gestellten künstlichen Bühnenraum überschrieben. Wand-Kulissen sind vor die historischen Häuser gestellt, lassen jedoch den oberen Teil der Hausfronten frei, sodass deren Präsenz deutlich bleibt. Licht und live-Musik unterstützen diesen Kunstraum, der vom Dialog mit oder im Kontrast zu dem real existierenden historischen Ortsraum lebt
Die Nashörner	Die bestehende massive Architektur der Schulanlage wird durch ein Konglomerat von übereinander gestapelten Raum-Schachteln aus Holz kontrastiert. Durch die rückseitigen Öffnungen der Boxen tritt die Szenografie mit dem unmittelbaren räumlichen Kontext sowie mit der Altstadt von Chur in eine visuelle Beziehung. Licht, Gobo-Projektionen sowie die live gespielte Musik unterstützen diese räumlichen Verflechtungen zwischen dem real vorhandenen Orts-Raum und dem theatralen Kunstraum

Robin Hoods Töchter	Der bestehende Garten-Raum hinter dem Theater wird durch Installationen, kleine Bühnen und einige ausgewählte Requisiten ergänzt und im Laufe des Stücks immer wieder neu überschrieben
Rodersdorf einfach	Der vorhandene Raum (Tram/die Ortschaft Rodersdorf) wird durch wenige und mobile Requisiten, in die z.T. Licht und Ton integriert sind («Beleuchtungskoffer») ergänzt und überschrieben. Der theatrale Raum entsteht teilweise aus dem Kontrast von Vorhandenem und Requisiten
Sachsenmatt	Die natürliche Landschaft wird durch ein temporäres Baracken-Dorf, ein Wegnetz aus Holzstegen sowie einen Holzturm ergänzt und überschrieben. Natürliche Lichtsituationen (Sonnenuntergang, ein Feuer) sowie Projektionen auf die Wand der St. Wendelinskapelle unterstützen diese Transformation

C) Vorhandene/r Landschaft/Ort wird ausgeblendet

De Brand vo Appezöll	In den realen Raum des Dorfes wird ein künstlicher Bühnenraum gestellt. Die klassische Guckkasten-Bühne ist als reiner Kunstraumes ausgebildet, der sich gegenüber dem Alltagsraum weitmöglich abgrenzt und diesen szenisch mehrheitlich ausblendet

Abb. 22-24: Gestaltung des theatralen Raumes mittels Bauten, Licht und Ton

Die vorgenommene Einteilung der Inszenierungen nach dem Grad des architektonischen oder medialen Eingriffs in den bestehenden Ort gibt zwar Aufschluss über die Transformation des realen in den theatralen Raum. Indes bleibt ungeklärt, mit welchem baulichen, technischen oder medialen Aufwand und mit welchen künstlerischen Stilmitteln diese Transformation vorgenommen wurde. Eine architektonisch-baulich aufwändige Szenografie muss denn nicht zwingend das Ausblenden oder Auswischen des vorhandenen Ortes oder der Landschaft, in der man inszeniert, zur Folge haben. Und ein eher zurückhaltender Umgang mit Requisiten, Licht oder Ton führt nicht automatisch zu einer stärkeren Präsenz des vorhandenen realen Raumes im Freilichttheater.

3.4.2.3 Bühnenbauten und Requisiten

So liess Giovanni Netzer für die Aufführung von *La Regina da Saba* auf dem Julier ein gewaltiges temporäres Theatergebäude in Form eines stilisierten weissen Tempels errichten. Landschaft und künstlicher Bau wurden als zwei Pole aufgefasst, die sich gegenseitig in ihrer räumlichen Wirkung potenzierten. Wie sich diese Polarität räumlich, architektonisch oder szenografisch niederschlagen sollte, blieb über längere Zeit hinweg die entscheidende Frage. Bis die richtige Form für das Gebäude gefunden war, mussten etliche Modelle gebaut werden. Der Prozess dauerte bis zwei Wochen vor Baubeginn. Netzer, der das Konzept der Polarität entwickelt und auch die räumliche Umsetzung zusammen mit einer auf temporäre Bauten spezialisierten Firma geleitet hatte, umschreibt die Überlegungen dahinter folgendermassen:

«Ganz am Anfang war es ein Gebäude ohne Dach, bei dem man das Gefühl hatte, wir zonen ein und lassen die Bergwelt sozusagen von oben hinunterfallen in den Raum. Optisch. Das gaben wir dann auf. Wir sagten: ‹Nein. Wir müssen es überdachen.› […] Dann hat sich diese Form mit den Öffnungen entwickelt. Zuerst war es ein kleineres Gebäude. Schliesslich ist es, glaube ich, 36 Meter breit und 20 Meter tief und 12 Meter hoch geworden. Dann gab es noch eine Zwischenphase, in der es fast 60

Meter lang geplant war, weil wir die ganze Infrastruktur auch noch unter ein Dach bringen wollten, also Zuschauerbetreuung und Ähnliches. Das haben wir uns dann nicht leisten können. Dann war es ein Gebäude, das zuerst zwei Meter dicke Wände hatte. Später hat man gemerkt, dass es statisch nicht funktioniert. Die Firma Nüssli sagte: ‹Wir benötigen mindestens vier Meter dicke Wände.› Es war schwierig. Es wurden etwa 17 Modelle dieses Gebäudes angefertigt. Man musste schauen, dass man den Ausblick noch hatte, um herausschauen zu können. Aber das war extrem spannend. Es ist mitunter wirklich das, was ich am liebsten mache.»

Innerhalb der von uns untersuchten Beispiele war Netzers Bühnen- und Tribünenbau einer der aufwändigsten und, was die Dimensionen betrifft, grössten. Er beherbergte sowohl die Spielenden als auch die Zuschauenden. Mit seiner tempelartigen Erscheinung gliederte er den Ort in einen Landschafts-Aussenraum sowie in einen Bühnen-Tribünen-Innenraum. Im Wesentlichen handelte es sich bei der von Netzer gewählten Szenografie darum, die Beziehung zwischen theatralem Aussen- und Innenraum zu definieren. «Es ging darum, das richtige Mass nach Aussen zu finden, das richtige Mass von Aussen und Innen zu erreichen. Im Innern einen Raum zu gewinnen, der noch als Raum bestehen kann, der nicht einfach nur ein Loch hat hinten, sondern eine Struktur, die den Innenraum auch gliedert.» Für die Beziehung zwischen der Landschaft, die im Innern des Baus ebenfalls sichtbar sein sollte, hatte der studierte Kunsthistoriker Netzer räumliche Situationen vor Augen «wie auf gewissen Renaissance-Gemälden, wo man Ausschnitte hat in die Landschaft durch einen gesetzten Rahmen. Und irgendwann werden es einfach Löcher. Irgendwann ist es einfach diese unbestimmte Szenerie, wo Figuren reinkommen und wieder rausgehen.»[53]

Architektonisch ebenfalls sehr prägnant — formal jedoch völlig anders geartet — war die von Nicole Henning konzipierte Bühnengestaltung für *Die Nashörner*. Auch sie suchte den Dialog mit der Umgebung. Im Unterschied zu Netzer ging es Henning zunächst jedoch darum, die architektonische Dominanz der Umgebung auszublenden: «Ich fand, es war ein absolut unglaublich hässlicher Ort dort oben. Als ich ihn zum ersten Mal sah, war alles noch eine Baustelle. Ich sah den Raum auch gar nie richtig. Auch die Berge dahinter, die wirklich toll sind. Dann fand ich, ich könne da nicht ein kleines Setting anbringen, sondern es müsse etwas mit dieser Architektur zu tun haben, auf die man die ganze Zeit schaut. […] Gerade an diesem Ort hat man eine sehr spezielle Situation mit den Bergen dahinter, der Sonne, die dort untergeht und dieser furchtbaren Architektur, die einem im Wege steht, um das alles zu sehen, und dann noch diese komische Arena, die an die Antikenspiele erinnern soll.»[54] Dann entschied die Szenografin anders: «Das gehört irgendwie mit hinein und es muss passen. Es sollte inhaltlich zur Versuchanordnung der Gesellschaft passen, die gezeigt wird. Auf jeden Fall war ich dann der Meinung, dass das Bühnenbild an diesen Ort integriert werden musste.» So versuchte Henning schliesslich, mit den Raum-Schachteln, welche im Stück selbst als Zeichen für «Stadt» standen, eine Verbindung zu den stark skulpturalen Bauten der Schule herzustellen.[55] Die bis 9 Meter in die Höhe gestapelten Boxen waren überdies an der Rückwand offen, so dass dadurch die Altstadt von Chur sowie der nächtliche Himmel mit ins Bild hinein spielten. Das Ganze sollte, so die Bühnenbildnerin, letztlich organisch wirken.

Die Transformation des bestehenden Raumes in einen theatralen erfolgte auch bei *Annas Carnifex* mittels architektonisch markanter Einbauten. So waren die hochaufragenden Fassaden historischer Gebäude (des Zwicky-Hauses, wo Anna Göldi einst als Magd gedient hatte) durch künstliche und in weisse Farbe getauchte Kulissen-Wände überspielt oder (beinahe) überdeckt. Der Szenograf Peter

[53] Interview Giovanni Netzer

[54] Die aus den 1970er Jahren stammende Schulanlage (inkl. Amphitheater) war seit 2007 einer grundlegenden Sanierung durch das Architekturbüro Jüngling&Hagmann unterzogen worden. Der Abschluss der Arbeiten fand im Oktober 2010 statt, d.h. also nach den Freilichtaufführungen im Amphitheater. Die plastische Wirkung der Fassaden, vor welchen die Bühnenbauten Nicole Hennings zu bestehen hatten, beruht auf Glas und Metall, das zwischen mächtige steinerne Wandscheiben gespannt ist. Die imposante Kantonsschule bildet zusammen mit der Kathedrale und dem Priesterseminar St. Luzi ein städtebauliches Ensemble, das gleichsam als Stadtkrone am Hang über der Altstadt thront.

[55] Während der ganzen Umbauzeit standen der Schule von einer lokalen Holzbaufirma eigens hergestellte Holzcontainer als Klassenzimmer zur Verfügung. Ob diese die szeografische Inspiration mit beflügelt haben, kam aus dem Interview mit der Szenografin nicht hervor. Diese hatte allerdings bereits in früheren künstlerischen Arbeiten mit Raum-Boxen experimentiert.

Scherz hatte letztere nicht bis zur Dachtraufe der bestehenden Bauten hochgezogen, um damit den Charakter des künstlich geschaffenen Raumes zu unterstreichen – und mithin das Thema des Überschreibens oder Überspielens sichtbar zu machen. Der Stoff des Stückes war die Geschichte der Magd Anna Göldi, die diesmal allerdings aus einer anderen Perspektive, nämlich der Sicht der professionellen Folterer und Henker, erzählt wurde: «Es ging darum, diese Geschichte neu zu schreiben. Wir sind, einfach gesagt, von einem weissen Blatt ausgegangen, das man neu beschreiben kann. Da es sich ja nicht um die Geschichte der Anna Göldi handelte, die man kennt. Man wollte die Geschichte aus einer anderen Blickrichtung sehen. […] Weiss stand für das weisse Blatt, für die neue Geschichte. Natürlich konnte ich so auch mit dem Licht arbeiten.»[56] Die Enge des Spielorts verwies ihrerseits semantisch auf den psychischen Zustand der Hauptfigur. Sie charakterisierte aber auch das verkorkste soziale Gefüge des Dorfes, in dem die Figur der Anna Göldi lebte, und das diese zur Aussenseiterin oder Hexe machte. Der theatrale Raum Peter Scherz' verfügte kaum über eine horizontale, jedoch massgeblich über eine vertikale Dimension: die bestehenden Häuser sowie die davor gestellten schneeweissen Kulissen waren bis zu 12 Meter hoch. Sie bestimmten massgeblich das szenische Geschehen, die Choreografie und den Blick der Zuschauenden. Und schliesslich wurde auch *De Brand vo Appezöll* in einem künstlichen, weissen, abstrahierend gestalteten Bühnenraum inszeniert. Die Szenografie mit den expressiv nach vorne geneigten, stilisierten Häuserfronten hatte hier die Aufgabe, sowohl den brennenden Stadtraum, die Ängste der Bewohner wie auch gewisse von der Dramaturgie genau vorgegebene Innenräume zu repräsentieren. Fässlers Bühnenraum war jedoch weder konstruktiv noch konzeptionell in einen direkten Dialog mit dem architektonisch-räumlichen Kontext des Orts Appenzell eingebunden. Dieser — in der architektonischen Realität sehr bunte — Alltagsraum wurde vielmehr ausgeblendet, um eine Konzentration auf den Kunstraum zu bewirken. «Die geschlossene Einheit benötigte es auch deshalb», gab Fässler zu Protokoll, «weil da hinten ganz schlechte Bausubstanzen, 20. Jahrhundert, und ganz grauenhafte Bauten vorhanden sind.» Durch archäologische Grabungen hatten man genaue Kenntnis, welche Häuser beim Brand in Feuer geraten waren und welche nicht. Die Bühne wurde möglichst genau in diesen Raum hineingestellt. «Es war folglich wegen des Raumes so konzipiert, dass ich die Bühne wie eine Vitrine in dieses Szenarium, in dem das alles damals abging, hineinstellen konnte. Gleichzeitig integrierte ich die Kirche und den hinteren Teil, so dass der Blick darauf, auch derjenige des Betrachters, gewährt blieb. Dadurch ergab sich, zusammen mit dem Stück, die Wahl des Platzes. Natürlich ist es so, dass man über das Stück an die Sache herangeht. Da brauchte es ganz klare Ebenen, die man bespielen können musste, eine Kanzel, einen offenen Raum vor einem Gebäude, eine Gerichtsszenerie, ein Rathaus, gleichzeitig ein volles Dorf mit Brunnen und Platz.»

Eine andere Form von Bühnenbau repräsentierten die Holzbuden und das verbindende Netz von Holzstegen, welche die Inszenierung von *Sachsenmatt* auszeichneten. Die theatrale Anlage baute auf markanten Sichtachsen auf, die die einige hundert Meter entfernte St. Wendelinskapelle, um die sich das Stück inhaltlich drehte, in den perspektivischen Flucht- und damit in den Wahrnehmungsmittelpunkt stellten. «Es war der konzeptionelle Ansatz, sie ins Zentrum zu stellen. Sie sollte immer präsent sein. Mit der Zeit ausgeblendet und irgendwann wieder zum Vorschein kommen.»[57] Zentral war für den Architekten Stefan Hegi ausserdem, dass die Landschaft mit in die Gestaltung des Spielraumes einbezogen wurde, «dass wir die Qualitäten dieser Weite nicht verlieren».[58] Obwohl als klarer und markanter architektonischer Eingriff in die zuvor unberührte Landschaft vorgenommen, liess sich das Pilgerdorf aus leicht gebauten Holzbaracken, welche in Form eines Hufeisens angeordnet waren, auf einen erstaunlichen Dialog mit dem vorhandenen Ort ein: topografisch, indem es die leichte Muldenform des Spielortes unterstrich; symbolisch, indem es — im Kontrast zur Dauerhaftigkeit des Baus der St. Wendelinskapelle — das Ephemere des Pilgerwesens betonte; formal, indem die Anarchitektur der zusammengenagelten Holzbuden-Stadt programmatisch eine Gegenposition zur durchgeplanten Grossstadt der Moderne und folglich auch zur dort lebenden Gesellschaft einnahm: Die Sachsenmatt bildete den Raum für eine andere Gesellschaft. Im Barackendorf der Pilger gerät im

[56] Interview Peter Scherz
[57] Interview Stefan Hegi
[58] Ebd.

Laufe der Entwicklung des Plots so einiges durcheinander. Totale Anarchie — wie sie in den 1980er Jahren durch das illegal aufgestellte Berner Wagen- und Barackendorf «Zaffaraya» symbolisiert wurde — bricht allerdings nicht aus.

Für die einen mag «Zaffaraya» zum kollektiven Gedächtnis gehören, für andere sind es die Stereotypen eines Zigeunerlagers oder eines Campingplatzes. Der Architekt Stefan Hegi liess sich durch ein anderes Bild inspirieren, so wie die Assoziation über bestimmte Bilder seine Arbeitsmethode generell charakterisiert: «Was ich ‹innere Bühnenbilder› oder ‹innere Bilder› nenne, ist häufig bereits vorhanden», noch bevor die Arbeit an einem konkreten Stück beginne. «Manchmal ist es sogar so, dass ich, bevor ich das Projekt anfange, meine innere Bibliothek Revue passieren lasse. Einerseits im Kopf, anderseits sammle ich konkret solche Bilder und gehe die dann einfach durch. Ich registriere, wenn etwas immer wieder vorkommt, und jedes Mal versuche ich dann, das einzubringen. Ich denke immer: ‹Das möchte ich gerne machen, und das.› Natürlich kann ich es erst einbringen, wenn's passt, wenn's stimmt.»[59] Er arbeite mit einem ganzen Fundus an Bildern, die dazu drängten, irgendwann umgesetzt zu werden. Diese Bilder würden jeweils dann aktiviert, wenn es eine praktische Aufgabe der Szenografie zu lösen gelte. Im Falle der Sachsenmatt seien ihm ganz offensichtlich die Installations-Arbeiten des japanischen Künstler Tadashi Kawamata Pate gestanden:

«Dieser Kerl fasziniert mich, weil er zum Bricolagen-Bastler-Typ gehört. Kawamata begeistert mich schon seit Jahren. Diese Dachlatten-Geschichte… da probierte ich schon diverse Sachen aus. […] Dort oben auf der Sachsenmatt war der Campingplatz das Hauptthema. Dass dann aus dem Campingplatz ein alter, schon lange bestehender Pilgerort wurde mit diesen Hütten, das entstand einfach aus dem Drang heraus, den Campingplatz anders darzustellen. Der Widerstand gegen die Camping-Idylle von Zelten und Wagen, die in den Köpfen der Leute vorhanden ist. Ich suchte nach Alternativen und irgendwann kam dieser Kawamata zum Vorschein, ich hatte den wieder vor mir und dachte: ‹Ja genau, so was muss es sein!›»

Auch das Wegnetz aus Brettern ging auf Ideen Kawamatas zurück, wie sie dieser in «Work in Progress in Zug» 1996–1999 in einer ortsbezogenen Installation im öffentlichen Raum der Stadt Zug realisiert hatte.[60] «Aber ich wollte natürlich nicht einfach Kawamatas Wege nachbilden, sondern überlegte mir, was ich praktischerweise mit der nassen Wiese machen würde, wenn es regnete. […] Damit war die Idee geboren, und die Wege wurden ab diesem Zeitpunkt zu einem essentiellen Bestandteil der Inszenierung. Auf einmal war vieles klarer, weil danach weitere Bilder und Ideen dazu kamen und sich die praktischen Umsetzungsmöglichkeiten dadurch vereinfachten.»[61]

Dass die Übergänge zwischen Formen der bildenden Kunst aus den 1960er Jahren (Environments, Happenings, Installationen, performative Arbeiten oder Werke der Land Art) und solchen der szenischen Kunst längst fliessend sind, ist in der entsprechenden Literatur ein Topos.[62] Bei der Szenografie von *Sachsenmatt* haben wir es, was die Form der Inszenierung betrifft, jedoch nicht mit einer Performance oder Installation zu tun. Vielmehr geht es hier um die direkte Bezugnahme der Szenografie auf die Arbeiten eines Künstlers, die im Bereich des Installativen und Topografischen angesiedelt sind, und die meist ephemeren Charakter haben, d.h. ähnlich der theatralen Inszenierung, nach einer Weile wieder demontiert werden.

Neben den grossen architektonischen und requisitorischen Eingriffen in den bestehenden Raum findet sich allerdings auch die gegenteilige Haltung vertreten. Einige der visionierten Freilichtaufführungen demonstrierten, wie man mit bewusst minimal gehaltenen Bühnenbauten und Requisiten arbeiten kann. Dies war etwa in Julia Bihls *Töchter des Robin Hood* der Fall, wo ein stark

[59] Interview Stefan Hegi
[60] Vgl. Tadashi Kawamata: «Work in Progress in Zug» 1996–1999; Es handelt sich um einen hölzernen Stationenweg, der durch Zug hindurch und bis zum Kunsthaus führt. Die Installation sowie die zugehörigen Entwürfe und Modelle sind in einem Fotoessay von Guido Baselgia dokumentiert.
[61] Interview Stefan Hegi
[62] Vgl. dazu etwa Gronau 2010

konzeptioneller Ansatz in der Transformation des realen in den theatralen Raum damit einherging, dass Requisiten und in den Spielraum gebaute Bühnenelemente sparsam eingesetzt wurden. Julia Bihl reflektierte die Möglichkeiten, die sich mit der Setzung der Wiese als Spielort eröffneten, folgendermassen: «Da gab es natürlich auch die Herausforderung, diese Wiese, die so klar Struktur und Örtlichkeit vorgegeben hat, zu gestalten. Was man auf der Bühne viel einfacher machen kann, ist plötzlich behaupten, man befinde sich in einem Zauberwald. Dann benutzt man irgendwie grünes Licht und ein paar Sprenkel und stellt ein paar Hüttchen oder Bäumchen oder was Ähnliches hin. Man kann viel abstrakter arbeiten, als dies bei einem Ort wie dieser Wiese möglich ist.» Die zentrale Fragestellung lautete für Bihl: «Wie kann man mit diesem Ort umgehen, damit Vorhandenes sichtbar und Fremdes eingeführt werden kann? Man kann plötzlich intervenieren in diesen Raum: Etwas hineinsetzen, das vielleicht fremd ist. Also der Kontrast zwischen Fremdkörper, etwas Fremdem und dem, was dort existiert». Oder theoretischer formuliert: «Wie performativ und abstrakt kann man im Freilichttheater mit dem Raum umgehen?» Bihl machte schliesslich die Erfahrung, dass man «an einem solchen Ort als Kontrast schöne Möbel, schöne Kleider» hinstellen und zum Beispiel behaupten könne: «Das ist ein Teil des heruntergekommenen Königschlosses». Der Raum werde damit gleich zum Zeichen für Armut. Man müsse wirklich den Ort mitsprechen lassen, resümierte die Regisseurin und Szenografin Bihl die in Lichtensteig erprobten Erfahrungen.

Auch in der Inszenierung *Rodersdorf einfach* war die Arbeit mit Requisiten, die bloss andeuteten, und nicht darstellten, Programm — und gleichzeitig Voraussetzung für die Mobilität, durch die sich die Inszenierung auszeichnete: Ein Koffer musste genügen, um «Reise» anzuzeigen, eine Ständerlampe und ein Sessel (die nach Beendigung der Szene wieder weggeräumt werden konnten) bedeuteten «Wohnzimmer». Ein charakteristisches Requisit stellten die mobilen Scheinwerfer dar, die in Koffer auf Rädern eingebaut waren und die von einem Beleuchter von Szene zu Szene mitgeführt wurden. Rodersdorf war wohl Thema des Plots. Die örtlichen Schau- und Spielplätze sowie die wenigen Requisiten dienten zur Unterstreichung dieses Plots.

Nochmals völlig anders stellte sich die Bühnensituation im Falle des *Orakels von Turtmann* dar, obwohl auch hier das Dorf selbst Gegenstand der Inszenierung war. Die szenische Grundidee bestand allerdings darin, das gesamte Dorf in eine Freilichtbühne zu verwandeln. Ausgehend von dem bestehenden Kulturpfad, einem historischen Dorfrundgang, wurden ausgewählte Patrizierhäuser des 16. und 17. Jahrhunderts, eine instand gestellte historische Sägerei sowie der Wasserfall am Eingang des Turtmanntales bespielt.[63] Silke Koneffke hat dafür den Begriff des «theatralen Denkmalschutzes» geprägt: Theater trage auf diese Weise dazu bei, «abgelegte, aber dennoch lebendige Architektur und ihre Bedeutungen bewusster Analyse zuzuführen und zu bewahren.»[64] In Turtmann wurden einige dieser historischen Bauten — etwa die so genannte «Schützenlaube» — erstmals und nur anlässlich des Freilichttheaters öffentlich zugänglich gemacht.[65] Der besondere Reiz dieser Raum-Bespielung bestand denn genau darin, dass durch das Freilichttheater räumliche Grenzverschiebungen zwischen Öffentlichem und Privatem inszeniert wurden: Vorab für das lokale Publikum kam es z.B. einer kleinen Sensation gleich, ins Innere der zwar exponiert gelegenen, Nicht-Mitgliedern der Bruderschaft und insbesondere Frauen im Alltag bislang jedoch verschlossenen «Schützenlaube» vorzudringen. Umgekehrt wurden die privaten Häuser entlang der öffentlichen Gasse, durch die der szenische Rundgang führte, während der Aufführung automatisch zu Teilen der Szene. Jedem Geräusch (z.B. dem laufenden Radio) und jedem Duft, der durch die Hausmauern auf die Strasse drang, war die Aufmerksamkeit des Publikums sicher.

3.4.2.4 Licht, Ton und Klang

Schon in Beschreibungen des Freilichttheaters aus den 1950er Jahren wird der so genannten «Naturstimmung» — zu der neben den Lichtverhältnissen auch die Witterung gezählt wurde — ein wesentlicher Anteil an der Gestaltung des Raumes sowie an der ästhetischen Wirkung der Aufführung zugeschrieben: «Die Naturstimmung steigert die Illusionskraft, die nun ihrerseits die reale

[63] Vgl. http://www.altesturtmann.ch/?site=Projekte&was=KulturpfadInfos
[64] Koneffke 1999: 462
[65] Interview Elisabeth Wegmann

Welt der Bühne in eine bedeutsame verwandelt und damit auch die Naturstimmung zum Gleichnis des Kunstwerks macht», schrieb etwa der Theaterwissenschafter Edmund Stadler.[66]

Licht (natürlich und künstlich) sowie diverse Formen von Projektionen (Dia, Film, Video, Laser etc.), Ton (live oder ab Band) oder Klang sind neben Bühnenbauten und Requisiten die wichtigsten Raumgestalter. Dabei zeigen sich auch hier grosse Unterschiede im Einsatz dieser Medien zur Gestaltung eines theatralen Raumes im Freilichttheater. Allen gemein bleibt die mit der Freilichtaufführung verbundene Tatsache, dass — im Unterschied zum Theater in einem geschlossenen Raum — auch mit natürlichem Sonnen-Licht gearbeitet werden kann. Da die Aufführungen während der Sommermonate und überwiegend am Abend oder gegen Abend angesiedelt sind, ist der Übergang vom Tageslicht zur Dunkelheit von lichtgestalterischem Belang. In den meisten Fällen herrschen denn zu Beginn der Aufführung andere Lichtverhältnisse vor als in der zweiten Spielhälfte, und in vielen Fällen werden das Eindämmern, der Sonnenuntergang, Fackeln und Feuer nachgerade zur Erzeugung einer bestimmten (Licht-)Stimmung ausgenützt oder eingesetzt.

A) Natürliches Licht fungiert als wesentlicher szenischer Mit-Akteur

Aufführung	Einsatz von natürlichem Licht
Sachsenmatt	Tribüne ist gegen die untergehende Sonne gerichtet, Bühne befindet sich im Gegenlicht; Turmbau lenkt den Blick in die Sonne und «fängt» die Abendstrahlen auf
La Regina da Saba	Das Eindämmern wird durch die Raumschlitze und das Weiss des Theaterbaus verstärkt wahrnehmbar; mit dem Eindämmern verringert sich die Tiefe des Bühnenraumes
Rodersdorf einfach	Der Blick aus dem fahrenden Tram in die umgebende Landschaft funktioniert nur bei Tageslicht

So wurde das Publikum bei der Inszenierung auf der Sachsenmatt vorgängig darauf aufmerksam gemacht, dass sich das Bühnengeschehen während der ersten Hälfte der Aufführung im Gegenlicht abspielen werde. Es wurden sogar Sonnenbrillen verteilt. Stefan Hegi hatte bei der Konzipierung des Spielraumes sorgfältig auf den Sonnenverlauf geachtet und diesen in die räumliche Gestaltung mit eingebaut: «Die Positionierung des Turmes hatte ich auf den Verlauf der Sonne hin angelegt. Ich hatte auch Berechnungen gemacht, um sicher zu sein, zu welchem Zeitpunkt die Sonne in der Mitte der Tribüne genau hinter dem Turm stehen würde. Das sind so Ansätze, von denen niemand weiss. Für mich hatte es eine Bedeutung. Ich wusste, der Turm und die Sonne mussten dort oben sein. Das blendet zwar wie blöd, aber genau das macht vielleicht das Magische aus. Dass die Sonne nicht einfach da untergeht und irgendwo ist der Turm, das muss vielmehr zusammen eine Wirkung ergeben, ohne dass jemand merkt, warum. Ich hatte das Gefühl, der Zuschauer wurde anders mit dem Sonnenuntergang konfrontiert, als wenn der Turm nicht dort oben gestanden hätte.»[67] Tatsächlich hatte das Sonnenlicht, das als Rückenlicht auf die Bühne fiel und in Richtung der Tribüne leuchtete, den Effekt, dass der Zuschauer optisch stärker in den theatralen Raum eingebunden wurde.

Besonders atmosphärisch wirkte der Übergang vom Tageslicht zur Dunkelheit auch bei der Aufführung von *La Regina da Sab*a auf dem Julierpass, wo sich die gezackten Silhouetten der umliegenden Berge während des Eindämmerns sukzessive deutlicher und dunkler gegen den Himmel abzeichneten und so den Kontrast zum orthogonalen, weissen Theaterbau verschärften. Während der Spielraum in der ersten Phase des Stücks nicht nur atmosphärisch, sondern auch visuell die Welt der Alpen mit einschloss, verengte sich diese Weite mit zunehmender Dunkelheit. Das Spiel

[66] Vgl. etwa Stadler 1949/50: 47
[67] Interview Stefan Hegi

konzentrierte sich sukzessive auf das weisse, ausgeleuchtete Bühnenrechteck, während die Bergwelt nur noch als bedrohliche, schwarze Rückwand ins Geschehen einwirkte.

Nochmals anders zeigte sich die Mitautorschaft des Tageslichtes, resp. der Dunkelheit im Falle der Inszenierung *Rodersdorf einfach*. So spielte denn der erste Teil der Inszenierung im fahrenden Tram, wobei die Stimme des Erzählers aus dem Off historische Fakten zur Birsigtalbahn preisgab, welche die Trampassagiere mit dem verbinden konnten, was sie aktuell durch den Blick aus dem Tram wahrnahmen. Allerdings funktionierte diese szenische Idee in dem Moment nicht mehr, als der Blick durchs Fenster wegen der Dunkelheit draussen sowie durch das gleissende Kunstlicht (und die entsprechenden Reflexe auf den Glasscheiben) im Innern verunmöglicht wurde.

In drei Aufführungen spielte die künstliche oder künstlerische Lichtführung in der Raumgestaltung eine herausragende Rolle.

B) Kunst-Licht als Mit-Akteur

Aufführung	Einsatz Kunst-Licht
Die Nashörner	Raffinierte Lichtdramaturgie, bestehend aus natürlichem und Kunstlicht; Decken- und Wandlampen als szenische Elemente ins Bühnenbild integriert
Annas Carnifex	Lichtdramaturgie betont die Künstlichkeit des Raumes, schafft emotionale Stimmungsräume
Das Orakel von Turtmann	Licht als Wegsignalisation, als funktionale Szene-Beleuchtung, als Stimmungslicht in Innenräumen sowie als künstlerische Lichtinstallation

In der Inszenierung *Die Nashörner* stellte das Licht einen wesentlichen Faktor der vielschichtigen Raumgestaltung dar. Zum einen war mit den auf der Rückseite offenen und in den freien Luftraum (und das Gegenlicht) ragenden Raum-Schachteln auf der Bühne bereits ein optisch sehr stimmungsvolles und sich im Laufe des Abends veränderndes Raum-Ambiente geschaffen. Von Viertelstunde zu Viertelstunde schienen sich die Lichtverhältnisse in den Boxen zu verändern und damit an der Inszenierung mitzuwirken: Die Schachteln auf der Bühne wirkten tatsächlich wie in den Tagesablauf eingebundene Wohn- oder Arbeitsräume. Hinzu kamen einzelne Deckenleuchten aus den 1950er Jahren, die in jeder Schachtel (oder jedem Raum) aufgehängt waren und sich je nachdem, ob jemand den Raum bespielte oder nicht, langsam dimmend ein- oder ausschalteten. Bei Wind bewegten sich diese Hängeleuchten zusätzlich hin und her und erzeugten so nochmals ein anderes Streulicht. Das Licht wurde also nicht nur via Scheinwerfer auf den szenischen Raum projiziert, sondern es kam selbst aus diesem heraus. Schliesslich mussten die Schauspielenden von vorne beleuchtet werden, und die Bühnenbauten hatten ihre Schatten auf die umliegende bestehende Architektur zu werfen. «Das war wichtig, dass wir mit diesen Schatten spielten und dass sie ineinander rein gingen. Es gibt auch eine Szene, wo Hans und Behringer oben sind und das Licht von vorne kommt und sich dann hinten auf die hintere Wand wirft. Dort geschieht es auf einmal, dass es städtisch wird. Dass man das Gefühl kriegt: ‹Ah, dort ist auch ein Block. Und dort sind sie auch...›. Obwohl man weiss, es ist nur ein Schatten. Aber es geschieht dort, dass man quasi das Wohnhaus hintendran hat.»[68]

Bei der Inszenierung *Annas Carnifex* in Mollis spielte das Kunst-Licht ebenfalls eine herausragende Rolle. Es hatte primär die Aufgabe, die weiss verputzten Wände in intensive Farbräume zu tauchen und damit den für die jeweilige Szene verlangten psychischen Raum zu gestalten. Für den Lichtgestalter Peter Scherz war die Lichtregie bereits im frühen Projektstadium wichtiges

[68] Interview Nicole Henning

Raumgestaltungsmittel, so dass er das Modell der Bühne mit 20 dimmbaren Scheinwerfern ausgeleuchtet hatte.[69]

Auch in Turtmann lag das Lichtkonzept in Händen von Professionellen. Hier wurde unterschieden zwischen Signalisationslicht, d.h. wegweisenden (gelben) Leuchtstoff-Lichtquellen, die auf dem Rundgang die nächste Station anzeigten, dem (Scheinwerfer-)Licht, das der Ausleuchtung der jeweiligen Szene galt, dem Stimmungslicht in den Innenräumen sowie installativen Lichtspielen. Der Szenografin Elisabeth Wegmann war es ein wichtiges Anliegen, mit der Technik «die Bilder, die wir erzeugen wollten, zu unterstützen, und ja nicht die Technik dominieren zu lassen.»[70] Als Beispiel nennt sie etwa das Licht aus einer halboffenen Türe, das Mystik hervorrufe und sich mit den räumlichen Gegebenheiten vermische. Ziel sei es, den Besucher mithilfe feiner Details der Technik den Raum selber entdecken zu lassen. Aufwändige Lichtinstallationen, die die gegebenen räumlichen Verhältnisse in mystische Traum-Räume verwandelten, fanden sich in Turtmann vor allem auf dem Weg entlang des Baches mit – als Höhepunkt – einer Licht-künstlerischen Überhöhung des Wasserfalles.

Im selben Zug arbeitete die Lichtregie in Turtmann mit Video-Projektionen: Eine scherenschnittartige Schattenfigur wurde direkt auf den Felsen unter dem Wasserfall projiziert, so dass diese Figur immer wieder in der Gischt des Wasserfalls verschwand und damit fluktuierende Raumverhältnisse schuf.

C) Projektionen

Aufführung	Einsatz Projektionen
Das Orakel von Turtmann	Videoprojektion direkt auf eine «natürliche» Leinwand, d.h. einen Felsen
Die Nashörner	Gobo-Projektionen und Schattenwürfe auf die umliegende Architektur
Sachsenmatt	Projektionen auf eine «architektonische» Leinwand, d.h. die Fassade der St. Wendelinskapelle

Abb. 25-27: Licht, Ton und Klang als Raumgestalter

In Chur wurde mit Gobos, d.h. gezeichneten Schablonen, die man vor die Scheinwerfer hängt, ein weiteres Lichtmedium zur Narration und v.a. auch zur Schaffung von theatralem Raum eingesetzt. Mit ihrem grundsätzlich zeichnerischen und zweidimensionalen Charakter boten die Gobos ein zusätzliches Mittel der Raumgestaltung: Man konnte eine Szenerie holzschnittartig über die bestehende, dreidimensionale projizieren. Geboren war die Idee eigentlich bei einem anderen Projekt, das bei der Kaserne in Chur hätte aufgeführt werden sollen:

«Mit diesen Gobos wollte man quasi eine Szenerie projizieren über das Licht, schwarz-weiss, fast etwas holzschnittmässig, oder auch hübsch, kinderbuchmässig. Man hätte diese Gobos mit der Zeit ausgewechselt, so dass das immer stärker zugekritzelt worden wäre. In der zweiten Idee wurde das Rhinozeros dann baulich, weil sich inzwischen auch der Ort verschoben hatte. Zuerst hätte man am Schluss eine schwarze, zugekritzelte Szenerie gesehen. Wenn es in der Kaserne stattgefunden hätte, so ging die Idee, dann hätte man dieses Haus gehabt, Stallungen und eine Tribüne. So hätte man die vorhandene Szenerie nehmen können und darüber... es wäre dann nicht mehr einfach eine militärische Umgebung gewesen, sondern man hätte etwas mit Licht darauf gemacht. Ich wollte die Gobos direkt auf die Wände projizieren. Einfach auf das, was dort war. […] Es ist mehr ein Gefühl, dass man mit Schwarz-Weiss, mit etwas darüber Zeichnen, Ausradieren oder Zumalen arbeiten musste. So hätte es funktioniert. […] Die Gobos bringen eine 2D-Ebene mit hinein. Es wird wie ein

[69] Interview Peter Scherz
[70] Interview Elisabeth Wegmann

neues Mittel eingesetzt, die Zeichnung eben. Man macht eine Zeichnung darüber und die Architektur verschwindet.»[71]

Für die Analyse der Ton-Klang-Aspekte sei auf die entsprechenden Kapitel im Abschnitt zur Ästhetik der Musik im Freilichttheater verwiesen. Einzig die spezielle Situation der Inszenierung *Die Nashörner* bedarf hier eines kurzen Kommentars, denn tatsächlich spielte die Musik in der Churer Inszenierung Ionescos von Anfang an eine primordiale Rolle. Analog zum Licht und den Projektionen auf der visuellen Ebene, war der live von einer dreiköpfigen Band gespielten Musik als auditivem Medium ein grosser Teil der Narration übertragen: Die Musik hatte Aspekte des «Nashörnischen» darzustellen, etwa dessen physische Präsenz in der Stadt. Das Theaterprogramm formuliert es lapidar: «Grosse Tiere — grosser Lärm». Räumlich besetzte sie das Zentrum der Bühne, die Musiker agierten in der grössten zentralen Raumschachtel. «Ich dachte», so die Szenografin Nicole Henning, «wenn die Musik quasi der Magen des Ganzen ist, dann muss es auch dort heraus dröhnen. Am besten wäre es gewesen, es hätte zu vibrieren begonnen, und die ganzen Sachen in der oberen Etage durchgeschüttelt, es hätte rumort. Ich finde es schöner und interessanter, wenn der Ton Teil des Raumes ist.»[72]

3.4.3 Raumästhetik und lebendige Tradition

3.4.3.1 Theatraler Raum und Theaterbau-Traditionen

Theater findet immer an einem gegebenen physischen Ort statt und es bespielt zugleich einen Raum, der von Zuschauenden und Akteuren belebt und erfahren wird. Jeder Ort, an dem Zuschauer und Akteure für eine ‹live› stattfindende Aufführung zusammenkommen, kann als theatraler Ort bezeichnet werden. Ein solcher Ort muss realiter begehbar sein, darf also nicht nur virtuell existieren, und er muss von Zuschauern und Akteuren gleichzeitig aufgesucht werden können. Erst mit der gleichzeitigen Anwesenheit von Zuschauern und Akteuren wird der Ort der Aufführung zu einem theatralen Ort.[73] Andreas Kotte weist ausserdem darauf hin, dass – zumal aus Sicht der Zuschauenden – erst dann von Theater gesprochen werde, wenn die szenischen Vorgänge mit einem Theaterraum in Verbindung gebracht würden. Dieser theatrale Raum müsse Zuschauer und Agierende aufnehmen und so strukturiert sein, dass sich zwischen ihnen Beziehungen entfalten können.[74] Oder anders ausgedrückt: Der theatrale Raum organisiert die Art und Weise, wie Zuschauer und Akteure zueinander ins Verhältnis gesetzt werden. «Seine Anordnung weist den Beteiligten ihre Funktionen zu, grenzt ihren Wirkungskreis ein und hat damit wesentlichen Einfluss auf die Medialität von Aufführungen.»[75] So erfährt oder besitzt jeder theatrale Raum eine Aufteilung und weist Zuschauern und Akteuren bestimmte Orte innerhalb dieses aufgeteilten Raumes zu. Zwar findet Theater *an* einem Ort und *in* einem Raum statt, zugleich umfasst dieser Raum jedoch mehrere Orte, die als Raumstellen verschiedene Funktionen haben, wie beispielsweise Bühne und Zuschauersaal.

Die Wahrnehmung des Zuschauers wird massgeblich durch die Form der Rahmung und der Grenzziehung geregelt, welche eine je spezifische Relationierung von Spielfläche und Zuschauerraum vornimmt. Noch im Mittelalter waren die Grenzen zwischen Schauspielern und Publikum relativ durchlässig, und das vom Alltag abweichende Spielverhalten der Akteure musste erst durch bestimmte Konventionen (z.B. eben Bühnen) durchgesetzt werden. Das neuzeitliche Theater hingegen setzt die räumliche Trennung von Handelnden und Zuschauenden voraus und markiert und materialisiert diese durch Bühnenform, Vorhang, spezifische Bühnenaufbauten.[76] Im zeitgenössischen Theater wiederum stellt diese architektonische oder durch Requisiten markierte Grenzziehung nur mehr *eine* mögliche Form unter vielen dar: Seit den 1970er Jahren ging das Theater nicht nur wieder auf die Strasse und unter die Leute, sondern es suchte die Nähe zum Publikum vermehrt auch

[71] Interview Nicole Henning
[72] Interview Nicole Henning
[73] Vgl. Wihstutz 2010: 183
[74] Vgl. Kotte 2005: 66
[75] Roselt 2005: 260–61
[76] Vgl. Dünne et al.: 223ff.

über das Bespielen von Alltagsräumen wie Fabriken, Bahnhöfen, Kiesgruben usw. Einhergehend mit der Skepsis gegenüber dem klassischen Text hatte im postdramatischen Theater die Ausdruckskraft der (Aufführungs-)Räume und Spielorte an Bedeutung gewonnen. Das Freilichttheater seinerseits steht nun seiner Gattung gemäss seit je in intensiver und naher Auseinandersetzung mit (öffentlichen) Aufführungsräumen und Spielorten im Freien. Im Freilichttheater der Gegenwart äussert sich dies darin, dass der Bereich Szenografie eine zunehmende Professionalisierung erfährt.

Im Laufe der Zeit haben sich unterschiedliche Typen von Theaterräumen herausgebildet und durchgesetzt. Der deutsche Literaturwissenschafter Manfred Pfister sowie der amerikanische Theaterwissenschafter Marvin Carlson entwickelten in den 1980er Jahren eine Reihe von Piktogrammen, mit denen sich verschiedene theatrale Raum-Situationen zur Anschauung bringen lassen:[77]

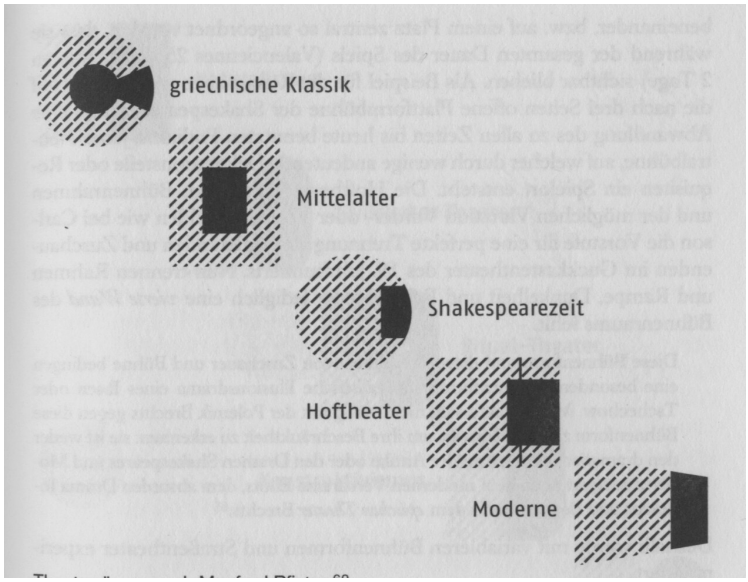


Abb. 28: Theaterräume nach Manfred Pfister

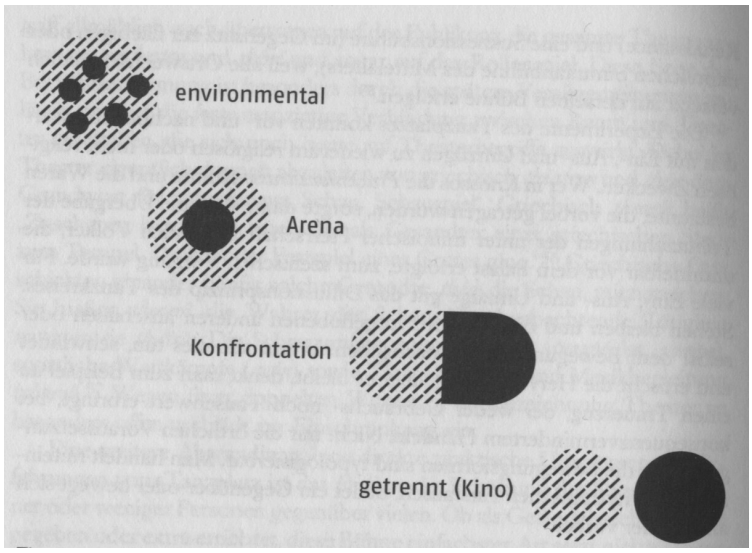


Abb. 29: Theatrale Räume nach Marvin Carlson

[77] Carslon 1989; Pfister, Manfred, Das Drama, München 1988, beide zit. nach Kotte 2005: 72/73

Während sich Pfister ausschliesslich auf baulich realisierte Bühnenformen beschränkt, versucht Carlson, unter Einbezug des Mediums Film sowie des *environmental theatre* auch flexiblere oder offenere Raumkonzepte zu erfassen. Für das Kenntlichmachen der zeitlichen Verschiebung von Produktion und Rezeption, wie sie den Film gegenüber der theatralen Aufführungssituation charakterisiert, zeigt Carlson ein in zwei getrennte Elemente gegliedertes Piktogramm. Das *environmental theatre* hingegen bricht mit der klaren Trennung von Bühnen- und Zuschauerraum, indem sich die Zuschauenden beispielsweise frei im theatralen Raum bewegen, den Blickwinkel wechseln und gruppiert oder individuell mit den Akteuren in Interaktion treten. Raum ist folglich auch nie als starrer Hintergrund für Handlungen zu betrachten, er ist bildlich gesprochen kein Behälter, sondern er verändert sich durch Handlungen und entspricht, wie das Michel de Certeau exemplarisch ausgeführt hat, einer «relationale(n) (An)Ordnung sozialer Güter und Menschen (Lebewesen) an Orten.»[78] Im Wechselspiel von Agierenden und Zuschauenden wandeln sich denn auch die räumlichen Beziehungen unaufhörlich.[79]

In den von uns untersuchten Freilichtaufführungen kamen ganz unterschiedliche räumliche Dispositionen zur Anwendung. Auch wandelten sich im Laufe einer Aufführung die räumlichen Beziehungen durch die von den Akteuren in Gang gesetzten Handlungen, so dass generelle Aussagen zur Raumpraxis einer Inszenierung einer starken Vereinfachung gleichkommen. Wir versuchen hier dennoch, die in den von uns untersuchten Beispielen praktizierten theatralen Raumpraktiken auf ein paar grundlegende tradierte Modelle und typologische Theaterbauten zurückführen. Als Unterscheidungsmerkmal für die nachfolgende Einteilung der Freilichtaufführungen diente die Grenzziehung zwischen Zuschauerraum und Raum der Akteure.

A) Konfrontation: szenischer Raum und Zuschauerraum sind voneinander getrennt

Inszenierung	Raumpraxis
De Brand vo Appezöll	Zuschauer und Akteure bleiben während der ganzen Vorführung voneinander getrennt. Die Zuschauer sitzen auf der Tribüne, die Plätze sind nummeriert
Die Nashörner	Zuschauer und Akteure bleiben während der ganzen Vorführung voneinander getrennt. Die Zuschauer sitzen auf den Stufen des Amphitheaters, es gibt keine nummerierten Plätze
Regina da Saba	Zuschauer und Akteure bleiben während der Aufführung voneinander getrennt. Die Zuschauer sitzen auf der Tribüne, die Plätze sind nummeriert.
Annas Carnifex	Zuschauer und Akteure bleiben während der ganzen Vorführung voneinander getrennt. Die Zuschauer sitzen auf der Tribüne, die Plätze sind nummeriert
Sachsenmatt	Zuschauer und Akteure sind während der ganzen Vorstellung voneinander getrennt. Die Zuschauer sitzen auf der Tribüne, die Plätze sind nummeriert

[78] de Certeau 1988: 217f.
[79] Vgl. Kotte 2005: 68

Interessanterweise praktiziert ein Grossteil der visionierten Freilichttheater-Aufführungen ein tradiertes Modell von räumlicher Separierung. Zuschauer und Akteure bleiben während der Aufführung in getrennten räumlichen Sphären. Die Zuschauer sind auf die ihnen zugeteilten Plätze fixiert, ihre Rolle ist auf diejenige des Rezipienten festgelegt. Primär wird frontal gespielt. In der Form entspricht dies der Konvention des Zweiraum-Theaters.[80]

Innerhalb dieses Grundprinzips gilt es allerdings, auf beträchtliche Differenzen hinzuweisen. So finden sich, was die Blickperspektive der Zuschauer und die Dimension des szenischen Raumes betrifft, ganz unterschiedliche räumliche Konzepte verwirklicht, so dass in keinem der erwähnten Fallbeispiele von einer klassischen Guckkasten-Bühne gesprochen werden kann. In *Sachsenmatt* wurde der abgezirkelte, frontal und perspektivisch zur Tribüne angelegte Bühnenbereich immer wieder durchbrochen und in den grösseren Raum der Umgebungslandschaft integriert. Um nur ein Beispiel zu erwähnen: Das Motorengeräusch des Mofa fahrenden Pfarrers war bereits von weitem und von hinter der Zuschauertribüne herkommend vernehmbar, so dass sich der Zuschauer unmittelbar in die Szene miteingebunden erlebte. Analog verhielt es sich mit einem Auto, das sich auf einem Feldweg der eigentlichen Bühne näherte und diese damit an den grösseren räumlichen Zusammenhang der Aargauischen Landschaft anband. Vergleichbar stellte sich die Situation auf dem Julierpass dar: Der szenische Raum umfasste da nicht nur die hell erleuchtete, weisse Bühne, sondern ebenso die Berglandschaft jenseits des eigentlichen Theaterraumes: in Nahdistanz jene Alpwiese hinter dem Theaterbau, aus der der Auftritt einzelner Akteure erfolgte, in der Ferne die Bünder Alpen ganz allgemein. Denselben Raum hatten sich nämlich zuvor, d.h. noch vor Beginn der eigentlichen szenischen Aufführung, die Zuschauer angeeignet. Aus den Bussen ausgestiegen, die das Publikum zum Veranstaltungsort auf dem Pass hinauf brachte, verteilte es sich wie eine Gruppe neugieriger Touristen in der Landschaft. Die bis Vorstellungsbeginn verbleibende halbe Stunde wurde genutzt, um sich in die alpine Situation einzufühlen und den weissen Tempelbau von allen Seiten zu besichtigen. Man kann nun mit gutem Recht anführen, dass dieser Moment bereits vollwertiger Teil der nachfolgenden Inszenierung war. In Appenzell hingegen blieb der Blickfokus trotz Einbezug des Geläuts der Kirchenglocke aus dem Dorf auf den durch den Bühnenrahmen gegebenen szenischen Raum beschränkt.

Im Falle der *Nashörner* geschah das Ineinandergreifen von Zuschauerraum und szenischem Raum einerseits über das Licht sowie den Ton. Die markanten Schattenspiele und die Gobo-Projektionen verwoben den szenischen Raum raffiniert mit der Architektur der Schule und mithin mit dem Amphitheater, wo das Publikum sass. Die subtile Dominanz der basslastigen Musik versetzte überdies den ganzen theatralen Raum in Vibration, mit dem Effekt, dass sich die physische Grenze zwischen szenischem und Zuschauer-Raum auflöste. Aus Erfahrung bevorzugt die Szenografin Nicole Henning jedoch klar eine klassische Trennung von Zuschauern und Akteuren:

«Ich habe schon ein paar Sachen gemacht, bei denen die Zuschauer Teil davon waren. […] Aber ich muss sagen, dass mich an und für sich die klassische Form des Theaters mit der Guckkastenbühne fast mehr interessiert. Weil die Partizipation manchmal etwas angestrengt wirkt, und auch die Diskussion, was ist Theater und was ist real. Ich finde das nicht besonders ergiebig und ich finde auch, sie lenke ab von dem, was man eigentlich sieht. Ich finde es auch als Theatergängerin interessanter, einfach da zu sitzen. Oder vielleicht muss man es anders sagen: Mir gefällt es besser, nicht unbedingt die ganze Zeit direkt angesprochen zu werden und ich kann mich einfach auf dieses Theaterschauen einlassen. Ich sehe ein Theater, ich sehe einen Film, ich sehe ein Konzert. Und ich kann einordnen, wohin das gehört. Ich finde es auch toll, beobachten zu können, ohne dass man in einen Stress kommt, dass man vielleicht auf die Bühne gerufen wird. Deshalb habe ich, was meine Arbeit betrifft, noch nie den Wunsch verspürt, die Zuschauer so einzubinden, dass sie am Schluss bekleckert sind. Ich sehe darin keinen Reiz für mich.»[81]

---

[80] Vgl. Koneffke 1999: 9
[81] Interview Nicole Henning

Auch in *Annas Carnifex* ist Partizipation nicht das Thema. Der Aufführung wird man allerdings nur schlecht gerecht, wenn man die strikte Aufteilung in szenischen und Zuschauer-Raum als allein massgebliches Kriterium für die Gestaltung des Theaterraumes heranzieht. Interessant und äusserst effektvoll war hier nämlich die Tatsache, dass auf so engem Raum und in der Vertikalen gespielt wurde. Je nach Szene und je nach Sitzplatz gewährte die Inszenierung dem Zuschauer eine extreme Aufsicht, den Blick auf Augenhöhe mit den Akteuren oder aber eine deutliche Froschperspektive. Die Umkehrung der tatsächlichen Verhältnisse — Anna Göldis Kerker befand sich nicht etwa im Keller unten, sondern auf gut 10 Metern Höhe auf einem Mauervorsprung — sowie die Verfünffachung der Hauptfigur trugen mit zu einer Multiperspektivität bei, wie sie namentlich aus Film und Videoarbeiten vertraut ist.

B) Partiell environmental: Szenischer Raum und Zuschauerraum greifen partiellineinander

Inszenierung	Raumpraxis
Rodersdorf einfach	Akteure und Zuschauer sind zunächst in einem gemeinsamen szenischen Raum (Tram), dann getrennt (Rodersdorf), jedoch in naher Distanz

Environmental theatre meint ein Raumkonzept, das mit der klaren Trennung von Bühnen- und Zuschauerraum bricht. Die Zuschauenden bewegen sich frei im Raum, wechseln den Blickwinkel und treten gruppiert oder individuell mit den Akteuren in Interaktion. Es entstehen flexible Spielräume mit fliessenden Grenzen.[82]

In der Aufführung *Rodersdorf einfach* wurde bewusst mit diesen Grenzauflösungen gespielt. Bereits bei der Abfahrt in Basel mischten sich Akteure unauffällig unter die Zuschauenden im Tram. Weder ihre Kleidung noch ihre Attitüde unterschied sie zunächst vom Publikum. Der enge Raum des Trams diente gleichzeitig als Bühne und Tribüne, die Zuschauer fanden sich in unmittelbarer Nähe zu den Akteuren. Der theatrale Kunstgriff bestand allerdings darin, dass die Akteure ihren Text beim Gang durch das Tram jeweils zweimal sprechen mussten, damit das auf die Länge eines Doppelwagens verteilte Publikum das Rezitat auch mit bekam. Eine Interaktion mit den Darstellern seitens der Zuschauenden war allerdings weder intendiert, noch geschah sie. Im Dorf Rodersdorf angekommen, veränderte sich diese theatrale Raumsituation, indem der zweite Teil des Theaterabends als Stationentheater angelegt war. Der Szenograf Heini Weber bestätigt denn auch, dass das *exex-Theater* der Nähe zum Publikum grosse Bedeutung zumisst:

«Der Einbezug der Zuschauer ist etwas, das wir immer stark verfolgen, das wir auch toll finden. Die Durchmischung. Eigentlich verwischt sich die Grenze von klassischer Bühne und Zuschauerraum total bei unseren Theaterstücken, bei mobilen Theaterstücken. Oft sind die Zuschauer im Prinzip auch ein Teil des Stücks. […] Wir suchten kleine Elemente, mit denen man Spieler und Zuschauer durchmischen kann, auf jeden Fall, ja. Oft ist man mitten in den Zuschauern drin. Das ist von Vorstellung zu Vorstellung anders, wie auch die Reaktion der Leute, wie sie dastehen.»

Allerdings gingen Regie und Szenografie in Rodersdorf nicht so weit, auf eine klare Grenzziehung und eine minimale Distanz zwischen dem szenischem und Zuschauerraum gänzlich zu verzichten. Bei den einzelnen Stationen im Dorf zeigten Akteure dem Publikum, wo es sich aufzustellen hatte:

«Wir hatten uns viele Gedanken dazu gemacht, wie man die Zuschauer bündeln kann, damit sie immer gleich stehen und dachten an Kreide am Boden. […] Mal funktioniert es vielleicht, wenn du einen Strich machst, aber dann sind sie wieder blind und kapieren es nicht […]. Da muss man wirklich flexibel sein und einfach die Situation nehmen, wie sie ist, damit umgehen. Wenn die

[82] Vgl. Kotte 2005: 72

Schauspieler mal etwas Spielsicherheit haben, ist es auch spannend, wenn es nicht jedes Mal genau gleich ist, dann hast du halt plötzlich mal eine Situation, in der du Vorhandenes aufnehmen, improvisieren musst.»[83]

C) Environmental: Szenischer Raum und Zuschauerraum decken sich

Inszenierung	Raumpraxis
Das Orakel von Turtmann	Zuschauer und Akteure bewegen sich mehrheitlich im selben Raum. Interaktionen werden untersagt
Robin Hoods Töchter	Zuschauer und Akteure bewegen sich im selben Raum, es kommt zu Interaktionen

Abb. 30-32 : Raumpraxis

In zwei der insgesamt acht begutachteten Freilichtaufführungen wurde schliesslich eine Theaterform praktiziert, bei der sich Zuschauerraum und szenischer Raum zu guten Teilen deckten. D.h. das Publikum befand sich während der ganzen Dauer der Aufführung in grosser Nähe zu den Akteuren, es folgte deren Bewegungen, veränderte seinen Standpunkt und folglich die Blickperspektive, es war Teil eines flexiblen, sich laufend verändernden Raumsystems und gestaltete dieses aktiv mit. In Turtmann etwa handelte es sich um eine attraktive Form eines Stationentheaters, d.h. das Publikum wirkte durch die Bewegung, die es von einer Station zur nächsten unternahm, an der Konstitution des szenischen Raumes massgeblich mit. Die Szenografin Elisabeth Wegmann beschreibt die Mischung aus bewusster Lenkung von Schritt und Blick des Zuschauers durch Regie und Szenografie sowie der individuellen Wahlfreiheit — die konstituierenden Elementen für das Modell des inszenierten Rundgangs — folgendermassen:

«Auf dem Weg zwischen den Stationen schauen wir schon, wo man durchgeht, also welchen Weg man wählt. Aber es ist vielleicht auch mehr die Rhythmisierung der Aufmerksamkeit des Besuchers. Wenn er an einem Ort ist, wo etwas gespielt wird oder wo er etwas zu hören bekommt, dann ist die Aufmerksamkeit sehr gelenkt und auch gefordert. Nachher gibt es eine Art Pause, wo er seine Sinne frei schwenken lassen kann. Dort ist quasi einfach nur durch die Wahl des Weges, wo wir dann […] es ist einfach der Blick des Besuchers, der das mit einbezieht. Das sind dann die eher zufälligen Momente. Aber wir fanden gerade das eigentlich schön.»[84]

Wegmann und ihr Team haben sich auch genauestens überlegt, welche Nähe zwischen Akteuren und Zuschauern und welche Interaktionen bei dieser Form von *environmental theatre* möglich waren:

«Dann ist da noch die Frage, ob die Zuschauer miteinbezogen werden. Sporadisch. […] Dass Stockalper das Publikum anspricht, als wäre es ein potentieller Handelspartner. Oder der Vagabund, der anfängt handzulesen. Aber wir haben dem Besucher keine eindeutige Rolle zugewiesen […] Teilweise ist es einfach schon gegeben durch die Räumlichkeit. Man musste zum Beispiel aufpassen: Gerade im Raum mit den Auspuffen war es so eng, dass der Spieler wirklich einfach zu nahe an den Zuschauern gewesen wäre. Da musste man das Publikum durch die Musik hinaus lenken. Solche Dinge müssen wir ausprobieren: Wo im Raum könnte der Schauspieler überhaupt stehen? Und wenn man merkt, er geht unter oder wird verdrängt, dann muss man eine andere Lösung finden. Ja, dort ist der Raum entscheidend für das Spiel. Man muss sich dem Raum anpassen. Die Besucher sind allein in diesem Raum. Dann kommt der Venezier und holt die Zuschauer ab. Entweder pfeift er oder er spielt mit der Maulorgel. Er holt sie dann so. Zuerst wäre der Darsteller bei den Auspuffen oder aus

[83] Interview Heini Weber
[84] Interview Elisabeth Wegmann

dem Räumchen dahinter herausgekommen. Dann merkten wir, er verliert seine Autorität, wenn er durch die Leute hindurch gehen muss.»[85]

Julia Bihl hat in *Töchter des Robin Hood* die Nähe und den direkten Einbezug oder die Partizipation des Publikums förmlich gesucht. Um nur ein Beispiel zu nennen: An einer Stelle der Aufführung werden den Zuschauern unvermittelt farbige Laubrechen in die Hand gedrückt, damit diese symbolisch den Wald darstellen, durch den die Akteure sich ihren Weg bahnen. Der Spielort der Wiese stellt den gemeinsamen Raum dar, den sich Akteure und Zuschauer nicht nur körperlich, sondern auch hinsichtlich des fiktionalen Themas «Helden» teilen, man ist in Körperkontakt, wird direkt auf seine eigenen Vorstellungen von einem Helden angesprochen. Noch intensiver gestaltete sich diese Vermischung der Rollen im ersten Teil der Inszenierung, der als Installation oder als Happening mit aktiver Publikums-Beteiligung angelegt war. Die Regisseurin und Szenografin beschreibt diesen Teil folgendermassen:

«Die Zuschauerführung war so angedacht, dass das Publikum kommt, weder eine Bühne noch Zuschauerbestuhlung vorfindet. Die Inszenierung beginnt erstmal auf die ganze Wiese verteilt statt. Überall an kleinen Ecken und Enden sind Stationen, wo etwas passiert. Die Spieler begegnen dem Zuschauer schon einmal in ihren Rollen oder in bestimmte Tätigkeiten verwickelt. Hier kann es sogar zu direkter Kommunikation kommen, zu einem Sich-selbst-im-Raum-Zurechtfinden. Die Struktur, das, was jetzt mit dem Zuschauer passiert, ist nicht vorgegeben. […] Dass das Stück nicht anfängt, wie ein Theaterstück vielleicht anzufangen hat. Sondern dass es eben einen offeneren Rahmen gibt. Einen Ort der Begegnung, wo der Zuschauer erstmal kommt und erstmal ankommen kann. Aber sich natürlich auch aktiv beteiligen muss, um etwas mitzubekommen. Er darf nicht zum passiven Zuschauer werden, der sich auf die Stühle setzt und damit fertig.»[86]

Der Begriff des «Environments» geht ursprünglich auf die Arbeiten des US-amerikanischen Künstlers Allan Kaprow zurück, der in den 1960er Jahren die Kunstwelt durch eine neuartige Mischung aus Rauminszenierung und theatraler Aufführung, die so genannten «Happenings», in Aufregung versetzte.[87] Vergleichbar verhält es sich mit den ebenfalls im Theaterkontext verwendeten Begriffen «Site Specific», «Land Art» oder «Performance», deren Ursprung allesamt im grenzüberschreitenden Kunstschaffen amerikanischer Künstler der 1960er Jahre angesiedelt ist. Stets spielt der vorgefundene oder vorgegebene Raum ein zentrale Rolle, ist wichtiger Mitakteur, wenn nicht gar Motor einer Inszenierung.

Sowohl im *Orakel von Turtmann* wie auch in *Robin Hoods Töchtern* wird die szenische Form, d.h. die Aufrechterhaltung einer narrativen Struktur, streckenweise ausgesetzt und durch eine rein installative ersetzt, eine, die allein aus dem Arrangement von Objekten im Raum besteht. In Turtmann geschieht dies z.B. im Raum mit der Auspuff-Assemblage, in Lichtensteig etwa durch den Filmmonitor, der am Rande der eigentlichen Aufführung Filmsequenzen zum Thema Helden zeigt. Wie Gronau sehr einleuchtend festhält, werden performative Räume — z.B. in einer ortsspezifischen Inszenierung — durch die Verflechtung von Orten, Körpern und Handlungen hervorgebracht. Diese tragen a) den Charakter eines nicht hierarchisch organisierten Wahrnehmungsfeldes, sie zielen b) ab auf körperliche Wahrnehmungswirkungen, sie sind c) durch spezifische Leerzonen oder Absenzen und d) durch den Einsatz von Objekten als Akteure gekennzeichnet.[88]

Wie auch immer man nun den Begriff der «lebendigen Tradition» (vgl. Kap.7 in diesem Bericht) anhand der Ästhetik des Raumes im Freilichttheaterschaffen der Gegenwart festmachen will: Spannend scheint der Befund, dass durch jüngere Szenografinnen und Szenografen, die in den letzten Jahren an Hoch- oder Kunstschulen ausgebildet wurden und sich zum Freilichttheater hingezogen fühlen, neue Formen des Umgangs mit dem Raum Eingang ins tradierte, teilweise lokal

[85] Ebd.
[86] Interview Julia Bihl
[87] Vgl. Ursprung 2003
[88] Vgl. Gronau 2010: 175

gefärbte Metier finden. Diese neuen Formen mögen ihrerseits bereits datiert sein (die Kunst der 1960er Jahre wird im Kunstkontext natürlich längst zur klassischen Avantgarde gezählt), interessante Erfahrungen und Ergebnisse zeigen sich allemal, wenn diese Formen mit den überlieferten lokalen Konventionen ins Zwiegespräch kommen. Als ein Beispiel kann hier wiederum Turtmann genannt werden, wo der bestehende Kulturpfad mit denkmalgeschützen Bauten durch die szenische Bespielung mit Licht, Musik, Zuschauerbewegung etc. zu neuen Wahrnehmungen lokaler Traditionen führte. Als weiteres Beispiel wäre das Motiv der Raumschachteln in der Inszenierung *Die Nashörner* in Chur anzuführen: Wie die Szenografin Nicole Henning freimütig preisgab, befasse sie sich nicht sonderlich mit Theater oder Freilichttheater: «Mich interessiert der Raum. Und mich interessiert, wie soll ich sagen, die Psychologie eines Raumes, oder wie man einen Raum verändern kann, um eine bestimmte Stimmung zu erzeugen.»[89] In Chur sei es ihr darum gegangen, den Inhalt des Stücks im Raum in eine Schwebe zu bringen. Und sie habe sich dabei folgende Fragen gestellt: «Warum möchte ich, dass ein Raum sehr eng ist und ein anderer sehr weit? Warum sollte man hindurch sehen? Warum sollten es Schachteln sein, so fragil und durchlässig?» Ähnliche Probleme beschäftigen die Künstlerin Henning auch in ihren installativen Arbeiten, in denen Schnittstellen zum Film offensichtlich sind.

3.4.3.2 Handwerks- und Materialtraditionen

Selbstverständlich war schliesslich auch Henning für die Umsetzung ihrer räumlichen Idee auf konkrete Materialien sowie handwerkliches Know-how angewiesen. Dieses fand sie in der Person des technischen Leiter Hannes Fopp – «Er baute einfach mein Modell in Gross! – sowie in der Mithilfe durch nicht professionelle Freiwillige.[90]

Die meisten Szenografen arbeiteten offenbar mit klassischen Modellen. Die Arbeit am und mit dem Raum-Modell wird verschiedentlich als essentiell für die Realisierung der Szenografie beschrieben. So dienten etwa die verschiedenen Modellstadien, die Albert Fässler Jr. für *De Brand vo Appezöll* entwickelte, nicht nur dem kreativen Prozess des Künstlers, sondern auch der Kommunikation zwischen Szenograf, Regie und den nicht professionellen Darstellenden. Bereits in einem frühen Stadium seien die Auf- und Abtritte der Akteure anhand des Modells diskutiert und so auch für das räumliche Denken weniger erfahrener Personen besser verständlich gemacht worden.[91] Wie in Chur trug auch Fässlers Szenografie die Spuren des künstlerischen Modells noch in sich, während die rein handwerklichen Fähigkeiten den Künstler in die Lage setzten, sich mit denen zu verständigen, die die Lattengerüste schliesslich zu bauen hatten – Freiwillige. Fässler hatte bereits in seiner Jugend Erfahrung mit ephemerer Gestaltung sammeln können: Das Atelier der Familie Fässler war über Jahre bekannt für die schönsten Fasnachtsdekors in den Restaurantstuben und Bankettsälen der Umgebung.

Auch Peter Scherz hatte für *Annas Carnifex* bereits in einem frühen Stadium ein Modell gebaut, um zusammen mit der Regisseurin Barbara Schlumpf räumliche Fragen konkreter angehen zu können. Das Modell half Scherz zudem bei der Umsetzung der Idee in einen Bau:

«Ich muss mit klassischen Modellen arbeiten, damit ich in die Sache reinkomme. Es muss Karton, Holz und Leim und Sachen sein. Dann kann ich das bauen. Eben auch mit Gips. Ich habe mich dann gefragt, wie soll man diesen Kunstraum machen? Zunächst gab es etwas am Boden, dann ging's immer weiter hoch. Einmal ging's sogar bis darüber hinaus, so dass man gar nichts mehr gesehen hätte von den Häusern, es wäre wirklich alles zu gewesen. Dann schlug ich wieder etwas ab vom Gips.»[92] Auf die Frage, ob denn der grobe Verputz auf den schliesslich realisierten Wänden aus der Arbeit mit Gips am Modell entstanden sei, antwortete der Szenograf: «Ja. Es ist das Raue, das Leben

[89] Interview Nicole Henning
[90] Ebd.
[91] Interview Albert Fässler Jr.
[92] Interview Peter Scherz

ist ja auch rau, es ist eine raue Geschichte, eine raue Sprache, die man damals hatte. Dieser Verputz wollte das Raue wiedergeben.»[93]

Der Aspekt des Handwerklichen im Freilichttheater hat noch eine weitere Facette, auf die hier kurz einzugehen ist: Einer lebendigen, d.h. ungeschriebenen Tradition gemäss werden nämlich auch die Bühnenbauten im Freilichttheater von nicht Professionellen, d.h. lokalen Mitwirkenden hergestellt. Es gibt nun verschiedene Haltungen, die man als Szenograf dieser Tatsache gegenüber einnehmen kann. Eine davon vertritt Stefan Hegi, der die Szenografie von *Sachsenmatt* verantwortete. Für den studierten Architekten Hegi besteht ein besonderer Reiz gerade in der Tatsache, dass Selbstbau im Freilichttheaterschaffen noch möglich sei, während es dafür in seinem Beruf als Architekt keinen Platz mehr gebe. Selbst etwas umzusetzen, was man sich ausgedacht habe, und das während des Machens weiterzuentwickeln, stelle für ihn persönlich eine grosse Befriedigung dar: «Nägel einschlagen, schrauben, Material besorgen und all die Dinge». Teilweise sei eine Crew von 40 Leuten an der Arbeit gewesen, pro Einsatz jeweils zehn bis fünfzehn Leute.[94] Als konstruktive Basis für die Hütten wurden standardisierte Marktstände benutzt, die man dann verkleidete. Ob er diesen Leuten gegenüber auch die Arbeiten Tadashi Kawamatas erwähnt habe? Nein, denn er hätte sie nicht umfassend über das, was Kawamata beinhalte, informieren können. Lieber erzähle er den freiwillig Mitarbeitenden von inhaltlichen Überlegungen, die zu den hundert Laufmetern Stege geführt hätten, oder von praktischen Erwägungen: «Ich muss ihnen beschreiben, wie die Szenografie aussehen soll, und gleichzeitig erwähne ich natürlich auch die praktische Seite der Arbeit.»

3.4.3.3 Atmosphäre

Wenn es bei «lebendiger Tradition» darum geht, das bestehende Kulturgut weiterzuentwickeln, dann ist der Hinweis auf Giovanni Netzer als eine der wichtigen Figuren in diesem Bereich zwingend. Gerade was Fragen der Ästhetik des Raumes oder Ortes im Freilichttheater betrifft, hat Netzer offenbar einen innovativen Ansatz. Wie im Interview, aber auch in der Inszenierung von *La Regina da Saba* deutlich zum Ausdruck kam, möchte Netzer «Ort» und «Raum» zunehmend mit «Atmosphäre» assoziieren:

«Ich glaube einfach, dass es an sich eine sehr naheliegende Option ist, an einem Ort, an dem es soviel Landschaft gibt, mit extremen atmosphärischen Unterschieden in der Landschaft, an diesem und mit diesem Ort zu spielen. Folglich glaube ich, dass das für uns ein Thema bleiben wird. Es wird darum gehen, sich auf diese Formen zu spezialisieren. Und sich zu fragen: ‹Was muss man bereitstellen können? Was wäre der richtige Boden, um ein solches Projekt machen zu können? Wie viel muss man decken? Welche Konstruktionsformen gibt es? […]› Die rein technische Aufarbeitung auf der einen Seite. Und auf der andern Seite […] bin ich sicher, man kann diese Auseinandersetzung mit der Landschaft noch vertiefen. Zurzeit findet sie konzeptuell noch auf einer verhältnismässig oberflächlichen, naheliegenden ... Also man ist auf einem Pass und man hat die Geschichte, dass zwei Leute aus zwei verschiedenen Richtungen kommen. Und das funktioniert, glaube ich, nachher auch auf tieferen Ebenen. Aber es ist zumindest von vorne anzuschauen eine, wie soll ich sagen, praktische Übereinstimmung. […] Ich glaube, es könnte weitergehen, im Sinne, dass die Atmosphäre vom Ort vielleicht immer wichtiger wird als seine Geographie oder seine Geschichte.»[95]

[93] Ebd.
[94] Interview Stefan Hegi
[95] Interiew Giovanni Netzer

3.5 Fazit

Raum und mithin Ort stellen im Freilichttheater zweifellos eine der zentralen Kategorien dar. Diese anhand konkreter Fallbeispiele aus verschiedenen Winkeln zu beleuchten und zu analysieren, stand im Vordergrund der vorliegenden Untersuchung. Auf die Frage nach der spezifischen Beschaffenheit des szenischen Raumes wurden konzeptuelle, formale, materielle Aspekte dargestellt und ausgewertet. Methodisch wurde grosses Gewicht auf die Aussagen der Bühnenbildner und Szenografen, der Hauptakteure dieses Aufgabenbereichs, gelegt. Diesen Aussagen wurden detaillierte Bestandesaufnahmen und implizite kritische Würdigungen aus Sicht der Autorin und Zuschauerin etlicher Aufführungen gegenübergestellt. Grundsätzlich ergab sich eine Unterscheidung zwischen «Raumkonstruktionen» und «theatralen Räumen». Damit liess sich die Tatsache unterstreichen, dass der szenische Raum gleichzeitig als Ordnung und durch bestimmte Handlungen konstituiert verstanden werden muss.

Theater realisiert sich stets an einem Ort und nimmt Raum ein. Dies gilt selbstverständlich für sämtliche Formen szenischen Geschehens. Im Unterschied zum Theater in festen Bühnenhäusern kann oder muss im Freilichttheater allerdings von vielgestaltigen räumlichen Prämissen ausgegangen werden: Der gewählte (oder vorgegebene) Spielort setzt die Parameter. Ähnlich wie beim *environmental theatre* oder vergleichbaren Formen szenischer Kunst gibt der gesetzte Raum das Primärmaterial für die szenischen und theatralen Recherchen und Experimente ab. Die grosse Mehrheit der untersuchten Freilichtinszenierungen ging anregend und innovativ mit der Raumgestaltung um. Die unterschiedlichen szenografischen Ansätze in der Behandlung des theatralen Raumes und die dabei entstandenen ästhetischen Resultate zeugen davon. Die Ästhetik der szenischen Räume im Freilichttheater spiegelt wiederholt avancierte szenografische Ansätze und sie entspricht — vielleicht entgegen gängigen Vorurteilen und Erwartungen — einem hohen qualitativen Standard. Durch eine Reihe jüngerer, an Hoch- oder Kunstschulen ausgebildeter Szenografen wird die lebendige Tradition des Bühnenbaus und der Raumgestaltung im Freilichttheater durch eine Palette neuer ästhetischer Ansätze angereichert.

3.6 Literaturverzeichnis

Kulturgeschichte des Raumes

Jammer, Max: *Das Problem des Raumes. Die Entwicklung der Raumtheorien*. Darmstadt 1980[2].

Koubek, Jochen: *Soziokulturelle Konstruktion virtueller Lernräume (Einführung).* [http://waste.informatik.hu-berlin.de/forschung/oz/theorie/raum.html, 12. Mai 2010].

Raumtheorien

Augé, Marc: *Orte und Nicht-Orte*. Frankfurt a. M. 1994.

Bachelard, Gaston: *Poetik des Raumes*. Frankfurt a. M. 1987.

Bachmann-Medick, Doris: *«Spatial Turn»*. In: Dies.: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften* (2006). Reinbek, 3. neu bearbeitete Auflage 2009. 284–328.

Belina, Bernd/Michel, Boris (Hg.): *Raumproduktionen. Beiträge der Radical Geography – eine Zwischenbilanz*. Münster 2007.

Bollnow, Otto Friedrich: *Mensch und Raum*. Stuttgart 1971[2].

Cassirer, Ernst: *Philosophie der symbolischen Formen*. Darmstadt 1964[4].

Döring, Jörg/Thielemann, Tristan: *Spacial Turn. Das Raumparadigma in den Kulturwissenschaften und Sozialwissenschaften*. Bielefeld 2008.

Dünne, Jörg/Günzel, Stephan, (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften.* Frankfurt a. M. 2006.

Engelke, Jan: *Kulturpoetiken des Raumes. Die Verschränkung von Raum-, Text- und Kulturtheorie.* Würzburg 2009.

Frank, Michael C./Gockel, Bettina/Hauschild, Thomas/Kimmich, Dorothee/Mahlke, Kirsten (Hg.): *Räume. Zeitschrift für Kulturwissenschaften 2* (2008).

Lefebvre, Henri: *La production de l'éspace.* Paris 1974. (Dt. Auszug: *Die Produktion des Raumes.* In: Dünne/Günzel (2006). 330–340.)

Lippuner, Roland/Rossau, Julia: *In der Raumfalle. Eine Kritik des Spatial Turn in den Sozialwissenschaften*. In: Mein, Georg/Rieger-Ladich, Markus (Hg.): *Soziale Räume und kulturelle Praktiken. Über den strategischen Gebrauch von Medien*, Bielefeld 2004. 47-64.

Schlögel, Karl: *Im Raum lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. München/Wien 2003.

Spengler, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte*. 2 Bde. München 1920/1922. (Taschenbuchausgabe 1972).

Warf, Barney/Arias, Santa (Hg.): *The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives*. London/New York 2008.

Weigel, Sigrid: *Zum «topographical turn». Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften*. In: *KulturPoetik* 2/2 (2002). 151–165.

Raum in Architektur- und Städtebautheorie

Baudrillard, Jean: *Architektur: Wahrheit oder Radikalität?* Graz/Wien 1999.

Domenig, Günther: *Weg–Ort–Raum. Versuch einer Analyse der Bewegung im architektonischen Raum*. In: *Bauen und Wohnen* (1968). 321ff.

Foucault, Michel: *Des espaces autres*. In: *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (1984). 46–49. (Deutsch: *Von anderen Räumen* [1967/1984]. In: Ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et écrits*. Bd. 4. Frankfurt a. M. 2005. 931–942.

Muck, Herbert: *Der Raum. Baugefüge, Bild und Lebenswelt*. Wien 1986.

Niemann, Beate: *Haptik, Raum, Semantik. Untersuchungen zu architektonischen und städtebaulichen Wirkungen ausgewählter zeitgenössischer Architekturen*. Berlin 2009.

Soja, Edward W.: *Geschichte, Geographie, Modernität*. In: Wenz, Martin (Hg.): *Stadt-Räume*. Frankfurt a. M./New York 1991. 73–90.

Soja, Edward W.: *Postmodern Geographies. The Reassertation of Space in Critical Social Theory*. London/New York 1989.

Soja, Edward W.: *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places.* Cambridge, Mass./Oxford 1996.

Zug, Beatrix: *Die Anthropologie des Raumes in der Architekturtheorie des frühen 20. Jahrhunderts*. Tübingen 2006.

Raum in den Künsten

Avanessian, Armen/Hofmann, Franck, (Hg.): *Raum in den Künsten: Konstruktion, Bewegung, Politik*. Paderborn 2010.

Kemp, Wolfgang: *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*. München 1996.

Vespohl, Franz-Joachim: *Das Kapital Raum 1970–77. Strategien zur Reaktivierung der Sinne.* Frankfurt a. M. 1984.

Raumsoziologie

Löw, Martina: *Raumsoziologie*. Frankfurt a. M. 2001.

Maresch, Rudolf/Weber, Niels (Hg.): *Raum, Wissen, Macht*. Frankfurt a. M. 2002.

Schroer, Karl: *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raumes*. Frankfurt a. M. 2006.

Sloterdijk, Peter: *Sphären. Eine Trilogie.* 3 Bde. Frankfurt a. M. 2007[4].

Gender Aspekte des Raumes

Pollock, Griselda: *Die Räume der Weiblichkeit in der Moderne*. In: Lindner, Ines/Schade, Sigrid/Wenk, Silke/Werner, Gabriele (Hg.): *Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kulturgeschichte.* Berlin 1989. 313–332.

Wastl-Walter, Doris: *Gender Geographien: Geschlecht und Raum als soziale Konstruktionen.* Stuttgart 2008.

Theatralischer Raum

Carslon, Marvin: *Places of Performance*. Ithaca 1989.

Dietrich, Margret: *Der Mensch und der szenische* Raum. In: *Maske und Kothurn 11* (1965). 193-206.

Dünne, Jörg: *Der blinde Passagier im Containerschiff. Überlegungen zum Verhältnis von Raumtheorie und Literaturwissenschaft anlässlich aktueller Sammelbände*. In: *Philologie im Netz 35*. 64-78. [http://web.fu-berlin.de/phin/phin35/p35t5.htm, 26. Mai 2011].

Dünne, Jörg/Friedrich, Sabine/Kramer, Kirsten (Hg.): *Theatralität und Räumlichkeit: Raumordnungen und Raumpraktiken im theatralen Mediendispositiv.* Würzburg 2009.

Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M. 2004.

Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative.* Tübingen/Basel 2001.

Fischer-Lichte, Erika: *Auf dem Weg zu einer performativen Kultur*. In: Dies./Kolesch, Doris (Hg.): *Kulturen des Performativen*. = *Paragrana 7/1*. 13–29.

Frahm, Laura: *Bewegte Räume. Zur Konstruktion von Raum in Videoclips von Jonathan Glazer, Chris Cunningham, Mark Romanek und Michel Gondry*. Frankfurt a. M. 2007.

Fulda, Daniel: *«Bretter, die die Welt bedeuten». Bespielter und gespielter Raum, dessen Verhältnis zur sozialen Um-Welt sowie Geltungsräume des populären Theaters im 17. und 18. Jahrhundert.* In: Dünne/Friedrich/Kramer (2009). 71-86.

Gronau, Barbara: *Theaterinstallationen. Performative Räume bei Beuys, Boltanski und Kabakov.* München 2010.

Hermann, Max: *Das theatralische Raumerlebnis*. In: Beilagenheft zur *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 25* (1931). 152–163. Abgedruckt in: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M. 2006. 501–513.

Koneffke, Silke: *Theater. Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten 1900–1980*. Berlin 1999.

Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft: Eine Einführung*. Köln 2005.

Matzke, Mieke: *Strategien des zeitgenössischen Site Specific Theatre*. In: Roesner, David/Wartemann, Geesche/Wortmann, Volker (Hg.): *Szenische Orte — Mediale Räume*. Hildesheim/Zürich/New York 2005.

Roesner, David/Wartemann, Geesche/Wortmann, Volker (Hg.): *Szenische Orte - Mediale Räume.* Hildesheim/Zürich/New York 2005.

Roselt, Jens: *Raum*. In: Fischer-Lichte, Erika/Kollesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart 2005. 260-267.

Roselt, Jens: *Wo die Gefühle wohnen — Zur Performativität von Räumen*. In: Kurzenberger, Hajo/Matzke, Annemarie (Hg.): *TheorieTheaterPraxis*. Theater der Zeit, Recherchen 17 (2004). 66–76.

Wihstutz, Benjamin: *Heterotope Resonanzen. Romeo Castelluccis «Inferno» und die Topologie des Theaters*. In: Avanessian, Armen/Hofmann, Franck, (Hg.): *Raum in den Künsten: Konstruktion, Bewegung, Politik.* Paderborn 2010. 181-192.

Szenografie

Bohn, Ralf/Wilharm, Heiner (Hg.): *Inszenierung und Ereignis. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie.* Bielefeld 2009.

Fülscher, Bernadette: *Gebaute Bilder — künstliche Welten. Szenographie und Inszenierung an der Expo 02.* Baden 2009.

Kirchmann, Kay: *Licht-Räume — Licht-Zeiten. Das Licht als symbolische Funktion im Theater der Neuzeit. Ein Essay.* Siegen 2000.

Szenografie. architheses (4). 2010.

Raum im Freilichtspiel

Eberle, Oskar (Hg.): *Freilichttheater*. In: Ders. (Hg.): *Theaterbau gestern und heute.* XVII. Jahrbuch 1947 der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur (1948). 41-59.

Heimberg, Liliana/Koslowski, Stefan/Schmidt, Yvonne/Strauf, Simone: *Freilichttheater 2007/2008. Untersuchungen zum Theater mit nicht professionellen Darstellenden der deutschsprachigen Schweiz*. Zürich 2009.

Stadler, Edmund: *Das neue Freilichttheater in Europa und Amerika*. In: XIX. Jahrbuch der schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur(1949-1950), VII. Schweizer Theateralmanach (1949-1950). Einsiedeln 1951.

Stadler, Edmund: *Das Schweizerische Bühnenbild. Von Appia bis heute*. Ausstellung der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur. Thalwil-Zürich 1951.

Stadler, Edmund: *Die Entstehung des Nationalen Landschaftstheaters in der Schweiz*. In: Eberle, Oskar (Hg.): Schweizer-Theater-Jahrbuch XXI (1952). Einsiedeln 1953.

4. Die Ästhetik der Musik

4.1. Ausgangslage

4.1.1. Materialstand

Theater- oder Schauspielmusik ist ein Stiefkind der Musikwissenschaft. Als rein funktionale Musik geringgeschätzt, hat sie nie als eigenständige künstlerische Leistung Anerkennung gefunden. Theatermusik gilt als Gebrauchsmusik, die zum Zweck einer Aufführung geschaffen wird, «Musik, die in unterschiedlicher Absicht und Funktion in mehr oder weniger enger Bindung an das Bühnengeschehen Bestandteil einer theatralen Aufführung ist.»[1]
Zwar hat schon Hugo Riemann den Begriff der «Inzidenzmusik»[2], die mit dem Geschehen auf der Bühne eng verwoben ist, als eine Form von Musik im Theater definiert, die nicht ohne Schaden für die Aufführung weggelassen werden könne. Riemann wollte damit aber der Inzidenzmusik nicht künstlerischen Wert beimessen, sondern eine bestimmte Form der Theatermusik gegen die scheinbar rein zeitfüllenden, mit der Aufführung inhaltlich in keinem Zusammenhang stehenden Rahmenmusik[3] abgrenzen. Musik im Theater gilt vielerorts noch immer als zweckgebundene Gebrauchsmusik ohne Werkcharakter, die gegenüber der künstlerisch geformten Bühnenmusik der Oper blosse Funktionsmusik darstellt. Die wenigen Beispiele, die Werkcharakter angenommen haben – Beethovens Musik zu Goethes Egmont, Mendelsohns Musik zu Shakespeares Sommernachtstraum oder Griegs Musik zu Ibsens Peer Gynt –, werden jeweils als Ausnahmen herangezogen und abgehandelt.
Die allgemeine Geringschätzung der Musik im Zusammenhang mit dem Theater ist aber nicht in ihrer Qualität begründet, sondern in dem Umstand, dass Schauspielmusik nicht den fixierten Charakter des musikalischen Werks annimmt. Theatermusik ist keine absolute Musik, kein autonomes Kunstwerk sondern eine pragmatische, im stetigen Wandel begriffene Kunstform, die deswegen aber keineswegs als minderwertig abzutun ist.
Es erstaunt also zunächst wenig, dass die existierende Literatur sich vor allem mit der Kompositionspraxis befasst und so verpasst, auf die spezifische Situation im Theater einzugehen. Zwar macht Detlef Altenburg darauf aufmerksam, dass «Schauspielmusik ein integraler Bestandteil der abendländischen Theatergeschichte ist»[4]. Dieser Umstand kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Grossteil der Autoren Musik im Sprechtheater als funktionales Handwerk ohne ästhetischen Eigenwert betrachtet und nach einigen einleitenden Bemerkungen zu Musik und Theater sich dem Musiktheater in zuwendet.
Zur Filmmusik existiert hingegen umfangreiche musikwissenschaftliche Literatur. Allerdings unterscheidet sich Film- und Theatermusik in verschiedener Hinsicht grundsätzlich, da Musik im Theater – im Gegensatz zum Film – live und an einem bestimmten Ort stattfindet. Daher ist die Literatur zur Filmmusik zwar hilfreich, aber nicht einfach direkt aufs Theater übertragbar.
Theaterwissenschaftliche Untersuchungen hingegen betrachten Musik meist als Black Box auf einer Meta-Ebene, ohne Einblick in die Qualität der Faktur.[5] Von Seite der Theaterwissenschaft ist darum ebenfalls wenig Theorie vorhanden und wenn, dann eher als didaktische Handlungsanweisung.[6]
Musik geniesst aber nichtsdestotrotz in fast allen Inszenierungen im Freilichttheater einen hohen Stellenwert. Dementsprechend häufig wird – teure – Livemusik eingesetzt, oft auch in Kombination mit eigens vorproduzierten Einspielungen. Reine musikalische Untermalung, die aus bestehenden Tonträgern zusammengestellt wird, kommt kaum vor, was ebenfalls vom hohen Stellenwert zeugt.

---

[1] Beer 1977: 84
[2] „Bühnenmusik (Incidenzmusik) nennt man eine vom Dichter eines Bühnenwerks in den Gang der Handlung verwebte, also auf der Bühne selbst, in oder hinter der Szene ausgeführte Musik, ohne deren Ausführung also das Stück nicht vollständig sein würde.“, Riemann 1909: 198
[3] Als Rahmenmusik werden in der Musikwissenschaft Ouvertüre, Zwischenaktmusik und Schlussmusik bezeichnet.
[4] Altenburg 1999: 427
[5] Brecht 1935; Klein 2005; Salzmann 2008; Kaye 2009
[6] Giffei 1982; Kaye 2009

Die Bandbreite an verwendeten Musikformen und -stilen ist sehr vielfältig. Es sind praktisch immer professionelle Musiker und Musikerinnen beteiligt, die mit hohen künstlerischen Ansprüchen ans Werk gehen. Von den nicht professionellen Darstellenden wird dies durchaus geschätzt. Die Annahme, dass nicht professionelle Darstellende mit künstlerisch anspruchsvollen Musikformen überfordert sein könnten, hat sich als unbegründet erwiesen.[7]
Es lohnt sich daher, die Ästhetik der Musik im Freilichttheater für einmal etwas genauer zu betrachten und so einen kleinen Beitrag zur theoretischen Durchdringung zu leisten.

4.1.2. Ansatz

Als Ausgangspunkt bieten sich fünf Thesen zur Ästhetik der Theatermusik an:

1. Musik im Freilichttheater ist gestalteter Klangraum. Im Freilichttheater präsentiert sich eine spezielle Situation, da der akustische Raum nicht klar definiert ist und nur bedingt autonom gestaltet werden kann, sondern von den Gegebenheiten des Orts abhängt. Darum ist der Umgang mit dem akustischen Raum ein wesentliches Moment.
2. Die musikalische Wahrnehmung im Theater ist nicht bloss eine auditive, sie hängt erheblich von der optischen Erscheinungsform ab. Die Inszenierung spielt darum eine grosse Rolle auf die musikalische Wahrnehmung.
3. Die Machart der Musik im Freilichttheater ist geprägt von den verwendeten Instrumenten, der Qualität von Klängen und dem Verhältnis von Komposition und Improvisation.
4. Musik ist semantisch konnotiert. Die Arbeit mit musikalisch-aussermusikalischen Bezügen ist ein prägendes Merkmal von Musik im Freilichttheater. Insbesondere der Bezug zur musikalischen Tradition, der lokale Verankerung schafft, wird speziell berücksichtigt.
5. Musik im Freilichttheater ist nicht bloss funktionale Gebrauchsmusik. Sie erfüllt verschiedene Funktionen im Stück, entwickelt aber durchaus auch einen ästhetischen Eigenwert.

[7] In den Gesprächen am Freilichttheatertreffen in Uznach haben sich die nicht professionelle Darstellenden kaum je negativ über die Musik geäussert, die in ihren Stücken vorkommt.

4.2. Das Freilichttheater als Soundscape[8]

4.2.1. Grundlagen

Wenn wir die Musik im Freilichttheater betrachten, so ist der Gegenstand der Beobachtung weit mehr als die aktiv «komponierte» oder «gespielte» Musik. Sinnvollerweise gehen wir von einem Ansatz aus, der die akustische Ebene umfassend als Musik versteht. Wir trennen also zunächst nicht in «Musik» und «Geräusch», in «intendierte», «dazugehörige» Klänge und «akzidentielle», «zufällige», sondern betrachten die akustische Erscheinungsform des Theaters als Ganzheit, die durch verschiedene Parameter und Prozesse bestimmt wird. Der vom Kanadier R. Murray Schafer Ende der 1970er Jahre eingeführte Begriff der «Soundscape»[9] – ein Kunstwort aus «Sound» und «Landscape» als Bezeichnung für die akustische Umwelt, die jeden Aspekt einer akustischen Umgebung einbezieht – hat sich dafür eingebürgert und erweist sich als geeigneter Ausgangspunkt für die akustisch-ästhetische Betrachtung des Freilichttheaters. Musik im Freilichttheater ist gestaltete Soundscape. Eine Trennung in musikalische und andere akustische Erscheinungsformen wäre eine künstliche, die sich für eine ästhetische Betrachtung als hinderlich erweist.
Die Soundscape, also die akustische Umgebung eines Orts, besteht aus drei verschiedenen Schichten: aus Geräuschen, die natürlicherweise vorhanden sind wie Wind, das Plätschern von Wasser, das Quaken von Fröschen oder das Trommeln des Regens auf den Boden oder auf ein Dach. Dazu kommen die vom Menschen gemachten Geräusche, die sich davon wenig unterscheiden: Verkehrs- und Maschinenlärm, in städtischen Kontexten aber durchaus auch Hintergrundmusik, die aus einem Geschäft dringt oder Stimmengewirr. Diese Grundschicht nehmen wir im Normalfall nicht bewusst wahr, weil sie so alltäglich ist, dass sie längst zur gewohnten Selbstverständlichkeit geworden ist. Sie beeinflusst aber trotzdem unser Hören. Diese Grundschicht – Murray spricht von Grundlauten (Keynote Sounds) – prägt den akustischen Raum, enthält aber keine spezifischen Informationen, die über die allgemeine Charakterisierung des Raums hinausgehen. Daneben existieren Geräusche, die zwar keine Botschaften übermitteln, aber doch klar identifizierbar sind und darum Aufmerksamkeit erregen. Das Geräusch eines herannahenden Zugs oder Lastwagens ist typischerweise so ein Schallereignis. Es vermittelt zwar Inhalt, aber keine Botschaft. Solche Geräusche sind einzigartig und klar identifizierbar. Sie erzeugen darum Aufmerksamkeit.[10]
Drittens existieren Geräusche, die Signalcharakter haben und eine Botschaft vermitteln. Dazu gehören Kirchenglocken, Jagdhornsignale oder Sirenen, letztlich aber auch die meisten sprachlichen Äusserungen.[11]
Entscheidend ist hierbei nicht die Benennung oder Abgrenzung der verschiedenen Ebenen, sondern die Einsicht, dass der akustische Raum des Freilichttheaters durch verschiedene klangliche Phänomene erfüllt und gestaltet wird. Musik – im herkömmlichen Sinn – ist bloss eines davon.

4.2.2. Akustischer Raum

Der akustische Raum spielt im Freilichttheater eine besondere Rolle. Da im Freien stattfindend, lässt sich die akustische Umgebung nicht vollkommen autonom gestalten wie in geschlossenen Räumen. Einerseits ist die Akustik des Orts geprägt von den natürlichen Gegebenheiten und auch vom Wetter; Wind, Nebel, Regen – oder im Extremfall Neuschnee – beeinflussen die Akustik wesentlich. Jeder Ort hat seine natürlichen Grundlaute: Verkehrslärm, das Rauschen oder Plätschern von Wasser, das Quaken von Fröschen oder ähnliches sind akustische Faktoren, die nicht ausgeblendet werden können.

---

[8] Vgl. dazu auch Kapitel «Ästhetik des Raums»; insbesondere auch die Anmerkungen zum «Spatial Turn».
[9] Schafer 2010
[10] In Schafers Terminologie „Soundmarks“, auf Deutsch je nach Übersetzung „Lautmarken“ oder „Orientierungslaute“.
[11] Nach Schafer „Sound Signals“ oder „Signallaute“.

In den meisten Fällen wird versucht, diese Grundlaute zu negieren oder zu übertönen. Nur eine einzige Aufführung[12] verzichtete bewusst auf Musik und nutzte die Grundlaute des Ortes als akustische Gestaltungsebene – mit dem Effekt, dass die Geräusche des Zürichsees, an dem die Aufführung stattfand, in den Vordergrund rückten und tatsächlich musikalische Qualität annahmen. Dies war eine bewusste Entscheidung des Initianten, Autors und Regisseurs Hannes Glarner: «Ich habe diesmal bewusst auf Musik verzichtet, weil ich ganz auf Naturmusik setzte.»[13]
Hauptschwierigkeit beim Einbezug der natürlichen Grundlaute eines Ortes ist deren Unberechenbarkeit. Diese Grundlaute sind nicht einfach stabil und immer gleich, sondern verändern sich abhängig vom Wetter oder auch von der Jahreszeit. Es ist kaum möglich, Monate im Voraus zu prognostizieren, wie ein Ort tönen wird. Werden die Vögel dann zwitschern und die Frösche quaken, wird der Wind wehen oder wird Regen fallen? Werden die Lastwagen auch dann vorbeidonnern oder die Flugzeuge dröhnen? Um dieser Unsicherheit aus dem Weg zu gehen, wird auch die Möglichkeit verwendet, die Grundlaute eines Ortes in die Musik einzubeziehen – sei es via Tonaufzeichnung oder auf kompositorischer Ebene. Eindrückliches Beispiel hierzu war *La Regina da Saba* auf dem Julierpass, wo der Komponist Lorenz Dangel Wind-, Wasser, Donner- und andere Wettergeräusche in die Komposition eingebaut und so den Ort akustisch verdeutlicht und verdichtet hat.
Eine weitere Möglichkeit zeigte am Theatertreffen in Uznach das *Teatro dei luoghi* aus Rom (Regie Fabrizio Crisafulli), das mit Originalaufnahmen vom Ort, die während der Aufführung zugespielt wurden, die Aufmerksamkeit des Publikums gezielt auf die Geräusche der Umgebung gelenkt hat, so dass kaum mehr unterscheidbar war, welche Geräusche zugespielt und welche tatsächlich live im Moment stattfanden. Auch ergab sich dadurch eine Verschiebung in der Lautstärkewahrnehmung. Teilweise erhielten unverstärkte Geräusche wie das Platschen von Steinen, die ins Wasser geworfen wurden, eine erstaunliche Lautheit, einfach nur darum, weil die Wahrnehmung der Zuschauenden durch die verschiedenen Geräuschebenen zu erhöhter Aufmerksamkeit angeregt worden war.
Auch im *Orakel von Turtmann*, einem szenischen Rundgang durch das Walliser Dorf Turtmann, bekamen die Grundlaute des Ortes einen hohen Stellenwert, indem die Teilnehmenden des Rundgangs in verschiedene akustische Räume geführt wurden – von der Stille des nächtlichen Dorfes durch den rauschenden Wald bis zum tosenden Wasserfall – und diese Räume dann akustisch zusätzlich ausgestaltet wurden.
Auf verschiedene Materialqualitäten machte der Schlagzeuger in *Rodersdorf einfach* aufmerksam, der das Publikum als akustischer Wegweiser führte, indem er mit seinen Trommelstöcken auf verschiedene Materialien trommelte, die sich an den einzelnen Schauplätzen anboten und so auf räumliche Details hinwies, die sonst den Zuschauern verborgen geblieben wären: Das gerippte Dach des Trams, ein metallenes Geländer, ein gläserner Lampenkörper, Backsteinmauern und Holzwände.
Der Einbezug der natürlichen Grundlaute eines Orts verdichtet den Bezug zum bespielten Ort und schafft einen akustischen Bezug zum Raum, der die Atmosphäre verdichtet. Diese spezifische Eigenheit des Freilichttheaters der Gebundenheit an einen Ort wird nur teilweise ausgeschöpft. Aus praktischen Gründen ist es sehr schwierig, die Soundscape eines Ortes ins musikalische Konzept einzubeziehen. Das Risiko, dass sich die Umgebung akustisch anders verhält als prognostiziert, ist relativ hoch. Trotzdem lohnt es sich, dieses Risiko einzugehen, da gerade dieses einzigartige akustische Setting eine spezifische Eigenheit des Freilichttheaters darstellt. Hier liegt ein Potential, das noch vertiefter ausgeschöpft werden könnte. Der Einbezug der Soundscape in die akustische Gestaltung eines Freilichttheaters schafft zudem eine zusätzliche Verankerung zum Spielort, eine weitere Ebene, das Theater an einen spezifischen Ort anzubinden und damit einzigartig zu machen.

4.2.3. Einsatz von elektroakustischer Technologie

Der Einsatz von elektroakustischer Verstärkung ist heute im Freilichttheater zur Selbstverständlichkeit geworden. Damit hat sich auch der Umgang mit dem akustischen Raum grundlegend geändert, weil man nicht mehr an die natürliche Akustik eines Orts gebunden ist, sondern einen künstlich veränderten akustischen Raum kreieren kann. In vielen Aufführungen sind die Spielenden mit

[12] «De Wirt vo Schönewirt», Theater Gruppe Richterswil, Regie Hannes Glarner.
[13] E-Mail vom 16.8.2010

Mikrofonen ausgestattet und die Musik wird – auch wenn sie live gespielt wird –, elektronisch verstärkt. Dies ermöglicht auch die Kombination von Livemusik und vorproduzierten Toneinspielungen für spezielle Situationen oder Effekte oder im Extremfall auch ein Konzept von zwar vorproduzierten, aber flexibel zuspielbaren Musikteilen, das aus praktischer Notwendigkeit bei *La Regina da Saba* auf dem Julierpass zur Anwendung kam. Aus logistischen und klimatischen Gründen war dort Livemusik kaum realisierbar. Indem ein Konzept für eine elektroakustische Wiedergabe entwickelt wurde, mit dem man flexibel Musiken starten kann, war es hingegen trotz vorproduzierter Musik möglich, dem zeitlich nicht festgelegten Ablauf auf der Bühne folgen zu können. Eines der wesentlichen Elemente von Theatermusik ist ja gerade die zeitliche Flexibilität. Die Musik sollte darauf reagieren können, dass der zeitliche Ablauf auf der Bühne nicht immer genau gleich ist. Bei vorproduzierten Toneinspielungen ist das entsprechend schwierig zu realisieren, wenn das nicht von Beginn an berücksichtigt wird. Wie das Beispiel auf dem Julier zeigt, ist es aber durchaus möglich, auch mit Audioeinspielungen die Zeit beweglich zu handhaben, allerdings nur mit einem relativ grossen technischen Aufwand. Zudem bieten vorproduzierte Toneinspielungen auch den Vorteil einer detailliert gestaltbaren Raumakustik. Vorproduzierte Musikelemente können in beliebigen akustischen Räumen stattfinden von der Besenkammer bis zur Kathedrale und so dazu beitragen, den natürlichen akustischen Raum zu gestalten und zu verändern.
Auch im *Orakel von Turtmann* wurde mit vorproduzierten Audioeinspielungen gearbeitet, mit denen die akustische Umgebung sehr sorgfältig gestaltet wurde. Der Klangdesigner Pascal Grütter, der für die Musik in Turtmann verantwortlich war, meint dazu: «Für mich ist die Arbeit im Freilichttheater wie eine Art Filmvertonung. Ich versuche die verschiedenen Stimmungen der Orte und des Spieles aufzunehmen um sie dann passend mit Klängen zu untermalen.»[14] Dabei bedient er sich zahlreicher technischer Hilfsmittel (Mehrkanaltechnik, Sensoren, die die Einspielungen starten, wenn sich das Publikum auf dem Rundgang an die entsprechende Stelle bewegt.) Auch die Aufstellung der Lautsprecher wird sorgfältig geplant und eingesetzt: So ertönen Geräusche weit entfernt im Hintergrund oder es dringt beispielsweise einmal eine Stimme aus einem Korb, in dem ein Lautsprecher verborgen ist. Mit dem Einsatz von audiotechnischen Hilfsmitteln vervielfachen sich die Möglichkeiten der akustischen (Raum-) Gestaltung enorm, allerdings nur bei entsprechend versiertem Einsatz der technischen Möglichkeiten.
Oft ist die elektroakustische Verstärkung nämlich mit einem wesentlichen Nachteil behaftet: Die Ortung des Klangs im Raum geht verloren, weil der Ton nicht vom Ort seiner Entstehung im Raum herkommt, sondern aus den Lautsprechern, die neben der Bühne positioniert sind. Es gäbe technisch zwar die Möglichkeit, das Publikum in Stereo zu beschallen und die Stimmen und Geräusche ihrem tatsächlichen Herkunftsort entsprechend im Stereo-Panorama zu positionieren. In der Praxis wird das aber aus Gründen des Aufwands nicht gemacht, da dazu eine aufwendige und teure Ausrüstung und Livemischung mit entsprechend geschultem Personal nötig ist. So lange klar ist, wer spricht, oder woher Geräusche oder die Musik stammen, stört dies die Wahrnehmung nicht, aber sobald in Massenszenen nicht mehr sofort klar ist, wer spricht, verliert das Publikum die Ortung. (Bei den Suworow-Festspielen Andermatt wurde darum mit Licht nachgeholfen, indem die Sprechenden jeweils mit Scheinwerfern angeleuchtet wurden.) Mit der elektroakustischen Verstärkung wird die an sich räumliche Soundscape zu einer zweidimensionalen Klangfläche, die keine räumliche Verortung zulässt. Somit ist der Einsatz von elektroakustischen Hilfsmitteln eine zweischneidige Angelegenheit, die einerseits vielfältige Möglichkeiten bietet, andererseits aber auch mit gewichtigen Nachteilen verbunden sein kann.
Ein weiteres Problem der elektroakustischen Verstärkung ist die Wahl der richtigen Lautstärke. Einerseits soll die Sprachverständlichkeit gewährleistet sein und die Musik effektvoll zur Geltung kommen. Dabei ist gut auf die Balance zu achten, damit nicht der Gesamteindruck bspw. durch zuviel und gleichbleibende Lautstärke nachteilig beeinflusst wird.[15]

[14] Pascal Grütter, 25.1.2011
[15] Die Inszenierung *Wie einst Oliver Twist* in Stein am Rhein ermüdet bspw. durch gleichbleibende Lautstärke, was diverse Pausengespräche bestätigt haben.

4.3. Inszenierung

Ein wesentlicher Faktor der musikalischen Gestaltung ist die Art und Weise der Inszenierung von Musik. Die akustische Wahrnehmung ist natürlicherweise stark visuell geprägt: Menschen hören, was sie sehen.[16] Daher ist die optische Gestaltung musikalischer Ereignisse auch für das Hörerlebnis zentral.

4.3.1. Platzierung der Musiker

Live-Musik wird von den Zuschauenden nur als solche wahrgenommen, wenn sie auch optisch sichtbar ist. Ansonsten vermag ein Laienpublikum kaum zu unterscheiden, ob Musik live gespielt oder ab Tonträger eingespielt wird. Es ist also für die Musik-Wahrnehmung von Bedeutung, ob die Musiker sichtbar sind, oder ob sie fürs Publikum unsichtbar agieren. Aber nicht nur die Sichtbarkeit an sich spielt eine Rolle, auch die Einbettung in die Inszenierung verhilft der Musik dazu, sich als tragendes Element ins Spiel einzufügen. Dabei sind verschiedene Abstufungen auszumachen: In *Annas Carnifex* in Mollis waren die beiden Musizierenden nur für Teile des Publikums sichtbar neben der Zuschauertribüne platziert, im *Brand von Appenzell* auf einem Balkon des Bühnenaufbaus zwar gut sichtbar, aber vom Spielort räumlich getrennt. Bei den *Suworow*-Freilichtspielen in Andermatt sassen die beiden Musiker hingegen inmitten des Spielorts in einem Unterstand, ohne allerdings ins Spiel einzugreifen, hatten so aber eine deutlich höhere Präsenz. Bei *Die Nashörner* in Chur bildeten die riesigen Trommeln sogar einen markanten Bestandteil des Bühnenbilds. Im *Sommernachtstraum* in Laax bewegte sich das Bläserquartett indessen kostümiert frei zwischen den Darstellenden auf der Bühne und fügte sich so selbstverständlich ins Gesamtbild ein.
Bei der Aufstellung der Musiker muss berücksichtigt werden, dass Freilichttheater im Freien stattfindet und demzufolge Wettereinflüssen ausgesetzt ist. So ist die Regie je nach verwendeten Instrumenten nicht völlig frei in der Wahl der Aufstellung. Während Blech- und auch Holzbläser relativ wetterunabhängig sind, also auch bei Feuchtigkeit oder gar Regen draussen spielen können, sind Saiteninstrumente diesbezüglich empfindlicher. Insbesondere Streicher weigern sich meist, ohne Witterungsschutz aufzutreten, da ihre teuren Instrumente dabei Schaden nehmen könnten.[17] Akkordeonisten hingegen, deren Instrumente sich auch im Preisrahmen eines Mittelklassewagens bewegen, sind diesbezüglich weniger heikel. Hier spielt wohl die Tradition der einzelnen Instrumentengattungen ebenfalls eine gewisse Rolle; Akkordeonisten sind sich meist gewohnt, auch ausserhalb des geschützten Rahmens des Konzertsaals aufzuspielen, für Bläser ist es selbstverständlich, mit einer Blasmusikformation auch im Freien aufzutreten. Elektronischen Instrumente und Geräte hingegen sollten aus Sicherheitsgründen nie mit Wasser in Kontakt kommen, müssen also entsprechend wasserfest eingepackt werden. Die Auswahl an Instrumenten wirkt sich also direkt auf die Möglichkeiten der Inszenierung aus. Wer Instrumentalisten bei jeder Witterung einsetzen können möchte, ist mit Blechbläsern nach wie vor am besten bedient, für die meisten anderen Instrumente lassen sich aber oft auch Lösungen finden.

4.3.2. Einbezug der Spielenden ins musikalische Geschehen

Auch im nicht professionellen Theater werden für die Musik in praktisch allen Fällen professionelle Musiker beigezogen, auch wenn dies meist mit relativ hohen Kosten verbunden ist.[18] Dies ist insofern naheliegend, als Amateure mit der musikalischen Gestaltung eines ganzen Theaterabends wohl überfordert wären. Trotzdem verfügen auch nicht professionelle Darstellende über ein beträchtliches musikalisches Potential, das sie meist auch gerne einbringen. Dieses Potential zu nutzen, ist eine grosse Chance für das nicht professionelle Theater, birgt aber auch gewisse Gefahren: Wenn nicht

[16] Vgl. dazu Spitzer 2002 und Grassegger 1995
[17] Geigenlack ist im Gegensatz zum Lack von Gitarren tatsächlich wenig wasserfest.
[18] Die Gage für die Musikerinnen und Musiker ist – wie eingangs erwähnt – ein relativ hoher Kostenfaktor, der aber meist in Kauf genommen wird, weil die Musik doch sehr wesentlich zum Gesamteindruck einer Aufführung beiträgt.

professionelle Darstellende ihren Fertigkeiten entsprechend eingesetzt werden, stärken sie die Aufführung enorm. Dabei ist darauf zu achten, dass die spezifische Qualität des Auftritts dramaturgisch begründet und die Grenze zur Überforderung gemieden wird, weil die nicht professionellen Darstellenden sonst mit den Kompetenzen der professionell ausgebildeten Sänger gemessen werden. Im Musical *Wie einst Oliver Twist* in Stein am Rhein traten bspw. die jugendlichen Spieler einerseits als Chorsänger auf was hervorragend funktionierte und eine der grossen Stärken der Aufführung ausmachte. Als Solisten hingegen waren sie dem Vergleich mit den professionellen Spielern in den Hauptrollen ungeschützt ausgesetzt.
Beim Einbezug der nicht professionellen Darstellenden in die musikalische Gestaltung ist nicht primär ihr musikalisches Können ausschlaggebend, sondern die Art und Weise, wie dieses ins Stück integriert wird. Der Chor der russischen Soldaten bei *Suworow* in Andermatt wirkte brüchig und dünn, drückte aber so die Erschöpfung und Verzweiflung der hungernden Soldaten sehr stimmig aus. Der Laienchor wurde entsprechend seiner Fähigkeiten optimal ins Stück integriert, so dass die Gesangsqualität mit der darzustellenden Situation übereinstimmte. Letztlich geht es also nicht um musikalische Perfektion oder Qualität, sondern um den stimmigen Einsatz der vorhandenen Ressourcen.
Der Einbezug der Spieler in die Musik schafft nicht nur eine starke Identifikation derselben mit dem Stück und der Inszenierung, er ermöglicht auch eine direkte Verknüpfung der Musik mit dem Geschehen und damit eine stringente Einheit der Inszenierung.
Allerdings ist der Einsatz von nicht professionellen Darstellenden nicht immer unproblematisch. Zwar äussern sich die meisten Spieler sehr positiv und motiviert, ihre gesanglichen oder instrumentalen Fertigkeiten ins Spiel einzubringen. Aber eine gewisse Hemmschwelle bleibt zu überwinden. Gerade Gesang ist etwas sehr Persönliches, bei dem man sich stark exponiert. Darum ist hier von der Regie viel dramaturgisches und methodisches Fingerspitzengefühl gefragt.

4.3.3. Tanz

Eine weitere Möglichkeit Musik in Szene zu setzen, ist das Tanzen.[19] Tanz bietet die Gelegenheit, Musik optisch zu verdeutlichen und ins Bühnengeschehen einzubeziehen. Über das rein musikalisch-akustische hinaus ist Tanzen auch aussermusikalisch konnotiert. Wenn beispielsweise der Arzt und Richter Johann Jakob Tschudi in *Annas Carnifex* mit seiner Frau einen Tango tanzt, ist das nicht bloss eine schöne choreographische Abwechslung, sondern verdeutlicht auch Tschudis Verankerung in der abgehobenen Oberschicht und seine Distanz zum gemeinen Volk. Allerdings sind solche Tanzeinlagen auch mit grossem Aufwand für die nicht professionellen Darstellenden verbunden, da sie einiges an Fertigkeiten abverlangen, die sie nicht immer mitbringen. (Der Tschudi-Darsteller besuchte eigens für diese Szene Tangostunden, um den Tanz überzeugend ausführen zu können, was schliesslich aber beeindruckend gelungen ist.) Tanz ist ein wirksamer, aber schwierig auszuführender Weg, Musik mit dem Bühnengeschehen zu verbinden.

[19] Vgl. dazu auch die Ausführungen im Teilprojekt *Bewegung und Choreografie* von Liliana Heimberg, Kap. 3.3.4.9

4.4. Faktur

Mit Faktur wird in der Musikwissenschaft die Art und Weise, wie ein Werk geschaffen ist, bezeichnet, also die Struktur, der Aufbau oder das Werkprinzip. Im Folgenden soll es also darum gehen, die Beschaffenheit von Musik im Freilichttheater analytisch zu betrachten. Dabei fällt primär auf, wie gross die Bandbreite von verschiedenen Musikarten und -stilen ist. Eine «typische Freilichttheater-Musik» ist nicht auszumachen.
Anders als bei den Stücken, die oft in Zusammenarbeit mit den Spielern entwickelt werden, wird Musik praktisch immer von professionellen Musikern geschaffen oder zumindest solchen, die auf professionellem Niveau arbeiten. Aus arbeitstechnischen Gründen ist dies durchaus verständlich. Das Schaffen von Musik ist ein Prozess, der einerseits handwerkstechnisch einige Fertigkeit verlangt, die nicht professionelle Darstellende nur selten mitbringen. Zudem funktioniert ein gemeinsames Erarbeiten auch unter professionellen Musikschaffenden meist nur, wenn ein eingespieltes Team, das über eine gemeinsame Arbeitsweise und Sprache verfügt, am Werk ist. Musik braucht, damit sie Wirkung entfalten kann, eine einheitliche Konzeption.
Allerdings ist die Arbeitsweise in der Praxis extrem unterschiedlich. Während die einen sehr autonom arbeiten, pflegen andere einen sehr intensiven Austausch mit der Regie, so dass die Musik mit dem Stück mitwächst und nicht einfach dazukomponiert wird. Die einzige Gemeinsamkeit im Entstehungsprozess der Musik ist die, dass die Regisseure oft über lange Zeit, d.h. über mehrere Projekte mit denselben Musikern zusammenarbeiten. Dabei bildet sich meist auch eine individuelle Herangehensweise heraus, die zu einem stimmigen Resultat führt. In der Anfangsphase der Stücke steht dabei fast immer ein intensiver Austausch mit langen Diskussionen im Zentrum. «Meist ist es so, daß wir [der Musiker Lorenz Dangel und der Regisseur Giovanni Netzer] am Anfang sehr viel über das Stück sprechen, über den Inhalt, die Dramaturgie, die psychologischen Momente der Figuren etc.…»[20] Eine längere Zusammenarbeit vereinfacht diesen Findungsprozess, da man eine gemeinsame Sprache entwickelt und Vorstellungen und Ideen direkter und präziser austauschen kann.

4.4.1. Instrumentarium

Grundsätzlich sind – dank den Möglichkeiten der elektroakustischen Verstärkung – alle Instrumente im Freilichttheater verwendbar. Vorbei sind die Zeiten, wo nur klangstarke Instrumente zum Einsatz kommen konnten. So können heute nicht mehr nur Bläser und Perkussion verwendet werden, sondern auch die grundsätzlich leiseren Saiteninstrumente. Allerdings haben Blasinstrumente, wie erwähnt, den Vorteil, dass sie weniger witterungsempfindlich sind und sich darum eher anbieten. Weiter können aus Kostengründen meist nur relativ kleine Ensembles engagiert werden. Da sind Tasteninstrumente im Vorteil, weil ein einzelner Spieler sehr viel Klang erzeugen kann. Insbesondere das Akkordeon bietet sich an, weil ein einziger Spieler sowohl Melodie, als auch Harmonie und zudem noch eine Reihe von unterschiedlichen Klängen produzieren kann. Das Akkordeon ist überdies leicht transportierbar, ganz im Gegensatz zum Klavier. Gerade auch für die Probenarbeit ist das ein nicht zu unterschätzender Vorteil. Entsprechend oft wird das Akkordeon verwendet.
Synthesizer und Keyboards sind hingegen wenig beliebt, obwohl sie eine praktisch unendliche Vielfalt von Klängen erzeugen könnten. Ihnen fehlt das Moment des Akustischen, d.h. sie rücken, auch wenn sie live gespielt werden, sofort in die Nähe von vorproduzierten Tonträgern.
Gesang wird hingegen oft und gern eingesetzt, meist unter Einbezug der nicht professionellen Darstellenden. Bei *Annas Carnifex* in Mollis war zudem die professionelle Sängerin Agnes Hunger Teil des Ensembles, die mit ihren Stimm-Improvisationen der Musik eine eindrückliche Unmittelbarkeit verlieh.
Zudem gehören heute, wie schon erwähnt, natürlich auch vorproduzierte Aufnahmen und elektronische Klangeffekte zum Instrumentarium der Freilichttheater-Musik.

[20] Lorenz Dangel, 23.1.2011

4.4.2. Struktur

Es soll hier nicht darum gehen, eine technische Kompositionslehre für Theatermusik zu entwerfen, die sich an Musikschaffende richtet, sondern darum, die einzelnen Faktoren, welche die Musik beeinflussen aufzuschlüsseln, damit die ästhetische Wirkung, die aus der Struktur entsteht, genauer erfasst werden kann.

4.4.2.1. Komposition und Improvisation

Ein grundlegender Unterschied bei der Gestaltung von Theatermusik ist die Art und Weise ihrer Fixierung. Ist die Musik auskomponiert und festgelegt oder entsteht sie im Moment der Aufführung jedes Mal neu? Zwar ist fürs Publikum, das die Aufführung nur ein einziges Mal sieht, kein Unterschied auszumachen. Trotzdem zeigt sich, dass dieser Unterschied von Bedeutung ist. Auch wenn zwischen Improvisation und Komposition keine strenge Grenze gezogen werden kann, der Unterschied also fliessend ist, so lässt sich doch festhalten, dass dort, wo die Musik nicht streng festgelegt ist und sie ihre endgültige Form erst im Moment der Aufführung findet, es den Musizierenden leichter fällt, die Spannung aufrecht zu erhalten, sowohl an den einzelnen Aufführungen, als auch über die gesamte Aufführungszeit hinweg. Es ist für das Publikum durchaus spürbar, wenn die Musiker jeden Abend an der musikalischen Gestaltung beteiligt sind, weil sie mit einer stärkeren Präsenz agieren müssen, als wenn sie bloss eingeübtes Material reproduzieren. Improvisation hält also die Spannung aufrecht und schafft Präsenz – im Stück und über die Aufführungen.
Gerade dieser Zwang zur Präsenz beinhaltet aber auch ein gewisses Risiko: Das Resultat ist im Detail nicht vorhersehbar und nicht jede Aufführung wird genau gleich gut gelingen. (Das ist es ja gerade, was die erhöhte Präsenz ausmacht.) Trotzdem lohnt es sich, dieses Risiko einzugehen. Voraussetzung ist allerdings, dass sich die Musizierenden diese Form des Musikmachens gewohnt sind, ansonsten kann die Improvisation auch zu einer übermässigen Anspannung und Verkrampfung führen. In der Praxis hat sich gezeigt, dass keine Aussetzer oder Abstürze zu beobachten waren. Da ich die einzelnen Stücke jeweils nur einmal besucht habe, kann dies auch Zufall sein – eine allgemeingültige Aussage diesbezüglich wäre nur möglich, wenn einzelne Aufführungen mehrfach angeschaut worden wären, was aus praktischen Gründen kaum möglich war. Trotzdem war feststellbar, dass jene Musiker, die stärker improvisatorisch gearbeitet haben, also nicht alles im Detail festgelegt und eingeübt hatten, eine stärkere musikalische Präsenz entwickeln konnten. Dies gilt besonders für Andermatt und Mollis, aber auch für Rodersdorf, Lichtensteig und Einsiedeln, während beispielsweise in Appenzell oder Stein am Rhein die Musik zwar von beeindruckender Qualität war, aber wesentlich distanzierter und unbeteiligter wirkte. Stärker improvisierte Formen haben zudem den Vorteil, dass auf das Geschehen auf der Bühne flexibler eingegangen werden kann. Dieser Umstand ist ebenfalls von Bedeutung. Nicht immer sind die zeitlichen Abläufe auf der Bühne genau gleich, sie verändern sich bei der Probenarbeit auch sehr stark. Zudem verändern sich beispielsweise auch die Bewegungsgeschwindigkeiten. Die Musik muss in der Lage sein, darauf zu reagieren und das ist mit stärker improvisierten Formen besser möglich als mit Stücken, die bis ins Detail festgelegt und ausgeschrieben sind.

4.4.2.2. Klang und Klangqualität

Eine weitere Eigenheit von Theatermusik ist, dass die Beschaffenheit von Klängen eine zentrale Rolle spielt bei der Wahrnehmung – weit stärker, als die gemeinhin bei Komposition im Vordergrund stehenden Faktoren wie Harmonik und Melodik. Dies hat seinen Grund wohl in der Art unserer Wahrnehmung. Während die Wahrnehmung von Melodien und Harmonien eine bildungsmässig angeeignete Kulturtechnik darstellt, wirken Klangqualitäten direkt und archaisch auf die Zuhörenden. Tiefe und laute Frequenzen wirken beispielsweise bedrohlich, weiche Klänge in Mittellagen beruhigend, hohe, schrille Töne enervierend. In verschiedenen Studien ist es gelungen, nachzuweisen, dass die Wahrnehmung von Klängen direkt auf Puls und Atemfrequenz der

Zuhörenden einwirken.[21] Klangqualitäten schaffen also sehr direkt Stimmungen und Emotionen, viel stärker als melodische oder harmonische Varianten. Erfahrene (Theater-) Musiker sind sich dessen durchaus bewusst und sie setzen dieses Mittel gezielt ein. Interessant in diesem Zusammenhang war die Klanggestaltung bei *Wie einst Oliver Twist*: Bei der Aufführung wurde aus Kostengründen auf ein Orchester verzichtet. Die zugespielte Begleitmusik hatte aber klar die Klangcharakteristik von Livemusik, so dass die Zuhörenden bis zum Schluss im Ungewissen waren, ob die Musik (unsichtbar) live oder ab Konserve gespielt wurde. Eine grosse Bandbreite von Klangqualitäten kann also stark und direkt Stimmungen erzeugen, verstärken oder auch kontrastieren. Zudem spielt die Klangqualität auch im Bezug auf die Akustik des Ortes eine Rolle. Je nach Grundgeräuschen eines Ortes wirkt die Musik sehr unterschiedlich. Laute oder grosse Räume verlangen eine andere Klangdichte, als kleine oder leise. Was am einen Ort eindrücklich wirken kann, verliert sich am anderen oder wirkt überladen.

Es ist also wichtig, dass die Möglichkeiten diesbezüglich ausgeschöpft werden. Das bedeutet nun aber nicht, dass dazu zwingend ein grosses Orchester nötig wäre. Der Akkordeonist Hans Hassler (*Lochmatt*, Einsiedeln) vermag auf seinem Instrument eine unglaubliche Vielfalt von unterschiedlichen Klängen zu erzeugen, ebenso die Triobesetzung mit Saxofon, Bass und Schlagzeug (*Die Nashörner*, Chur), die von feinen, durchsichtigen Klängen bis zum brachialen Lärm die ganze Palette abdeckt, während die Appenzeller Streichmusik (mit 5 Personen das grösste Instrumental-Ensemble aller Aufführungen) hinsichtlich Klangqualität relativ konstant bleibt und mehr mit unterschiedlichen musikalischen Stimmungen arbeitet.

[21] Frank 1982; Neher 1961

4.5. Immaterielles Kulturerbe und lebendige Tradition

4.5.1. Musikalisches Kulturerbe, lebendige Musiktradition

Im Bereich der Theatermusik ist zunächst einmal nicht ganz klar, was denn «immaterielles Kulturerbe» und «lebendige Tradition» bedeuten soll. Einerseits erwähnt das Bundesamt für Kultur in seiner Definition explizit die Musik als Teil des immateriellen Kulturerbes: «Immaterielles Kulturerbe bezeichnet lebendige, über Generationen weitergegebene Traditionen und Praktiken, die einer Gemeinschaft ein Gefühl der Identität und der Kontinuität vermitteln. Dies sind beispielsweise Musik, Tanz, Brauchtum, Feste oder traditionelle Handwerkstechniken.»[22] Damit ist implizit eine musikalische Tradition gemeint, die im Bereich der Volksmusik anzusiedeln ist, d.h. Musik, die über mehrere Generationen hinweg gepflegt wurde und spezifische strukturelle Gemeinsamkeiten aufweist. Ländlermusik oder Jodelgesang sind solche Traditionen, die zwar nicht als einheitlicher Stil auftreten, aber doch klar erkennbare stilistische Übereinstimmungen aufweisen, die zudem klar regional verankert sind.
Im Bereich der Musik im Freilichttheater lässt sich keine solche stilistische, regional verankerte Zusammengehörigkeit erkennen; zu unterschiedlich sind die verschiedenen Musiken, die verwendet werden. Auch ist es schwierig, bei den beteiligten Musikern eine solche in einen bestimmten Stil eingebundene oder von einem Ort abhängige musikalische Herkunft auszumachen. Die Musiker entstammen sehr unterschiedlichen musikalischen Traditionen. Pascal Grütter (*Orakel von Turtmann*) ist ursprünglich Schlagzeuger und Keyboarder, wurde im Rock-Kontext musikalisch sozialisiert und ist seit Jahren in der elektronischen Tanzmusik mit dem Duo *Pixelpunks* tätig, arbeitet daneben aber immer wieder auch als Klangdesigner und Theatermusiker. Jimmy Gmür (*Annas Carnifex*) entstammt ebenfalls dem Rock-Kontext, war Mitglied der legendären Schweizer Band *Midnight to Six* und spielt heute in sehr unterschiedlichen Formationen von Rock bis experimentelle Volksmusik. Auch er ist seit über zehn Jahren immer wieder als Theatermusiker und -komponist tätig. Zusammen mit der klassisch ausgebildeten Sängerin Agnes Hunger, mit der er immer wieder zusammenarbeitet und auch im Duo konzertant auftritt und dem Geiger Michael Bösch, der aus der Appenzeller Volksmusikszene stammt, war er für die Musik *Annas Carnifex* in Mollis zuständig. Der Urner Saxofonist Carlo Gamma, der zusammen mit dem klassisch ausgebildeten Luzerner Kontrabassisten Christian Hartmann bei *Suworow* in Andermatt die Musik machte, ist seit langen Jahren aktiver Teil der Schweizer Jazzszene. Auch diese beiden spielen seit langer Zeit immer wieder zusammen. Der Berliner Lorenz Dangel (*Regina da Saba*) ist klassisch ausgebildeter Komponist und Kontrabassist. Henry Sauter (*Wie einst Oliver Twist*) ist Keyboarder im Hardrock- und Pop-Bereich während die *Geschwister Küng* (*Brand von Appenzell*) zwar eine traditionelle Appenzeller Familien-Streichmusik sind, deren Mitglieder jedoch fast alle über eine professionelle klassische Ausbildung verfügen. Allein diese zufällige Auswahl belegt, wie vielfältig die Hintergründe der beteiligten Musikerinnen und Musiker sind. Von einer Traditionslinie kann im stilistischen Sinn nicht gesprochen werden.
Allerdings ist zu berücksichtigen, dass die Musik im Freilichttheater an sich durchaus eine eigenständige Traditionsform ist, die sich aber nicht durch stilistische Gemeinsamkeiten auszeichnet, sondern gerade durch diesen vielfältigen Zugriff, der einerseits stets aktuelle Zeitströmungen aufgreift, andererseits aber immer wieder auf musikalische Traditionen zurückgreift und diese in die Theatermusik einfliessen lässt. Ersteres dürfte darauf zurückzuführen sein, dass die Theatermusikerinnen und -musiker praktisch ausnahmslos eher zufällig zum Theater gekommen sind, da eine spezifische Theatermusik-Ausbildung erst seit relativ kurzer Zeit existiert. Auf Grund ihres vielseitigen Interesses sind sie alle irgendwann in Theaterprojekte eingebunden worden und haben so in dieser Sparte Fuss fassen können. Auch muss festgehalten werden, dass die Bereiche, aus denen sie stammen, inzwischen ebenfalls eine Art Tradition bilden – sowohl Klassik, als auch Jazz, Rock und Pop haben längst eine über mehrere Generationen nachverfolgbare Tradition entwickelt, die zwar nicht als spezifisch schweizerisch gilt, nichts desto Trotz aber trotzdem eine gewisse lokale Verankerung aufweist.

[22] http://www.bak.admin.ch/themen/03108/index.html?lang=de, 15.7.2011

Die Verknüpfung von immateriellem Kulturgut mit der Schweizer Volksmusik erweist sich darum als zu eng. Dessen ist sich auch das Bundesamt für Kultur bewusst, das seit dem Beitritt zum UNESCO-Übereinkommen zur Bewahrung des immateriellen Kulturerbes im Jahr 2008 das Gewicht vom «Immateriellen Kulturerbe» auf «lebendige Traditionen» verlagert hat. Trotzdem drängt sich aber die Frage auf, warum in den Beispielen stets nur «traditionelle» Musik explizit erwähnt wird (und damit implizit die Volksmusiktraditionen gemeint sind.) Auch andere Musikformen von Klassik über Jazz, Rock und Pop erfüllen durchaus die Definitionskriterien wie «Weitergabe von Generation an die nächste», «ständige Neuschaffung von Gemeinschaften und Gruppen in Auseinandersetzung mit ihrer Umwelt, ihrer Interaktion mit der Natur und ihrer Geschichte» und «Vermittlung eines Gefühls von Identität und Kontinuität».[23] Auch die im Gesetzestext verankerte Definition als «Praktiken, Darbietungen, Ausdrucksweisen, Kenntnisse und Fähigkeiten sowie die damit verbundenen Instrumente, Objekte, Artefakte und Kulturräume, die Gemeinschaften, Gruppen und gegebenenfalls Individuen als Bestandteil ihres Kulturerbes ansehen»[24] ist zu unscharf, als dass daraus eine klare Abgrenzung abgeleitet werden könnte.
Insgesamt bleibt also unklar, was genau in diesen Bereich der lebendigen Traditionen fällt – oder vielmehr was nicht, denn durch die ständige pragmatische Ausweitung des Begriffs fällt nun praktisch jede musikalische Tätigkeit, die über mehrere Generationen ausgeübt wird, darunter.[25] Demzufolge ist auch die Musik im Freilichttheater – gerade durch ihre Vielfältigkeit – als Teil des immateriellen Kulturerbes zu verstehen, weil sie verschiedene Traditionslinien zusammenführt, verbindet und verarbeitet. Dass dabei Rückgriffe auf lokale volksmusikalische Traditionen in einer anderen Art und Weise gemeinschaftsbildend wirken als solche auf Klassik, Jazz oder Pop, soll damit nicht bestritten werden. Es muss aber betont werden, dass auch andere stilistische Bezüge diese identitätsstiftende Wirkung haben. Wenn in *Wie einst Oliver Twist* oder *Sachsenmatt* ein Rap eingebaut wird, so dürfte das auf die jüngere Generationen weit stärker zur Identifikation beitragen, als die Verwendung eines Volkslieds. Das immaterielle Kulturerbe einzig an volksmusikalischen Stilen festzumachen, ist also zu undifferenziert und muss etwas detaillierter aufgeschlüsselt werden.

4.5.2. Semiotik

Bei der Frage nach dem «immateriellen Kulturerbe» bzw. der «lebendigen Tradition» im Bereich der Freilichttheater-Musik genügt es also nicht, all jene Teile zu identifizieren, die auf volksmusikalisches Material zurückgehen. Was sich beim Kapitel über Klangqualität weiter oben bereits angedeutet hat, ist die Tatsache, dass musikalische Klänge, genau so wie alle anderen Geräusche, aussermusikalisch konnotiert sind, unabhängig davon, aus welchem Stilbereich sie stammen. Dieser Zusammenhang – in der Literatur unter dem Begriff Musiksemiotik diskutiert – spielt eine wesentliche Rolle bei der Wirkung von Musik auf das Publikum.[26] Musik ist – entgegen der weitverbreiteten Meinung der Musikwissenschaft – nicht einfach «tönend bewegte Form»[27], sie steht stets auch für Inhalte, welche die Zuhörenden damit verbinden. Es sind grundsätzlich zwei verschiedene Ebenen, auf denen solche Bezüge gemacht werden: Klang und Struktur. Einerseits verbinden wir mit bestimmten Klängen Inhalte: Auf der Ebene von Geräuschen ist das einleuchtend und intersubjektiv sofort nachvollziehbar. Windgeräusche beispielsweise stehen für stürmisches, kaltes Wetter. Auf dem Julierpass bei *Regina da Saba* fröstelte das Publikum nicht nur wegen der tiefen Temperaturen, sondern auch wegen der klanglichen Umsetzung der unwirtlichen Gegend in der Musik mittels Wind-, Wasser- und Wettergeräuschen.
Ein Donnerschlag hingegen kann ein Gewitter signalisieren, ist aber auch sprichwörtlich geworden für ein unerwartetes, einschneidendes Ereignis. Geräusche können also durchaus auch mehr als bloss

[23] Vgl. dazu die Definition des immateriellen Kulturerbes auf http://www.bak.admin.ch/themen/03108/03591/index.html?lang=de
[24] SR 0.440.6, Art. 2, Abs. 1
[25] Inzwischen sind ja auch neuere Stile wie Techno oder Hip Hop bei der zweiten und dritten Generation angelangt.
[26] Vgl. dazu «Musiksemiotik», Nattiez, 1975 und 1987 und «Theatersemiotik», Fischer-Lichte 1983 und 2004.
[27] Eduard Hanslick, Vom Musikalisch Schönen, 1854.

realitätsabbildenden Inhalt haben.[28] Aber nicht nur Geräusche, sondern auch musikalische Klänge tragen Bedeutung in sich. «Durch gezielte Verwendung bestimmter Instrumentalfarben und Klangregionen kann Musik eine konkrete Inhaltlichkeit gewinnen und auf diese Weise z.B. Zeit, Milieu und Schauplatz illustrieren.»[29]
Klarinette und Handorgel schaffen beispielsweise automatisch volksmusikalische Bezüge, während uns der Sound verzerrter Gitarren sofort in einen urbanen Kontext versetzt, unabhängig davon, was im Detail gespielt wird. So wurde beispielsweise bei *Suworow* durch die Besetzung mit dem klarinettenähnlichen Sopransaxofon und dem Kontrabass automatisch ein klanglicher Bezug zur Volksmusik geschaffen, auch wenn die Musik strukturell kaum etwas mit Ländlermusik zu tun hatte, sondern aus dem Grenzbereich Jazz, Neue Musik und Improvisation stammten. Beim *Brand von Appenzell* war der Bezug zur traditionellen Appenzellermusik durch die sogenannt originale Streichmusik-Besetzung (zwei Geigen, Cello, Hackbrett und Kontrabass) ebenso klar gegeben, auch wenn die Musik selber nicht nur dem traditionellen Fundus entstammte.
Andererseits sind es strukturelle Bezüge in Form von Melodie- oder Stilzitaten, die Aussagen generieren. So können bewusste Bezüge geschaffen werden, die das Spiel verstärken, kommentieren oder auch kontrastieren.[30] Dies ist ein Mittel, das von den verschiedenen Musikschaffenden immer wieder eingesetzt wird. Ein sehr exemplarisches Beispiel hierfür war das *Orakel von Turtmann*, bei dem die Töne des örtlichen Kirchenglockenspiels, das «Tschingelen» als Leitmotiv für verschiedene musikalische Einlagen verwendet wurden:
Als zweite Stimme im Chor bei der Sägerei, als Spieluhr für den Tanz, beim Wasserfall und als Klanginstallation mit der Originalaufnahme im Gasnerhaus. Herausragend war die Klanginstallation bei der Auspuff-Skulptur im Kaplaneihaus, bei der die Glockentöne durch Autohupenklänge ersetzt wurden. So wurde einerseits auf der strukturellen Ebene ein klarer Lokalbezug geschaffen, der von den ortsansässigen Besuchern sofort erkannt wurde.[31] Gleichzeitig wurde aber auf der Ebene des Klangs ein Bezug zur modernen Mobilitätsgesellschaft hergestellt und damit ein Verweis über den lokalen Dorfbezug hinaus geschaffen.
Auch in anderen Aufführungen wurde bewusst mit musikalischen Zitaten gearbeitet: In *Lochmatt* in Einsiedeln begleitete der Akkordeonist Hans Hassler das Geschehen live mit Improvisationen, die auf Tango und volkstümlichen Schlagern und Volksliedern beruhten. Anklänge an das Kinderlied «Roti Rösli im Garte» und «Lueget vo Bergen und Tal»[32] waren zu hören. Zudem wurde das «Lied der Emmentaler» (Es isch kei sölige Stamme…) aus der Röseligarte-Sammlung von Otto von Greyerz mehrfach in Variationen und mit neuem Text versehen als Chorgesang dargeboten.
In *In siemi dalla notg sogn Gion* (Shakespears *Sommernachtstraum*) in Laax wurden alte rätoromanische Volkslieder in neuen Fassungen eingebaut, in *Sachsenmatt* fand «Am Himmel stoht es Sternli z'Nacht» Verwendung – ein Schlager aus den 1940er Jahren von Artur Beul, der inzwischen Volksliedcharakter angenommen hat.
In *Rodersdorf einfach* erklangen Alphorn und Trommelspiel, das in Basel ja durchaus lokaltypischen Charakter hat. Dies ist besonders hervorzuheben, weil dabei auf die instrumentalen Fertigkeiten der nicht professionellen Darstellenden zurückgegriffen wurde und diese sehr wirkungs- und stimmungsvoll ins Stück integriert wurden.
In *Annas Carnifex* wurde die typisch schweizerische Gesangstechnik des Jodelns verwendet und beim *Brand von Appenzell* die lokaltypische Streichmusikbesetzung.
Aber auch über den Lokal- und Traditionsbezug hinaus wird mit musikalisch-aussermusikalischen Querbezügen gearbeitet. Bei *Regina da Saba* kamen Stil- und Originalzitaten aus verschiedenen Epochen der klassischen Musik zum Einsatz, mit denen unterschiedliche Aspekte des Stücks zur Darstellung gebracht wurden. «Im Fall der Barockmusik habe ich mit Original-Zitaten gearbeitet und diese mittels elektronischer Bearbeitung in den Gesamtklang eingeflochten. Sie standen für das

[28] Lorenz Dangel arbeitete auf dem Julier zusätzlich zu den realitätsabbildenden Geräuschen auch mit «abstraktem Sounddesign», um die Gegend klanglich darzustellen.
[29] Bullerjahn 2001: 81
[30] Vgl. dazu das folgende Kapitel zur Funktion von Musik.
[31] Eine einheimische Besucherin hat mich an der besuchten Aufführung voller Begeisterung darauf hingewiesen, dass dies die Töne vom Tschingelen seien…
[32] «Lueget vo Berge und Tal» ist eines der bekanntesten Schweizer Volkslieder, ein Stück das von Josef Anton Henne und Ferdinand Huber um 1830 verfasst wurde.

Höfische, das Zeremonielle, das dann durch allerlei Effekte aufgeweicht und unterlaufen wurde. Die romantischen Stil-Zitate – die Liebesthemen zwischen König und Saba – stammen aus meiner Feder.»[33] Das Publikum, war von der Aufführung begeistert; es scheint diese Aussagen also durchaus verstanden zu haben, denn sie trugen im der textlosen Stück wesentlich zum Verständnis bei.
Das Spiel mit den Assoziationen funktioniert also auf ganz verschiedenen Ebenen und hat auch sehr unterschiedliche Funktionen. Einerseits verknüpft der Einbezug von lokalen Musiktraditionen die einzelnen Aufführungen mit den Aufführungsorten. Dies stiftet beim Lokalen Publikum Identifikation mit der Aufführung, die dadurch als Teil des eigenen Lebensumfelds verstanden wird. Solche Traditionsbezüge sind also für die Akzeptanz der oft künstlerisch sehr avancierten Inszenierungen von grosser Bedeutung. Die dabei stets drohende Gefahr eines anbiedernden, klischeebehafteten Folklorismus wurde weitgehend umschifft, da die Traditionsbezüge stets eingebettet und nicht bloss vordergründig aufgesetzt verwendet wurden. So arbeitet die Vokalkünstlerin Agnes Hunger in *Annas Carnifex* zwar mit der Gesangstechnik des Jodelns, aber in einer Art und Weise, die sich deutlich vom traditionellen Jodelgesang unterscheidet, Hans Hassler bediente sich in *Lochmatt* zwar ausgiebig aus dem Fundus der Volksmusik, verfremdete die Themen aber stark und nahm so sehr stimmig den ironischen Unterton der Aufführung auf. Beim *Brand von Appenzell* wurde zwar vorwiegend traditionelle Appenzellermusik gespielt und das Stück so lokal verankert, zugleich aber die enge Perspektive aufs Dorfgeschehen durch Tango- und Salonmusikanleihen erweitert. In *Lochmatt* und *Wie einst Oliver Twist* wurde durch Einbezug von Rap ein Aktualitätsbezug hergestellt und zum Teil waren es auch einfach nur auflockernde oder erheiternde Momente, die geschaffen wurden durch persiflierende Zitate von Popsongs und Evergreens («Another Brick in the Wall» von Pink Floyd in *Annas Carnifex* oder «The Typewriter» von Leroy Anderson in *Die Nashörner* in Chur, Handyklingeln mit der Melodie des «Radetzky-Marsches» von Johann Strauss (Vater) in *Lochmatt*).

Die Arbeit mit der musikalischen Semantik ist also ein wesentliches Stilmittel in den Freilichttheater-Aufführungen, das durch Verweise auf die lokale Tradition die Stücke am Aufführungsort verankert und so einen Bezug des meist vorwiegend lokalen Publikums zum Stück schafft. Über die lokale Verankerung hinaus sind aber auch Querbezüge, Kommentare und Ergänzungen möglich, die den Gehalt und den Unterhaltungswert der Stücke steigern. Ob dabei mit volksmusikalischen Themen gearbeitet wird, oder ob Anleihen bei anderen Sparten gemacht werden, unterscheidet sich nicht grundsätzlich. Die Musik im Freilichttheater ist selber eine lebendige Tradition – wie lebendig zeigt sich an der riesigen Zahl von Aufführungen, die in der ganzen Schweiz stattfinden. Gerade durch die stete Auseinandersetzung mit aktuellen Strömungen und gleichzeitig auch durch die Verbindung mit verschiedenen historischen Formen leistet die Musik im Freilichttheater einen wichtigen Beitrag zur lebendigen Tradition, weil durch den Austausch mit den nicht professionellen Darstellenden und dem breit gefächerten Publikum auch immer ein Bezug zur Gesamtbevölkerung gewährleistet ist. Dadurch vermittelt die Freilichttheater-Musik «den Gemeinschaften und Gruppen ein Gefühl von Identität und Kontinuität» und trägt durch ihre Mannigfaltigkeit bei «zur Förderung des Respekts vor der kulturellen Vielfalt und der menschlichen Kreativität»[34].

[33] Lorenz Dangel, 23.1.2011
[34] Vgl. dazu die Definition des immateriellen Kulturerbes auf http://www.bak.admin.ch/themen/03108/03591/index.html?lang=de

4.6. Typologie der Musik im Freilichttheater

Zum Schluss sei nun doch noch der Versuch einer Typologie von Theatermusik gewagt, um so ihre Funktion im Stück zu erhellen.[35] Es gibt in der spärlichen Theorie zur Theatermusik vor allem zwei Kategorienpaare, die herangezogen werden, um Bühnenmusik typologisch einzuteilen. Zunächst ist es die bereits in der Einleitung angesprochene Unterscheidung zwischen Rahmen- und Zwischenaktmusik, die ohne Bezug zum Geschehen auf der Bühne dazu dient, aus umbautechnischen oder anderen Gründen Zeit zu überbrücken. Ihr gegenüber steht die Handlungs- oder Inzidenzmusik, die eng mit der Handlung des Stücks verwoben ist. Diese Unterteilung ist aber im Zusammenhang mit dem Freilichttheater längst historisch geworden. In keiner der betrachteten Aufführungen wurde Musik verwendet, die keinen Bezug zum Inhalt hat und rein akzidentiell beigefügt wurde. Wie lang diese Art der Musikverwendung schon umstritten ist, zeigt folgendes Zitat vom Anfang des 20. Jahrhunderts: «Man muß sich doch endlich von der populären, dilettantischen Vorstellung freimachen, der Zwischenakt sei eine Unterbrechung, ein toter Punkt, eine Pause, ein leerer Raum, ein Loch das mit musikalischem Geräusch notdürftig verstopft wird. Der Zwischenakt gehört zum Stück und spielt mit. Die Musik soll seine mysteriöse Wirkung verstärken. Sie dichtet weiter, deutet die Dichtung aus, die Stimmung klingt in ihr aus, sie bereitet das Kommende vor. Selbstverständlich müsste jedes Stück eine eigene Musik haben.[36] Im gegenwärtigen Freilichttheater ist diese Forderung längst erfüllt.
Eine andere Unterteilung, die aus der Filmmusik stammt und auf Etienne Souriau zurückgeht,[37] ist die Unterscheidung von diegetischer und nichtdiegetischer oder extradiegetischer Musik.[38] Dabei wird unterschieden zwischen Musik, die durch die Handlung bedingt ist und von sichtbaren Instrumenten oder Apparaten gespielt wird – wenn ein Spieler beispielsweise ein Lied auf einer Mundharmonika bläst oder jemand auf der Bühne ein Radio einschaltet – und Hintergrundmusik, die nur von den Zuschauenden wahrgenommen wird. Diese Unterscheidung funktioniert zwar nach wie vor, ist aber für das Theater nicht besonders ergiebig.
Für die Musik im Freilichttheater scheint eine Abstufung in vier verschiedene Kategorien sinnvoller, denn nur so lassen sich die Funktionen, die eine Musik ausübt, erfassen.

4.6.1. Nachzeichnende, illustrierende Musik

Die gängigste Beziehung zwischen Musik und Szene ist die nachzeichnende Musik, also Musik, die die Aussage der Inszenierung illustriert und verstärkt. Sie verdoppelt akustisch die Szene, zeichnet Stimmungen und Charaktere nach und untermalt Bewegungen. Ist eine Figur traurig, wird traurige Musik gespielt, wird sie bedroht, untermalen düstere Klänge das Geschehen. Diese Musik ordnet sich vollständig der Handlung unter und begleitet und verstärkt die Aussagen der Inszenierung. So unterstützt die nachzeichnende Musik das Geschehen und intensiviert die Inszenierung wirkungsvoll.

Illustrierende Musik als einzigen musikdramaturgischen Zugang zu einem Stück birgt aber auch Gefahren. Das akustische, einfache Abbilden dessen, was der Zuschauer ohnehin schon auf der Bühne sieht, kann langweilig werden. Schon Hanns Eisler hat sich, obwohl er sich ihrer Wirksamkeit durchaus bewusst war, heftig gegen ihre allzu klischeehafte Verwendung ausgesprochen: «Wenn von einem Hund gesprochen wird, bellt es im Orchester, wird von einem Vogel gesprochen, zwitschert es im Orchester, wenn vom Tod gesprochen wird, werden die Posaunen bemüht, in der Liebe gibt es die hohen Geigen in E-Dur, und beim Triumph setzt das Schlagwerk auch noch mit ein. Das ist unerträglich.» Eislers Kritik ist durchaus nachvollziehbar, allerdings scheint mir «unerträglich» nicht der passende Begriff zu sein: «ermüdend» oder «abstumpfend» dürfte eher zutreffen. Die

[35] Vgl. dazu Karte «Typologie der Musik»
[36] Geisler 1907: 43
[37] Souriau 1951: 231-240
[38] Andere gängige Bezeichnungen sind «On-» bzw. «Off-Musik» oder «Source music» bzw. «Score». Der Begriff «Bühnenmusik» hingegen ist mehrdeutig, wird einerseits als Synonym für diegetische Musik gebraucht, bezeichnet aber auch Schauspiel- oder Theatermusik im Allgemeinen.

Zuschauenden haben durch die permanente Verdoppelung und Intensivierung einer Aussage keinen mehr Raum mehr für eigene Gefühle und Interpretationen, die Inszenierung wirkt somit eindimensional. Die ausschliessliche Verwendung nachzeichnender Musik kann darum den positiven Effekt der Verdeutlichung und Intensivierung ins Negative kippen lassen und Verflachung und Monotonie bewirken.

4.6.2. Ergänzende und erweiternde Musik

Diese Musik erweitert die Aussage der Inszenierung um zusätzliche Bedeutungsebenen, die nur in der Musik auftauchen. Sie spielt den Subtext einer Handlung, wirkt ausbauend und ergänzend. Diese Art von Musik hat die Funktion, ein Bild mit Musik einzufärben, eine emotionale Erweiterung hinzuzufügen. Mit musikalischem Subtext lässt sich auch zeigen, was eine Figur eigentlich denkt, oder man kann einen verborgenen Aspekt einer Figur ans Licht bringen. Häufig finden musikalische Subtexte nicht zeitgleich mit der Handlungsebene statt: Unheimliche Musik kann zu einem noch harmlosen Bild das kommende Desaster ankünden. Die Musik weiss dann mehr als die Figuren. Wenn bei *Suworow* den aufmunternden Worten des Pfarrers eine melancholische anmutende Saxofonmelodie folgt, so wird das kommende Unheil bereits angedeutet. Wenn die prächtige Barockmusik beim Auftritt der Königin von Saba zunehmend durch elektronische Effekte verfremdet wird, so lässt sich die folgende Katastrophe bereits erahnen. Wenn Hans Hassler «Lueget vo Bergen und Tal» zwar deutlich anklingen lässt, es aber mit ausnehmend schrägen Akkorden verfremdet, so wird klar, dass die Dorfidylle in *Lochmatt* nicht ganz so heil ist, wie es den Anschein macht.
Ergänzende Musik hat nicht dieselbe mitreissende Wirkung wie nachzeichnende, sie trägt dafür bei zur Vielschichtigkeit einer Inszenierung und sorgt für Aufmerksamkeit beim Publikum.

4.6.3. Kontrastierende Musik

Diese Art von Musik entwirft entgegengesetzte Interpretationen und stellt die Aussage der Inszenierung in Frage. Sie spielt gegen die Handlung, wirkt kontrapunktisch und nimmt eigene Standpunkte ein. Sie arbeitet genau wie die nachzeichnende Musik mit musikalischen Klischees, verstösst aber bewusst dagegen, etwas wenn schnelle, hektische Bewegungen im Spiel mit betont langsamen und ruhigen Klängen untermalt werden. Kontrastierende Musik kann auch erheiternde und komische Wirkung haben, wenn eine romantische Liebesszene mit hektisch-nervösen Tönen persifliert wird. Dadurch, dass dem Publikum nicht über die Musik die Gefühlsstimmung vorgeschrieben wird, entsteht ein offener Raum, in dem die Zuschauenden gezwungen sind, ihren eigenen Standpunkt zum Geschehen zu finden. Kontrastierende Musik wirkt darum bereichernd für die Inszenierung, sie kann das Publikum aber auch vor den Kopf stossen.
Auch für diese Funktion von Musik gab es Beispiele in den betrachteten Aufführungen: So wurde man beispielsweise in *Rodersdorf einfach* durch die modernen Trommelrhythmen immer wieder aus der Vergangenheit in die Gegenwart zurückversetzt und vor einer verklärenden Nostalgie bewahrt. Am eindrücklichsten waren aber die Folterszenen in *Annas Carnifex.* Statt den grässlichen Inhalt akustisch zu verdeutlichen wurde er mit ruhigen, wohlklingenden Gesangsimprovisationen erträglich gemacht. Gerade durch diesen Kontrast erhielten die Szenen eine enorme Intensität. Bei einer akustischen Illustration wäre die Folter zum reinen Horrorschocker verkommen. So zeigte sich aber die sinnlose, aber nach exaktem Regelwerk ablaufende Brutalität in aller Klarheit.

4.6.4. Musik als Eigenwert

Die Musik hat über ihre theatralische Funktion hinaus einen ästhetischen Eigenwert, d.h. sie überzeugt nicht nur als funktionale Musik, sondern entwickelt auch rein musikalisch-ästhetische Qualitäten. Dieser Aspekt ist nicht zu unterschätzen. Der Eigenwert einer Musik trägt wesentlich zu ihrer Wirkung bei, sagt aber nichts über die Funktion im Stück aus. Eine Musik kann durchaus ästhetischen Eigenwert haben, ohne dass sie zur Inszenierung etwas beiträgt wie im Fall von Shakespeares *Wie es euch gefällt* in Langnau, wo die professionellen Schauspieler und Schauspielerinnen zwischendurch englische Lieder aus der Renaissance auf sehr hohem Niveau a

cappella vortrugen, die aber für sich allein standen und zum Stück keinen illustrierenden, kommentierenden oder kontrastierenden Beitrag leisteten. Trotzdem trugen sie, allein durch ihre Qualität zum Gesamteindruck der Inszenierung entscheidend bei. Umgekehrt kann eine Musik funktional stimmig eingesetzt sein, wenn sie keinen ästhetischen Eigenwert besitzt, wird das Publikum zwar die Absicht erkennen, die erwünschte Wirkung wird sich aber trotzdem nicht einstellen, weil Musik auf der emotionalen Ebene wirkt und diese bei mangelnder Qualität nicht angesprochen wird. Darum kann die Musik im Freilichttheater nicht einfach auf ihren funktionalen Charakter reduziert werden, weil die Funktion nur erfüllt werden kann, wenn auch ein gewisser ästhetischer Eigenwert vorhanden ist.

4.7. Abschliessende Bemerkungen und weiterführende Fragen

Die Musik im Freilichttheater mit nicht professionellen Darstellenden bewegt sich generell auf sehr hohem künstlerischem Niveau. Dies ist dadurch bedingt, dass trotz der relativ hohen Kosten fast ausnahmslos professionelle Musiker dafür verantwortlich sind. Stilistisch ist eine sehr grosse Bandbreite zu finden von relativ konservativen Ansätzen bis hin zu avantgardistischen Klängen. Der Umgang mit dem musikalischen Raum ist ebenfalls sehr unterschiedlich: Während die einen den realen Raum in ihre Musik einbeziehen und bewusst gestalten, schaffen andere ihre Musik relativ unabhängig davon. Dabei ist eine gewisse Parallelität zur optischen Gestaltung des Raums zu beobachten. Je stärker die Aufführungs- und Spielorte in die Inszenierung einbezogen werden, desto stärker wird die Umgebung auch in der Musik mitberücksichtigt. Elektroakustische Hilfsmittel werden dabei selbstverständlich verwendet, zum Teil auf technisch und künstlerisch sehr hohem Niveau. Livemusik wird bevorzugt, da sie die erforderliche Flexibilität ermöglicht, auf das Geschehen auf der Bühne reagieren zu können.[39] Aus dem gleichen Grund ist der Anteil an offenen Strukturen, d.h. von nicht im Detail auskomponierten und festgelegten musikalischen Verläufen hoch. Zudem zeigt es sich, dass improvisierte Musik oder Musik mit hohem Anteil an Improvisation während den Aufführungen eine spürbar hohe Präsenz hat, da die Musiker nicht in Routine verfallen und bloss noch eingeübte Abläufe reproduzieren. Die Auswahl der verwendeten Instrumente wirkt sich direkt auf die Gestaltungsmöglichkeiten hinsichtlich der Inszenierung der Musik aus. Hier unterscheidet sich das Freilichttheater ebenso wie beim Raum grundsätzlich von Aufführungen in geschlossenen Räumen, da Wettereinflüsse stets mit zu berücksichtigen sind.
Die nicht professionellen Spieler werden zum Teil ins musikalische Geschehen einbezogen, fast ausnahmslos mit grossem Gewinn für die Inszenierungen. Allerdings ist der Aufwand, der dafür betrieben werden muss, relativ hoch, da er mit aufwendiger, zusätzlicher Probenarbeit verbunden ist.
Die semantische Konnotation von Musik wird sehr bewusst und sehr vielgestaltig eingesetzt um Querbezüge zum Inhalt des Stücks und dem Ort der Aufführungen zu schaffen. Die Bandbreite reicht von einfachen, erheiternden Einwürfen bis zu komplexen, vielschichtigen Aussagen. Sowohl auf der Ebene der Klangqualität, als auch des musikalischen Materials werden diese aussermusikalischen Konnotationen genutzt, um Aussagen zu generieren.
Im Bezug auf das immaterielle Kulturerbe ist festzuhalten, dass das Freilichttheater generell ein wichtiger Bestandteil dieses Erbes ist und damit auch seine Musik. Das Freilichttheater beschränkt sich dabei aber in keinem Fall auf die Pflege von nostalgischem Folklorismus. Aktuelle Zeitströmungen werden genau so aufgegriffen wie überlieferte musikalische Traditionen und kunstvoll zu einem stimmigen Ganzen verwoben. Insofern erfüllt die Musik im Freilichttheater die Forderung nach lebendiger Tradition, weil sie nie rein museal vergangene Zeiten aufleben lässt, sondern sich aktiv mit der sich verändernden Umwelt auseinandersetzt. So leistet sie einen wesentlichen Beitrag zur Weiterentwicklung und zum Lebendigbleiben traditioneller Musikformen.

[39] Es ist heute allerdings gar nicht mehr so einfach zwischen Livemusik und Musik ab Tonträger grundsätzlich zu unterscheiden, da zum Teil auch vorproduzierte Tonaufnahmen flexibel gehandhabt werden können und so gewissermassen Livecharakter entwickeln.

Die Musik im Freilichttheater erfüllt im Wesentlichen drei verschiedene Funktionen: Sie unterstützt und illustriert Handlungen und Stimmungen und verstärkt so die Intensität der Aufführungen. Sie fügt aber auch zusätzliche Bedeutungsebenen zur Inszenierung hinzu und sorgt so für einen zusätzlichen Subtext, der die Aufführung vielschichtiger und tiefgründiger macht. Schliesslich stellt sie bisweilen sogar die Aussage der Inszenierung in Frage, sorgt so für Ambivalenz und zwingt die Zuschauenden, einen eigenen Standpunkt zu entwickeln. Überdies entwickelt sie nicht selten auch einen beachtlichen musikalischen Eigenwert. Im Idealfall ist Theatermusik mehrschichtig: Sie trägt einerseits durch ihre Funktion zur Wirkung der Inszenierung bei, vermag aber auch als eigenständige Musik zu überzeugen. Diese zweifache Herausforderung macht die Arbeit mit Musik im Theater spannend und anspruchsvoll. Die eingangs erwähnte Geringschätzung von Theatermusik als einer unkünstlerischen, rein funktional motivierten Gattung beruht also definitiv auf einem Vorurteil und lässt sich bei genauerer Betrachtung klar widerlegen.
Mit der vorliegenden Untersuchung konnten einige Fragen bezüglich der Ästhetik der Musik im Freilichttheater erhellt werden. Vieles bleibt aber offen und müsste detaillierter erforscht werden. Die Frage nach dem Entstehungsprozess der Musik hat sich als zu vielfältig und komplex erwiesen und müsste mit mehreren Einzelfallstudien, bei denen dieser Prozess über längere Zeit intensiver begleitet würde, angegangen werden. Allerdings ist es generell so, dass das Schaffen von Musik ein intuitiver Vorgang ist, der zwar von den Beteiligten durchaus reflektiert wird, der aber letztlich doch nicht abschliessend erklärbar ist. Weiter wäre es im Bezug auf die Wirkung von Musik im Freilichttheater spannend, eine Inszenierung mit verschiedenen Musiken auszustatten, damit die Unterschiede eindeutig festgehalten werden könnten. So wirkt eine Inszenierung immer als vielschichtiges Gesamtpaket und es lässt sich nie genau sagen, wodurch ein Eindruck genau entsteht. Aus praktischen Gründen wird das aber kaum je möglich sein. Was ebenfalls unberücksichtigt blieb, ist die Entwicklung der einzelnen Musiker und der Teams in denen sie oft über längere Zeit zusammenarbeiten. Auch dazu wäre eine längere Beobachtungszeit nötig und aus praktischen Gründen müsste man sich dabei auf wenige Einzelfallstudien konzentrieren, die dann aber kaum repräsentativ wären.

4.8. Literaturverzeichnis

Agud, Ana, «Musikalische und sprachliche Zeit», in: Riethmüller, Albrecht (Hg.): Sprache und Musik: Perspektiven einer Beziehung, Laaber,1999.

Altenburg, Detlef, Von den Schubladen der Wissenschaft. Zur Schauspielmusik im klassisch-romantischen Zeitalter, in: „Denn in jenen Tönen lebt es“. Wolfgang Marggraf zum 65. Geburtstag, hrsg. von Helen Geyer et al., Weimar, 1999.

Altenburg, Detlef, Schauspielmusik, in: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, Sachteil, Bd. 8/2, Kassel, 1998, Sp. 1037.

Arps, Bernard (Ed.), Performance in Java and Bali: Studies of Narrative, Theatre, Music and Dance, London, 1998.

Beer, R., Trilse Ch. (Hg.), Theaterlexikon, Berlin, 1977.

Bernhart, Walter (Hg.), Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen. Tübingen, 1994.

Brecht, Berthold, Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater, 1935, in: Schriften zum Theater I, Frankfurt am Main, 1967.

Brüstle, Christa, Risi, Clemens, Aufführungsanalyse und -interpretation: Positionen und Fragen der "Performance studies" aus musik- und theaterwissenschaftlicher Sicht, in: Werk-Welten: Perspektiven der Interpretationsgeschichte/ hrsg. von Andreas Ballstaedt ... [et al.] Schliengen, 2008, S. 108-132.

Bullerjahn, Claudia, Grundlagen der Wirkung von Filmmusik, Augsburg, 2001.

Collins, John, West African Popular Theatre. Indiana University Press, 1997.

Döring, Jörg; Thielmann, Tristan (Hg.), Spatial Turn: Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften, Bielefeld, 2008.

Dürr, Walther, Sprache und Musik. Geschichte – Gattungen – Analysemodelle, Kassel, 1994.

Fischer-Lichte, Erika, Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main, 2004.

Fischer-Lichte, Erika, Semiotik des Theaters. 3 Bände, Tübingen, 1983.

Frank, Christel, Musikrhythmen als möglicher Synchronisator für biologische Rhythmen, in: Harrer, G. (Hrsg.): Grundlagen der Musiktherapie und Musikpsychologie, Stuttgart, 1982.

Geisler, H, Zwischenaktmusik, in: Österreichisch-Ungarische Musiker-Zeitung, 15. Jg., Nr. 6, 08.02.1907.

Goebbels, Heiner, Text als Landschaft: Librettoqualität, auch wenn nicht gesungen wird, in: Wolfgang Sandner (Hrsg.) 2002: Heiner Goebbels – Komposition als Inszenierung, Berlin, 1995.

Goebbels, Heiner, Gegen das Gesamtkunstwerk: Zur Differenz der Künste, in: Wolfgang Sandner (Hrsg.) 2002: Heiner Goebbels – Komposition als Inszenierung, Berlin, 1997.

Gollasch, Jörg, Historische und systematische Aspekte der Schauspielmusik mit einer daran anschließenden Auseinandersetzung mit der Musik in Christoph Marthalers Inszenierung „Faust 1+2“. Diplomarbeit an der Universität Hildesheim, 1997.

Grassegger, H., McGurk effect in German and Hungarian listeners. In: International Congress of Phonetic Sciences, Stockholm, 1995.

Greyerz, Otto von, Im Röseligarte: Schweizer Volkslieder, Bern, 1908-1925, Nachdruck Bern 2008.

Hall, Stuart, Encoding and Decoding in Television Discourse, Birmingham, 1973.

Hans-Thies Lehmann, Postdramatisches Theater, Frankfurt, 1999, 3. veränderte Auflage 2005.

Holtbernd, Benedikt, Die dramaturgischen Funktionen der Musik in den Schauspielen Goethes: "alles aufs Bedürfnis der lyrischen Bühne gerechnet", Frankfurt am Main, 1992.

Kaye, Deena, LeBrecht, James, Sound and music for the theatre: the art and technique of design, 3rd ed., Amsterdam, 2009.

Klein, Gabriele; Sting, Wolfgang (Hg.), Performance: Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst, Reihe: TanzScripte, hg. von Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein, Band 1, Bielefeld, 2005.

Markun, Silvia (Hrsg), Maria von Ostfelden: Theater als Experiment, Baden, 1996.

Meier, Hedwig, Die Schaubühne als musikalische Anstalt: Studien zur Geschichte und Theorie der Schauspielmusik im 18. und 19. Jahrhundert sowie zu ausgewählten "Faust"-Kompositionen, Bielefeld, 1999.

Maierbrugger, Ines Rosa, Musik im Theater – Theatermusik, Diplomarbeit, Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, 2010.

Müller, Gerhard, «Musik für das Schauspiel – Beobachtungen, Überlegungen, Anregungen zur Diskussion gestellt», in: Theater der Zeit Nr. 12, 1979, S. 5-8.

Nattiez, Jean Jacques, Musicologie générale et sémiologie, Montreal, 1987.

Nattiez, Jean Jacques, Fondements d'une sémiologie de la musique, Paris, 1975.

Neher, Andrew, A Physiological Explanation of Unusual Behavior in Ceremonies Involving Drums, in: Human Biologie 34 (2), 1962.

Nettl, Bruno; Russell, Melinda, In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation, Chicago, 1998.

Riemann, Hugo, Musik-Lexikon, Leipzig 1909, S. 198.

Riethmüller, Albrecht, Sprache und Musik: Perspektiven einer Beziehung, Laaber, 1999.

Salzman, Eric, The new music theater: seeing the voice, hearing the body, New York, Oxford University Press, 2008.

Sandner, Wolfgang (Hrsg.), Heiner Goebbels – Komposition als Inszenierung, Berlin, 2002.

Schafer, R. Murray, Die Ordnung der Klänge: Eine Kulturgeschichte des Hörens, Mainz, 2010.

Schechner, Richard, Performance studies: an introduction, London, 2002.

Spitzer, Manfred, Musik im Kopf: Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben in neuronalen Netzwerken, Stuttgart, 2002.

Souriau, Etienne, «La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie», in: Revue internationale de Filmologie, H. 7-8, 1951, S. 231-240.

Interviews

Lorenz Dangel, Komponist, Orakel von Turtmann, 23.1.2011

Pascal Grütter, Klangdesigner, Regina da Saba, 25.1.2011

Henry Sauter, Komponist, Wie einst Oliver Twist, 21.8.2010

Clarigna Küng Musikerin Brand von Appenzell 24.6. 2010

Carlo Gamma, Musiker und Komponist, Suworow 12.9. 2010

5. Die Ästhetik von Bewegung und Choreografie

Liliana Heimberg

5.1 Bewegung und Choreografie beschreiben

5.1.1 Der Forschungsgegenstand

Wie die Typologie der im Jahr 2007 begonnen Feldforschung zum Freilichttheater[1] aufzeigt, stellt die Mehrzahl der Inszenierungen einen Text ins Zentrum. Inszenierungen, die das Bild und die Bewegung zu einem zentralen Kommunikationsmittel erheben, sind seltener anzutreffen. Auch die jüngste Erhebung bestätigt[2], dass mehrheitlich ein Text als Leitfaden aller Umsetzungsideen dient. Dennoch zeigt sich andeutungsweise eine Tendenz, Bewegung als eigenständiges Mittel der Kommunikation verstärkt zu thematisieren und mit nicht professionellen Spielern auszuprobieren.
Die forschungsleitende Fragestellung der Studie lautet: Wodurch wird die choreografische Praxis in aktuellen Freilichtinszenierungen massgeblich geprägt?
Daraus folgen weitere Fragen: Von welchen Voraussetzungen und Bedingungen gehen die Verantwortlichen für Regie und Choreografie in ihrer Bewegungsarbeit mit den nicht professionellen Darstellenden aus? Welche Konzepte der Vermittlung sind vorzufinden? Welche Formen der Bewegung und Choreografie gestaltet das Freilichttheater derzeit aus? Welche Rolle spielen darin die lebendigen Traditionen?[3]

Als Untersuchungsmaterial dienen acht Inszenierungen, die folgenden Kriterien entsprechen:

- Die Besetzung besteht überwiegend aus nicht professionellen Spielern.
- Ihre Spielaufgaben sind prägend für die Inszenierung.
- Ihr Spiel ist differenziert, es lässt nebst der unmittelbaren (Re-)Präsentation der Spielaufgabe auch Konzentration auf die Gesamtgruppe zu.
- Die Inszenierung fällt im Spektrum aller visionierten Aufführungen durch künstlerischen Eigensinn und dezidierten Einsatz der Bewegung als Theatermittel auf.
- Die Auswahl der Projekte berücksichtigt ein weitgefächertes Spektrum von Spielstilen und Formen.

Die Wahl fiel auf folgende acht Inszenierungen:

- *Das Einsiedler Welttheater*, Einsiedeln/SZ 2007
- *Don Quijote – the* making of dreams, Biel/BE 2008
- *In siemi dalla notg sogn Gion*, Laax/GR 2009
- *Töchter des Robin Hood*, Lichtensteig/SG 2010
- *La Regina da Saba*, Julierpasshöhe/GR 2010
- *Das Orakel von Turtmann*, Turtmann/VS 2010
- *Annas Carnifex*[4], Mollis/GL 2010
- *Lochmatt*, Einsiedeln/SZ 2010[5]

---

[1] Vgl. Heimberg/Schmidt 2009
[2] Vgl. *Typologie* Kap. 2 in diesem Bericht
[3] Die nachgeordneten Fragen beinhalten gleichzeitig die Themenkreise, die den Regisseuren und Choreografen für die Interviews vorgelegt wurden.
[4] Carnifex: lat. für Scharfrichter

Bei den Inszenierungen handelt es sich um Uraufführungen. Eine Ausnahme bildet Laax. Die Autorschaft der Regie ist hier jedoch angesichts der Strichfassung und des eigenwilligen Zugriffs aufs Stück – Shakespeares *Sommernachtstraum* - sowie des bedeutenden Stellenwerts, den die Chöre einnehmen, ebenfalls stark ausgeprägt.
Die acht Inszenierungen beschreiten alle einen formal wie inhaltlich neugierigen, wenngleich sehr unterschiedlichen Weg. Dies allein schon deshalb, weil sie Bewegung als Kommunikationsebene mit einem erweiterten Deutungsspektrum einsetzen.
Die Studie konzentriert sich auf das Medium Bewegung und Choreografie mit dem Ziel, die Theaterarbeit mit nicht professionellen Darstellenden im (weiten) Aussenraum in ihrer Entwicklung, Formgebung und Komposition sowie im Bewegungsmaterial erkennbarer zu machen, sie für künftige Konzepte in diesem Theaterbereich zu konkretisieren und ihr Potential zu benennen.
Der Versuch, Bewegung und Choreografie im heutigen Freilichttheater zu beschreiben, kann deshalb auch in seiner doppelten Bedeutung gelesen werden: Was bewegt sich im Freilichttheater? Und wie gelingt es ihm, (den Zuschauer) zu bewegen?
Folgende Thesen werden aufgestellt:

- Das aktuelle Freilichttheater bringt eine vielfältige choreografische Ästhetik hervor, die in einem weiten Spektrum von intensivierten Alltagshandlungen, chorischen Bewegungsprinzipien bis hin zu performativen Elementen angesiedelt ist.
- Das aktuelle Freilichttheater entwickelt seine inhaltliche und formale Komplexität in Bewegung und Choreografie einerseits durch gezielten Einsatz der spezifischen körperlichen Prägungen und Vorkenntnisse der Darstellenden und andererseits durch die Prinzipien von Collage, Montage und Schichtung.
- Das Freilichttheater bricht mit statischen Körperbildern. Es thematisiert den Körper mit seinen Bedürfnissen und Zwängen in der Gesellschaft.

5.1.2 Bewegung beschreiben, Bewegung wahrnehmen - Vorbemerkungen

Über Bewegung zu schreiben bedeutet, den Raum zwischen der Wahrnehmung und dem Erleben von Choreografie und Bewegung durch die Beobachterin und den tatsächlichen Bewegungen, Interaktionen, Rhythmen, Dynamiken etc. während der Aufführung in eine begriffliche Ordnung zu bringen, Strukturen herauszuarbeiten und mit dem Medium der geschriebenen Sprache zu vermitteln. Ein Unterfangen, das Rudolf von Laban (1879-1958) bereits 1920 als notwendig für die Anerkennung von Tanz und Bewegung, aber auch als «äusserst schwierig»[6] bezeichnet hat. Es gehe um nichts weniger als darum, «das wunderbar Einfache und dennoch Reiche des Tanzdenkens voll zur Geltung»[7] zu bringen. Die Beobachterin und Zuschauerin wird zur Verfasserin und begibt sich damit in einen Prozess des Abgleichens zwischen dem Erlebten und der Konstruktion des Textes auf dem Papier.
Bewegung als konstituierendes Element theatraler Handlung oder sich in Tanz oder Vorformen davon verselbständigt, ist als Phänomen flüchtig. Die Zeichen, die innerhalb kürzester Zeiträume produziert werden, sich entfalten und unwiederbringlich vorbei sind, sind von beunruhigend grosser Fülle. Im Freilichttheater sind sie zudem meist vervielfacht durch eine grosse Anzahl von Spielern mit ungezählten Möglichkeiten zur Inszenierung von Parallelhandlungen.
Dabei nimmt die Beobachterin/Verfasserin nur jenen Ausschnitt wahr, den sie im meist weiten szenischen Raum in einer Aneinanderkettung von subjektiven Augenblicken mit erhöhter Aufmerksamkeit in ihr Blickfeld zu rücken vermochte. Als beeindruckend bleiben ihr nach dem Erlebnis von mehr als hundert Freilichtaufführungen in den letzten drei, vier Jahren jene Inszenierungen in Erinnerung, die einen körperlichen «Eindruck» – oder eine Reihe solcher Eindrücke

---

[5] Der Kürze halber werden im Lauftext die Projekte nach dem Aufführungsort bezeichnet. Um eine Verwechslung der beiden Produktionen aus Einsiedeln auszuschliessen, wird diese Produktion mit dem Titel *Lochmatt* benannt.
[6] Laban 1920: 7
[7] Ebd.

- hinterlassen haben. Das wahrgenommene Ereignis ist umso intensiver und differenzierter, je widersprüchlicher und tendenziell unauflösbarer es war. Je mehr die Erwartungshaltung unterlaufen wurde und rasche Zuordnungen infolge der wahrgenommenen Vielschichtigkeit zu kurz gegriffen haben, umso nachhaltiger das Interesse, den «positiven Schock» zu erfassen. Dies vor allem in jenen Fällen, wo mit dem Einsatz vergleichsweise einfacher Mittel eine unerwartete Komplexität der Aussage getroffen worden ist.
Jede Wahrnehmung ist individuell, ist biografisch und kulturell sowie durch Ausbildung und Praxis geprägt. Die Annäherung an die heutige Praxis von Bewegung und Choreografie erfolgt in der vorliegenden Studie deshalb in einem ersten Schritt über die Auswertung von Interviews mit den für die Ästhetik der Produktionen massgebenden Personen: den Regisseurinnen und Choreografen. Die Reflexion ihrer Sicht auf die eigene Arbeit bestimmt in hohem Masse den Aufbau und den Inhalt der Untersuchung.[8] Ergänzt wird sie durch eine Analyse ausgewählter Inszenierungsausschnitte im Sinne eines Bewegungsinventars. Die erforderliche Sicht auf Details wird an dieser Stelle durch vorhandene Videoaufzeichnungen[9] oder Arbeitsmitschnitte[10] unterstützt.
Aufgezeichnetes Theater, selbst unter hochprofessionellen Bedingungen hergestellt, vermag jedoch die kinästhetische Empfindung des Augenblicks des Erscheinens[11] nicht auszulösen, unterliegt die Erzeugung von Wirkung bei Film und Video doch grundsätzlich anderen Regeln als der live hergestellte Moment im Theater. Die individuelle Wahrnehmung des ersten Augenblicks, d.h. des Besuchs der Aufführung, bleibt demzufolge in der Beschreibung weiterhin wirksam.
Nach Norbert Servos, Choreograf und Tanzwissenschaftler[12], umfasst Wahrnehmung vier Ebenen, auf denen Bewusstwerdung erfolgt. Die einzelnen Ebenen sind komplex interagierend miteinander verzahnt. Ihre Bedeutung bei der Rezeption von choreografischen Ereignissen möchte er gleichrangig verstanden wissen:

- Die *kognitive Ebene* nimmt Strukturen und Zusammenhänge wahr und verbindet diese mit bereits bekanntem Wissen. Sie identifiziert bspw. Stilelemente, dramaturgische Verläufe und stellt sie nach Möglichkeit in grössere Zusammenhänge. Hier wird die Frage nach dem «Was» gestellt.
- Die *emotionale Ebene* beruft sich ebenfalls auf Erfahrungswissen. Alle Bewegungen lösen Gefühle aus. Die Summe der sinnlichen Informationen ist dabei weit grösser als die bereits bewusst gewordenen Anteile. Die vorgängig genannten «nachhaltigen Erlebnisse», die lange nach dem Besuch der Aufführung immer noch auf Entschlüsselung des erfahrenen Eindrucks warten, können dieser Ebene zugeordnet werden.
- Die *physische Ebene* wird in der unmittelbaren Kommunikation zwischen dem Körper der Spieler und dem Körper des Zuschauers erfahren. «Für den Tanz kann man sagen, dass der innere Tänzer des Betrachters auf den angeschauten Tänzer physisch reagiert und energetisch mit ihm kommuniziert. [...] Solche Empfindungen entstehen, weil der Körper beim Betrachten einer Vorstellung mit – minimalen - muskulären An- und Abspannungen reagiert.» Die Differenzierung der Wahrnehmung auf dieser Ebene hängt eng mit dem Wissen über Bewegung und der physischen Erfahrung von Bewegung zusammen.

---

[8] Die Interviews mit den Experten fanden alle in einem zeitlichen Abstand zur Inszenierung zwischen dem 24. Sept. und dem 2. Nov. 2010 statt. Die Methode der Auswertung wird im Kap. 1.4 vorgestellt.
[9] Aufzeichnungen: Die Ausschnitte aus dem *Orakel von Turtmann* sind einem professionellen Video entnommen, das den Herstellungsprozess des gesamten Abends mit Installationen und Theater reflektiert. Für das *Einsiedler Welttheater* stand zur Aufzeichnung auch ein Making-of des Schweizer Fernsehens zur Verfügung. Vgl. Literaturliste.
[10] Arbeitsmitschnitt: *Robin Hoods Töchter*, Lichtensteig; *La Regina da Saba*, Julier.
[11] Der gesamte Absatz bezieht sich auf eine grundlegende Beobachtung des Philosophen Martin Seel: «Etwas um seines Erscheinens willen in seinem Erscheinen zu vernehmen – das ist der Schwerpunkt aller ästhetischen Wahrnehmung. (...) Diese Konzentration auf das momentane Erscheinen der *Dinge* aber ist zugleich eine Aufmerksamkeit für die Situation der *Wahrnehmung* ihres Erscheinens – und damit eine Rückbesinnung auf die unmittelbare *Gegenwart,* in der sie sich vollzieht. Die ästhetische Aufmerksamkeit für ein Geschehen der äusseren Welt ist so zugleich eine Aufmerksamkeit für und selbst: für den Augenblick hier und jetzt. Ästhetische Aufmerksamkeit für Objekte der Kunst ist darüber hinaus häufig eine Aufmerksamkeit für Situationen, in denen wir nicht sind und niemals sein werden: für einen Augenblick jetzt und nie.» Seel 2003: 38f.
[12] Vgl. Servos 2012

- Die *synthetische oder metaphorische Ebene* führt alle Wahrnehmungsebenen zusammen und hebt die Summe aller Deutungs- und Bedeutungsebenen in sich auf.

Servos lehnt eine Dominanz der kognitiven Wahrnehmung ab. Nachdem aber emotionale Wahrnehmungen individuell unterschiedlich ausfallen und inhaltliche Interpretationen von Inszenierung zu Inszenierung neu gefunden und verhandelt werden müssen, wird sich die vorliegende Studie dennoch vorwiegend darauf konzentrieren. Insbesondere auch, um Potentiale ermitteln und benennen zu können. Der Vieldeutigkeit der erfahrenen Bewegungserlebnisse, der Kohärenz und Differenziertheit der unterschiedlichen Probenprozesse vermag dieses Vorgehen nur bedingt gerecht zu werden. In Berücksichtigung der erwähnten Zielsetzungen werden schwerpunktmässig die Methoden des Produzierens und die Produktionsbedingungen ins Zentrum gerückt. In deren Quersicht werden Tendenzen und Besonderheiten der choreografischen Ästhetik im aktuellen Freilichttheaterschaffen und damit verbunden ihr Beitrag zur Kulturvermittlung herausgearbeitet.

5.1.3 Theoretische Bezüge

Am Ende des Probenprozesses steht bei jedem Freilichttheater notwendigerweise die Aufführung[13], welche seitens der Verantwortlichen klar künstlerischen Massstäben genügen soll.[14] Die Tatsache, dass deren Produktion an die Möglichkeiten und Voraussetzungen von nicht professionellen Darstellenden gebunden ist, stellt eine besondere Herausforderung für die Vermittlung von Theater und die dramaturgische Komposition des gefundenen Bewegungsmaterials dar.
Die vorliegende Studie baut auf den Erkenntnissen des ersten Forschungsprojektes zum Freilichttheater auf[15], insbesondere jenen von Yvonne Schmidt zu den nicht professionellen Spielern[16] und der Untersuchung zur Autorschaft im Freilichttheater[17]. Sie betrachtet demnach sowohl den Probenprozess wie die Produktion als Ergebnis gelingender Kommunikation und unterzieht beides der Analyse.[18]
Mit der Untersuchung der Bewegung und Choreografie knüpft sie an mehrere Disziplinen und Forschungsfelder an.

5.1.3.1 Praktische Theaterwissenschaft

Nach vorwiegend rezeptionsästhetischen Annäherungen an die Theaterpraxis erscheinen vermehrt Studien, die den Prozess der Herstellung ins Zentrum ihrer Analyse rücken. So legt bspw. Ole Hruschka in der Publikation «Magie und Handwerk» eine Sammlung von Gedanken unterschiedlicher Schauspielerinnen und Schauspieler zu ihrer Arbeit bei der Annäherung an eine Figur vor.[19] Jens Roselt und Christel Weiler weisen derweil nach, dass auch im Regietheater Schauspieler nicht einfach die sinnliche Zugabe zu den Regieideen darstellen, sondern einen nachhaltigen und stilprägenden Einfluss ausüben können.[20] Melanie Hitz' und Jens Roselts Untersuchungen «Chaos und Konzept. Proben und Probieren am Theater» erschliessen insbesondere die Zusammenhänge zwischen Konzept und Probenprozess.
Hajo Kurzenberger, Mitbegründer der praktischen Theaterwissenschaft Hildesheim, rückt in der Publikation «Der kollektive Prozess des Theaters. Chorkörper – Probengemeinschaften – theatrale

[13] Zur Finanzierung von Freilichtspielen ist häufig ein hoher Ertrag aus den Abendeinnahmen notwendig, weil Gelder der öffentlichen Hand an Bedingungen, u.a. öffentliche Aufführung, geknüpft sind. Ein Scheitern der Proben, das den Ausfall von Aufführung(en) oder die Verschiebung einer Premiere aus anderen Gründen als jener der Witterung nach sich gezogen hätte, ist mir nicht bekannt.
[14] Hinweise dazu u.a. in folgenden Interviews: Livio Andreina, Julia Bihl, Bruno Cathomas
[15] Vgl. Heimberg/Koslowski/Strauf/Schmidt 2009
[16] Vgl. Schmidt 2009
[17] Vgl. Heimberg 2009
[18] Ebd. Zur Vermittlung vgl. Kap. 4.3.2.8:137-139 und 4.6.1: 170f.
[19] Vgl. Hruschka 2005
[20] Vgl. Roselt/Weiler 2011

Kreativität»[21] das Theater als Chor in den Fokus seiner Reflexionen. Gewissermassen als Rahmen dieser Überlegungen entwickelt er dabei den derzeitigen Stand der Forschung zur praktischen Theaterwissenschaft weiter. Die Relation zwischen Praxis und Theorie, zwischen Theatermachen und Theatererforschen beschreibt er darin als «korrespondierend und sich aneinander reibend»[22]. Der kollektive Prozess des Theaters bildet das gemeinsame Zentrum, für die Theaterpraxis als Methode, für die Theorie als Untersuchungsgegenstand, in welchem die Perspektiven, Ziele und Erkenntnisinteressen sich gegenseitig verschieben. Kurzenberger betont die Produktivität dieser Wechselwirkung, ebenso wie deren unterschiedliche Zielsetzungen: «Genausowenig wie Theorie sich einfach anwenden lässt, lässt Praxis sich in direkter Weise in Theorie verwandeln. [...] Gerade weil beide auf Abstand und getrennt bleiben, halten sie sich gegenseitig in Bewegung und entwickeln im Sog der zu realisierenden Darstellungsaufgabe ihre besondere Kraft. [...] Die Produktivität des geschilderten Spannungsverhältnisses liegt nicht zuletzt darin, dass Theorien [...] auf die Verallgemeinerung und die Systematisierung wahrgenommener Phänomene aus sind. Die künstlerische Praxis betreibt das genaue Gegenteil. Sie sucht gerade das nicht Verallgemeinerbare, hat das Besondere im Blick und zum Ziel.»[23] Er stellt unterschiedliche Grade der Theoretisierung der Studien fest, bemängelt insbesondere, dass die Grenzen zwischen Beschreibung und Interpretation zu wenig klar reflektiert werden.[24] Dennoch kommt er zum Schluss, dass eine theaterwissenschaftliche Theatertheorie am meisten konkreten Erkenntniszuwachs bringe, wo sie «die Praxis des Theaters fest im Auge hat.»

Schlagendes Beispiel für den Gehalt dieser These ist die Publikation von Hans-Thies Lehmann: «Postdramatisches Theater»[25], welche auch für die Herangehensweise des ersten Forschungsprojekt zum Freilichttheater wichtige Impulse gegeben hat. Dieses verfolgte einen produktionszentristischen Weg der Untersuchung, analysierte Aussagen der Regie resp. einzelner Spieler und Spielerinnen als Grundlage für eine Theoriebildung zur zeitgenössischen Freilichttheaterpraxis.

Dies wird hier um das Gebiet der Bewegung und Choreografie erweitert. Um die Probenarbeit und deren Ergebnisse diskursfähig zu machen, werden sie im Hauptteil unter Berücksichtigung der spezifischen Bedingungen in ihren charakteristischen Phasen beschrieben und zusammengefasst und mit einigen Bewegungsanalysen aus den Ergebnissen dieser Proben ergänzt.

5.1.3.2 Vermittlung - Kulturvermittlung

Freilichttheater erreicht erfahrungsgemäss ein beträchtliches Publikum[26] und involviert eine hohe Zahl nicht professioneller Spieler.[27] Im Vorfeld müssen – meist nicht professionelle - Trägerschaften von Konzepten und Geldgeber vom Erfolg dieser Konzepte überzeugt werden.[28] Der (Kultur-)vermittelnde Aspekt wird deshalb in dieser Studie als begleitender Faktor berücksichtigt.

Die zentrale Anregung für diese Betrachtungen geht von den vier Diskursen aus, welche die Künstlerin und Kunstvermittlerin Carmen Mörsch in ihrer Begleitforschung zur *documenta 12* für die bildenden Künste unterscheidet[29]:

Mit dem *affirmativen Diskurs* benennt sie Angebote rund um die Kunstereignisse, welche insbesondere der Abstützung und Erhaltung der herrschenden kommunikativen Situation zwischen der Kunst erbringenden Institution und dem Publikum dienen. Dazu zählen Formate zur Erklärung und Vermittlung zwischen der Institution oder dem Werk und dem Publikum. Auf das Theater bezogen kann dies z.B. in Form von Einführungen zu Inszenierungen geschehen.

---

[21] Vgl. Kurzenberger 2009
[22] Ebd.: 12
[23] Ebd.: 211
[24] Ebd.: 207
[25] Vgl. Lehmann 1999/2005
[26] Publikumszahlen der fünf grössten Freilichttheaterproduktionen des Jahres 2007: *Einsiedler Welttheater* 66 000, *D' Gotthardbahn*, Göschenen 30 000, *Tell*, Freilichtspiele Interlaken 30 000, *No e Wili*, Stein am Rhein 22 000, *Der schwarze Tanner*, Ballenberg 20 000; Total 168 000. Vgl. Strauf 2009: 248
[27] Darstellendenzahlen der fünf grössten Freilichttheaterproduktionen 2007: Welttheater Einsiedeln 350, Kulturforum Andermatt 110, Tellspiele Interlaken 200, Stein am Rhein 300, Landschaftstheater Ballenberg 70; Total 1030. Vgl. Heimberg 2010
[28] Vgl. Heimberg 2009: 170-172. Kap. 4.6.1 *Das Verhältnis der Darstellenden zum Publikum oder Vermittlung II*
[29] Vgl. Mörsch 2009

Der *reproduktive Diskurs* beabsichtigt, Nachwuchs für bestehende Institutionen zu gewinnen und vorzubereiten, etwa in Form von Probenbesuchen, Jugendclubs, Künstlergesprächen etc. Ziel dieser Formate ist es, die Institution und deren Produktion längerfristig zu sichern, sei es durch die Heranbildung des zukünftigen Publikums oder des Nachwuchses für die eigene künstlerische Disziplin.
In Formaten des *dekonstruktiven Diskurses* können die Institution oder ein Werk der Kritik unterzogen und in Frage gestellt werden. Das ist bspw. mit Publikumsgesprächen zu bewerkstelligen, aber auch durch kritische Produktionen selber, welche bestimmte Einrichtungen der Institution und ihre Abläufe transparent und somit zum Thema der Auseinandersetzung machen. Da die Institution selbst die Formate einrichtet, hat sie es in der Hand, mit Kritik oder Vorschlägen umzugehen oder auch nicht. Die Hierarchie zwischen den Experten der Institution und dem Publikum als Konsument bleibt bestehen.
Im *transformativen Diskurs* schliesslich begegnen die Institution oder die Verantwortlichen für ein Werk ihrem Publikum auf Augenhöhe und nehmen es als Experte mit Wissen aus anderen Feldern und mit ergänzender Perspektive wahr, welcher die Institution und das Werk beeinflussen und somit verändern kann.
Die Grenzen zwischen den vier Diskursen sind fliessend, sie treten selten in gänzlich voneinander getrennter Form auf. Carmen Mörsch möchte sie nicht gegeneinander bewertet sehen, stellt aber fest, dass der dekonstruktive und der transformative Diskurs in den bildenden Künsten weniger häufig anzutreffen sind als der affirmative und der reproduktive Diskurs. Für abschliessende Betrachtungen hinsichtlich der Bedeutung des Freilichttheaters für die Vermittlung wird es somit von Bedeutung sein, inwiefern darin insbesondere Anteile des transformativen und dekonstruktiven Diskurses beobachtet werden können, oder ob auch hier der affirmative und reproduktive Diskurs dominieren.

5.1.3.3 Bewegungsforschung/Choreografie

Zentrale Impulse für die vorliegende Arbeit gehen von Texten zu Bewegung und Choreografie heute aus.
Christiane Bergers Untersuchung «Körperdenken in Bewegung»[30] beginnt mit der Feststellung, dass beim Wahrnehmen «sowohl individuelle [biografisch-kulturelle] als auch überindividuelle Voraussetzungen eine Rolle spielen, die er [der Betrachter, lh] mit anderen Menschen aufgrund der gemeinsamen Prinzipien menschlicher Wahrnehmung und Erinnerung teilt,» eine Unterscheidung bei der Beschreibung von Bewegung, die auch dieser Studie zugrunde gelegt wird. Sie hält fest: «*Was* man wahrnimmt, ist individuell, doch *wie* man wahrnimmt, ist intersubjektiv gültig.»[31] Wenn es gelingt, Strukturen, Bewegungsqualitäten, den Beitrag anderer Medien etc. in der szenischen Arbeit zu beschreiben, statt eine Interpretation des Geschehens zu liefern, kann die Beobachtung über die Zuschauerin/Verfasserin hinausweisen und sie kann eine allgemeingültige Aussage treffen.
Im Anschluss an die Theorien von Gabriele Brandstetter betrachtet die Studie den Spieler «als Element jener Bewegung des Körpers, die im Raum schreibt, die den Raum (be)schreibt: als Choreografie.»[32] Das Augenmerk richtet sich auf den Körper des nicht professionellen Darstellers, insbesondere auf die Körper der nicht professionellen Darstellenden im grossen Kollektiv, die den Freilichtraum im Moment der Aufführung beschreiben, in Beschlag nehmen, neu deuten, leben.
Die Beschreibung der konzeptuellen Ausgangsgedanken der Regie und der Choreografen sowie der Aneignung von Bewegung durch die nicht professionellen Darstellenden orientiert sich am stark erweiterten Choreografiebegriff eines Forschungsprojektes der Tanzwissenschaftlerin Gabriele Klein, veröffentlicht unter dem Titel «Der choreografische Baukasten»[33], welches ein Instrumentarium zur praktischen und theoretischen Vermittlung zeitgenössischer Choreografie vorlegt. Es integriert

[30] Berger 2006
[31] Ebd. 14
[32] Brandstetter 1999: 28
[33] Vgl. Klein 2011: Textband *Zeitgenössische Choreografie*: 16f. Klein bezeichnet an dieser Stelle «zeitgenössische Choreografie» als das, «was in einem bestimmen Zeitraum von Zeitgenossen produziert und von anderen Zeitgenossen als relevant für die jeweilige Gegenwartskunst wahrgenommen wird.»

Reflexionen zur künstlerischen Praxis und Erfahrungen von Choreografen anhand von Interviews, weshalb es punktuell als Referenzfläche für die vorliegende Studie von besonderem Interesse ist.
Zur Einschätzung der Ergebnisse der Arbeit an Bewegung wird eine Analyse ausgewählter Beispiele erstellt. Dies anhand der Methode zur *Inventarisierung von Bewegung IVB*[34]. Sie basiert auf der Bewegungsanalyse von Rudolf von Laban, der als Vertreter des Ausdruckstanzes und Theoretiker bestrebt war, die Grundsätze von Impuls und Funktion sowie ihre praktische Anwendung systematisch zu erfassen: «Zwischen der inneren Motivation einer Bewegung und dem Körpergeschehen besteht ein fast mathematisches Verhältnis.» Er betont beim «Denken in Bewegungsbegriffen»[35] die Wichtigkeit der engen Verzahnung von Praxis und Theorie in dieser «nahezu selbständigen Disziplin»[36] und regt den Leser an, seine Sätze als Aufforderung zu eigener Bewegung zu betrachten. Seine Anstrengungen, der «Entkörperlichung der Sprache»[37] entgegenzuarbeiten, den Körper hinter der Bändigung durch Zivilisationsprozesse und Tanzschriften wieder zu entdecken, wirken bis heute weiter. Er experimentierte in den Zwanzigerjahren des vergangenen Jahrhunderts mit nicht professionellen Darstellenden jeden Alters mit Improvisationen, und initiierte im Bewusstsein und unter Berücksichtigung ihrer unterschiedlichen Zugänge zu Bewegung Bewegungschöre in kleinen Gruppen: «Es leuchtet ein, dass ein Träumer und ein Mensch, der geistig an der Mechanik orientiert ist, Bewegung verschieden anschauen werden. Eine noch andere Sicht würden die Menschen in einer natürlichen und ungekünstelten Geisteshaltung haben – zum Beispiel ein Kind oder ein sogenannter primitiver Mensch – die auf das Leben nicht analytisch, sondern auf einfach und einheitliche Art und Weise zugehen. [...] In späteren Abschnitten des individuellen Lebens [...] wird der Mensch vorsichtig argwöhnisch und manchmal gar feindlich zur Bewegung eingestellt. Er vergisst, dass sie die Grunderfahrung seiner Existenz darstellt.»[38] Laban arbeitete vorzugsweise im Aussenraum: «Das unermessliche Gewölbe des Himmels [ist] ein besserer Abschluss als eine Stube. [...] Die meist grössere Räumlichkeit oder grössere Fläche, die zur Verfügung steht, gestattet auch ein starkes Ausladen der Kreise der Laufenden.»[39]
Dass Labans theoretische Erkenntnisse von den Nationalsozialisten vereinnahmt und weitergetrieben wurden, schliesst an Aussagen wie die folgenden an: «Alle gymnastischen Veranstaltungen dienen letzten Endes veredelter Menschlichkeit.»[40] «Tänzer ist mir jener neue Mensch, der seine Bewusstheit nicht einseitig aus den Brutalitäten des Denkens, des Gefühls oder des Wollens schöpft.»[41] Nichts desto trotz – und das spricht für deren grundlegende Bedeutung und Gültigkeit - sind es bis heute seine Beobachtungen und Theoriebildungen, die für die Analyse von Bewegung herangezogen werden.[42]
Die Publikation der Tanzwissenschaftlerin Claudia Jeschke «Tanz als Bewegungstext», die sie unter Mitwirkung des Tänzers, Choreografen und Tanztherapeuten Cary Rick 1999 herausgebracht hat, denkt Labans Grundelemente der Bewegung weiter. Jeschke entwickelt eine konzeptuell flexible Bewegungsbeobachtung, die sowohl den Beobachtungskontext wie den spezifischen Inhalt des Bewegungsinteresses jeweils neu bestimmt. Damit findet die Ablösung von zwei historisch wie typologisch traditionellen Analysemethoden statt: von der primär ästhetisierenden und interpretierenden und von der funktionalisierenden Methode, in der Kontext und Bewegung sich gegenseitig erklären. Jeschke versteht Bewegungen als Aktionen, und erfasst sie mit Hilfe des

[34] Vgl. Jeschke 1999
[35] Laban 2003: 7
[36] Ebd.
[37] Vgl. Pellaton 1993
[38] Laban 1991: 15
[39] Laban 1926: 102f.
[40] Ebd.
[41] Laban 1920: 9
[42] Peter M. Boenisch erkennt 1999 «mit all diesen experimentellen Körperdarstellungen des zeitgenössischen Theaters» dessen «Bewegungen, Gesten und Figurationen (...) in einem eigenständigen semantischen Netz verknüpft» erscheinen, die Notwendigkeit, ein Analyseschema zu finden, welches die «strukturelle Offenheit der Körperzeichen» beschreiben kann, ohne sie zu beschneiden. Er nimmt an, dass sich ein relativ starres Analyseschema der ausgesprochen flexiblen und dynamischen Körperzeichen, die sich einer Kodifizierung und Lexikalisierung entziehen, am ehesten dafür eignet, und entwirft ein Basisraster als Diskussionsgrundlage für weitere Ausarbeitungen. Boenisch 1999: 17
Gabriele Klein schliesst ebenfalls direkt an die von Laban definierten sechs Bewegungsparameter «Körper, Raum, Antrieb, Form, Phrasierung, Beziehung» an und leitet Übungen und Improvisationen für die heutige choreografische Praxis davon ab. Vgl. Klein 2011: *Laban Bewegungsanalyse*: 2, Labanotation, Modulheft *Formgebung:* 48

Inventarisierenden Untersuchungsmodells IVB. Es greift die in allen Systemen der Bewegungsbeschreibung verwendeten Kriterien – Körper, Bewegungsart, Raum, Zeit – auf, betrachtet sie jedoch nicht mehr getrennt voneinander. Als bewegungskonstitutive Faktoren identifiziert Jeschke die motorischen Aktivitäten «Mobilisieren», «Koordinieren», «Belasten», «Regulieren».[43] Raum und Zeit sind in ihnen aufgehoben[44], werden aber nicht gesondert behandelt, da sie erst in der Komposition der Choreografie im Hinblick auf ein Ergebnis ihr spezifisches Erscheinen ausformen. Die Methode ist damit für die Anwendung auf Bewegung und Choreografie in allen möglichen Räumen und Zusammenhängen offen, Zeit erscheint darin nicht linear.[45] Die vier Kategorien werden hier zuhanden ihres Gebrauchs im Hauptteil der Studie kurz erläutert[46]:

- *Mobilisieren* lokalisiert die Bewegung im Körper. Sie gliedert sich in Selektion (Auswahl der Körperpartien) und Delegation (die Anordnung ihres Weiterwirkens im Körper).
- *Koordinieren* erläutert die Bewegung der Gelenke (Artikulation) und stellt die sich daraus ergebende räumliche Ausrichtung der Körperpartien sowie den räumlichen Verlauf, der sich aus ihnen ergibt, fest.
- *Belasten* beobachtet die Auswirkung der Körperschwere auf den Bewegungsapparat im Beibehalten und in ihrem Wechsel.
- *Regulieren* verfolgt die Tätigkeit der Muskeln im Verhältnis zur Körperschwere und Zeit. Sie unterteilt sich in die Kategorien Energieaufwand und Energieverteilung.

Das Inventar dieser Studie wird punktuell anhand einiger Bewegungssequenzen von choreografischen Elementen im sehr grossen Kollektiv und bei einzelnen Spielern, resp. ihren Figuren, erstellt. Nicht um ein solches fürs Freilichttheater zu zementieren, sondern im Gegenteil, um es zu überwinden und für eine Erweiterung zu öffnen. Meines Wissens existiert keine Studie zu Bewegung und Choreografie im Theater für breites Publikum im Aussenraum mit Spielern und Ensembles generationenübergreifenden Alters unter diesen Parametern. Die vorliegende Studie weist somit felderschliessenden Charakter auf.
Choreografisches Schaffen grenzt u.a. an Theorien zum Raum, zur bildenden Kunst, zur Musikwissenschaft und zur Ethnologie. Da diese Bereiche im Rahmen des vorliegenden Berichts jeweils in gesonderten Kapiteln bearbeitet werden, ist deren Berücksichtigung hier marginal.

5.1.4 Begriffe

In den Interviews mit den Regisseuren und Choreografen fällt gelegentlich die unterschiedliche Verwendung von Begriffen auf. In den Zitaten wird deren Verwendung belassen und wenn nötig mit einem ergänzenden Kommentar versehen. Gemäss Erika Fischer-Lichte hat sich der Begriff «Bewegung»[47] durch die «allgemeine Dynamisierung»des Theaters massgeblich verändert und das Forschungsinteresse in der Tanzwissenschaft verstärkt auf die «Tätigkeiten des Herstellens, Produzierens, Machens und auf die Handlungen, Austauschprozesse, Veränderungen und Dynamiken» verlagert, wodurch «sich bestehende Strukturen auflösen und neue herausbilden.»[48]
Die Materialität, Medialität und interaktive Prozesshaftigkeit kultureller Prozesse, die dadurch in den Vordergrund gerückt sind, prägen auch die gesamte vorliegende Studie. Für die Schnittstellen zwischen der Praxis und den unterschiedlichen Fachdiskursen drängt sich - in Kenntnis der Unschärfen, die sich durch die Entwicklung des Theaters und seiner Mittel sowie der unterschiedli-

[43] Jeschke 1999: 48
[44] Ebd. Raum ist ein Aspekt des <Koordinierens>, Zeit erscheint konstituierend beim Aspekt <Mobilisieren> (als Folge) und beim <Regulieren> (in der Verteilung der Energien).
[45] Vgl. ebd: 48
[46] Vgl. ebd: 47
[47] Vgl. Definition «Bewegung» weiter unten
[48] Fischer-Lichte 2001: 16

chen Anspruchskulturen der Disziplinen ergeben – im Hinblick auf ein ausbaubares Denkmodell eine begriffliche Verankerung in der Hauptdisziplin, der Choreografie, auf.
Die vorliegende Studie greift den erweiterten Choreografiebegriff der Tanzwissenschaftlerin Gabriele Klein 2011[49] auf und wendet ihn auf die spezifischen Bedingungen der choreografischen Praxis des Freilichttheaters an. Choreografie wird darin nicht mehr ausschliesslich traditionell verstanden «als festgelegte, wiederholbare Bewegungsordnung, die Bewegung regelt, organisiert und vorschreibt». In den Blickpunkt des Interesses rückt die situative Organisation von Bewegungen in Raum und Zeit, die nicht weiter ausschliesslich fremdbestimmt in einem hierarchischen Verhältnis von Choreograf und Spieler erfolgt, sondern in einem sich ständig hinterfragenden Dialog zwischen denselben, dem gewählten Raum, der Zeit und dem Publikum. Die Vorstellung von Choreografie als permanente Transformation von Bewegungsorganisation zieht eine Reflexion des geschlossenen Werkbegriffs in Richtung performativer Aufführungsformate nach sich.
Diese avancierte, auf Auflösung von Strukturen zielende Definition mag für die Erschliessung der Produktionen im Freilichttheater auf den ersten Blick erstaunen. Sie ist jedoch notwendig, um den beobachteten Elementen und Formen einen Rahmen zu geben und den Blick auf den Körper der nicht professionellen Darstellenden und des Publikums zu richten.
Für die Orientierung in der Untersuchung ist ein Blick auf die Entwicklung des Begriffes entlang der Tanzgeschichte aufschlussreich.

5.1.4.1 Der Begriff «Choreografie» in der Tanzgeschichte

In der historischen Genese des Begriffes «Choreografie» stellt Gabriele Klein drei Schübe fest:
In der Renaissance, werden – in Ablösung der Tradition, welche die Tänze von Tänzer zu Tänzer weitergibt - sogenannte Vor-Schriften, Notate erstellt, denen sich die Tänzer zu unterziehen haben. Sie markieren eine erste akademische Beweisführung, dass Tanz und Musik unabhängig voneinander zu verstehen seien. Mit der Gründung der *Académie royale de Danse* 1661 erhält der Tanz den Status einer akademischen Disziplin. Fuss- und Beinbewegungen werden reglementiert und kodifiziert sowie mittels der Notate kodifiziert und überwacht.
Der britische Tänzer, Choreograf und Tanzhistoriker John Weaver leitet 1712 mit der Schrift «Essay Towards an History of Dancing» den Paradigmenwechsel vom «repräsentativen und dekorativen Barocktanz» zum Handlungsballett, einem «theatralischen» und in seinen Grundanlagen durch die Pantomime bestimmten Tanz, ein. Tänzerische Aktionen, verbunden mit Gesten, Posen und Haltungen, werden neu durch Aneinanderreihung zu einem linearen Handlungsstrang verbunden. Im philosophischen, politischen und anthropologischen Diskurs rückt der «Zusammenhang zwischen Körper und Seele, Ausdruck und Empfindung, körperlicher Darstellung und innerer Bewegtheit» von Tanzenden und Zuschauenden in den Fokus. Die Starrheit und Künstlichkeit des höfischen Balletts macht im dramatischen Handlungsballett aufklärerischen Prinzipien von Wahrheit und Natürlichkeit Platz. Die Tanzenden erhalten mehr Bewegungsspielraum. Thematisiert werden an der Grundstruktur des Dramas orientierte Geschichten, Sitten und Gebräuche des Volkes. Notate verlieren für die Tradierung der Choreografie an Bedeutung.
Die Romantik mit ihrer bildhaften Umsetzung von «träumerischen Sehnsüchten, bedrohlichen Phantasien und männlichen Projektionen von Weiblichkeitsbildern» gibt den Tänzerinnen als «Verkörperung des romantischen Naturbegriffs» ihre Bedeutung auf der Bühne zurück. Der Italiener Carlo Blasis standardisiert mit den *attitudes* und den *exercises* das Balletttraining, wie es noch heute in klassischen Tanzausbildungen gepflegt wird. Die Darstellung von Idealen und Harmonie und die in den Körper der Tänzer/innen minuziös eingeschriebene Ordnung des Sozialen werden erst Ende des 19. Jahrhunderts durch die *Ballets Russes* und den sogenannten *Modernen Tanz* aufgelöst. Nun bedarf es neuer Techniken, um die sich zunehmend individualisierende Bewegungssprache zu verschriftlichen.
Klein hält fest, dass der Begriff der *Moderne* in der Tanzgeschichte ebenso «schillernd und uneindeutig» sei wie in der Sozialgeschichte, wo die geistigen, politischen und sozialen Umwälzungen mit Aufklärung, französischer Revolution und Industrialisierung in Verbindung gebracht werden. Die Tanzwissenschaftlerin Sabine Huschka findet für den Tanz, wo die Wende zur Moderne

[49] Klein 2011: Textband *Zeitgenössische Choreografie*: 4f.

etwas später einsetzt, zusammenfassend folgende Formulierung: «Der Tanz wird im 20. Jahrhundert ausgesprochen populär.»[50] In der Umbruchphase anfangs des Jahrhunderts wird «insbesondere der Körper in seinem kulturellen Selbstverständnis, ökonomischen Stellenwert und seinen künstlerischen Präsentations- und Darstellungsmodi befragt und neu bestimmt [...]. Eine rege, sich schulisch ausweitende Lebensreform und Körperkulturbewegung eröffnet angesichts eines mehr und mehr mechanisch-ökonomisierten Körpergebrauchs innerhalb der industriellen-grossstädtischen Arbeitswelt ‹natürliche›, die Kinästhetik und das Gespür fördernde Formen der Körper - und Bewegungserfahrung, die indessen auch totalitäre, den Körper beherrschende Disziplinierungsstrategien realisieren.»[51]
Als eine Form dieser natürlichen und individuellen Bewegungsphilosophie bildet sich in den Zwanzigerjahren der Ausdruckstanz heraus. Sein Zentrum liegt ausserhalb der Städte auf dem Monte Verità, wo in freier Natur getanzt wird. «Der moderne Tanz subjektiviert den Körper. Er ist nun nicht mehr nur Objekt, sondern wird zum Agens, indem er zum Medium individueller Freiheit, zum Ort der Utopie erklärt und in den Kontext eines Konzepts der Antimoderne gestellt wird.»[52] Tänzerinnen wie Isadora Duncan, Mary Wigman, Gret Palucca zeigen in ihren Solotänzen den Körper in Bewegungen, die im Gegensatz zu den stilisierten, in feststehenden Bewegungssprachen gelenkten Tanzkörpern als natürlich gelten. Hier entsteht eine zivilisationskritische, teils technikfeindliche, an der Natur orientierte Kunst, die das Choreografieren durch die Anforderungen des Aussenraums und der Tanzstudios verändert.[53] Mit dem Verschwinden von Regeln und Mustern werden eine Vielzahl von Absprachen zwischen den Tänzern und der Ausbau des gegenseitigen Vertrauens im Gruppentanz erforderlich.
Der Choreograf und Tanztheoretiker Rudolf von Laban entwickelt angesichts der zahlreichen neu entstehenden, individuellen choreografischen Handschriften heraus ein neues Schreibverfahren, die *Labanotation*, die bis heute weltweit für Bewegungsanalysen eingesetzt wird.
Nach Klein erfüllt der Moderne Tanz vermehrt performative Funktionen, was den choreografischen Prozess komplett verändert. Der Tanz umfasst die Generierung, Formgebung und Komposition des Bewegungsmaterials und schliesst neu auch die Improvisation ein. Damit kommt die Bedeutungszuweisung dem Zuschauer zu, der nun allerdings keine Geschichten oder Botschaften mehr zu konstruieren hat. Georg Fuchs, der später mit Max Reinhardt das *Theater der 5000* realisiert, bemerkt bereits 1909, dass es nunmehr der Zuschauer sei, der den Tanz in jedem Augenblick als räumlich-zeitlich bedingte Bewegungsform erlebe und damit mitkonstruiere.[54]
Im *Nachmodernen Tanz* der Sechzigerjahre wird das organisch-ganzheitliche Körperkonzept kritisch befragt. Eine Gruppe junger Tänzer rund um Steve Paxton, Trisha Brown, Lucinda Childs, Meredith Monk, die heute als US-amerikanische Tanzavantgarde bezeichnet werden, entideologisiert den Tanzkörper und experimentiert mit einem abstrakten Körperbild, welches ästhetisch die Trennung von Bewegung und emotionaler und seelischer Bewegtheit ausformuliert. Der Komponist John Cage und der Tänzer Robert Dunn führen ihre Disziplinen in einem Choreografie-Workshop mit den etwa zeitgleich stattfindenden Entwicklungen in der Computertechnologie zusammen. Damit begründen sie aleatorische Verfahren in der Choreografie und experimentieren «mit Prinzipien der Kybernetik wie Zufall, Regelhaftigkeit, Prozessualität und Unbestimmtheit.»[55] In Choreografien von Cage und Merce Cunninghams Stücken übernehmen die Tänzer bereits 1965 die Funktion von Klangproduzenten. Sie inszenieren in enger Bindung an neue technologische Errungenschaften wie Lichtschranken und Bewegungsmeldesysteme ein Konzept des Körpers als Träger von Information. Kurzwellenradios bringen Sendungen aus aller Welt in die Performances ein.
1970 entwickelt der US-amerikanische Choreograf Steve Paxter für die Generierung und Komposition von Bewegung das Verfahren der *Contact Improvisation*, das physikalische Gesetze wie Reibung, Schwungskraft, Anziehungskraft und Trägheit zum Ausgestalten der Beziehungen zwischen den

[50] Huschka 2002: 29
[51] Ebd. 29
[52] Klein 2011: Textband *zeitgenössische Choreografie*: 37
[53] Ebd.: 39
[54] Ebd.: 43
[55] Ebd.: 48

Tänzern einsetzt. Interaktive Bewegungsfindung und Echtzeit-Kompositionen[56] stellen die festgefügte, wiederholbare Ordnung von Choreografie, aber ebenso die Unwiederholbarkeit von Tanzpraxis grundsätzlich in Frage. Nun finden alltägliche Bewegungen Eingang in die choreografische Praxis und richten den Fokus auf Bewegungsqualitäten, die hinter der kulturellen Reproduktion von Tanz und Choreografie stehen. In Paxters Stück *Satisfayin' Lover* treten bereits 1967 siebenunddreissig trainierte professionelle Tänzer neben untrainierten, nicht professionellen Akteuren auf. Dem Stück gehen wenige Proben, kein Warm-up, kaum besondere Aneignung von Fähigkeiten voraus. Es basiert lediglich auf einer Handlungsanleitung, die den Choreografen im Prinzip überflüssig macht. Die Auftretenden spielen Passanten, die nicht professionellen Akteure sollen – gerade weil sie über keine besondere Ausbildung verfügen – einen Beitrag zur Überwindung von Konventionen im Tanz leisten.
Gabriele Klein resümiert, dass mit diesem Experiment ein neues, den Körper demokratisierendes Paradigma in die Tanzgeschichte einzieht: «Ob gehen, sitzen, spielen, winken, mit dem Kopf schütteln – jeder Bewegung wohnt demnach eine tänzerische Qualität inne. [...] Und so betritt [...] mit der Entdeckung der Alltagsbewegungen der untrainierte, ‹laienhafte› Performer die Bühne. Mit seinem Erscheinen werden die traditionellen Konzepte des Tanzes wie Virtuosität, Körperdisziplin, Anmut oder Grazie, sowie die enge Verbindung von Tanz und Choreografie in Frage gestellt. Damit verändern sich auch die Identität des Tanzenden, die Autonomie des Choreografen und das Verhältnis von Akteuren und Publikum. Die Choreografie als ‹Raumschrift›, die sich in dem Verhältnis von Sichtbarkeit und Wahrnehmung erschliesst, erfordert demnach weder zwangsläufig einen technisch versierten Tänzer noch den Choreografen als alleinigen Gestalter einer Bewegungsanordnung und den Tänzer als Ausführenden.
Choreografie wird damit zu einem Akt der Wahrnehmung, in dem Performer wie Publikum gemeinsam Bewegung erleben.»[57]
Klein konstatiert, dass sich dieses Erlebnis nicht mehr zwangsläufig in dafür vorgesehenen Aufführungsräumen abspielen müsse. Choreografie sei nun «konfrontiert mit dem Raum des Alltags.» Diesen konnotiert sie mit öffentlichen Orten im urbanen Raum der postindustriellen Städte.

Die choreografische Praxis des Freilichttheaters entfaltet sich in Räumen des Alltags an dezentralen, tendenziell theaterfernen Orten. Die Ablösung choreografischer Vorgänge von feststehenden Bewegungs- und Tanzsprachen eröffnet für diesen Theaterbereich neue Felder, deren Spuren es nunmehr erstmals zu verfolgen gilt. Im Fokus der Untersuchung stehen in erster Linie die Darstellenden, resp. das Kollektiv der Darstellenden als zentrale Akteure, nebst dem Publikum, das in der Freilichttheaterpraxis zunehmend und vielfältig, u.a. in performativer Hinsicht und im Rahmen der Entgrenzung der Künste, herausgefordert wird[58].
Mit «choreografischem Material» sind somit «improvisierte oder festgelegte Bewegungen und Bewegungssequenzen» gemeint, sowie Material, das aus anderen Medien wie Bild, Film, Text, Sprache, Stimme, Klang oder Musik und deren Kombinationen generiert wurde.»[59]

5.1.4.2 Performativität

Der Begriff des «Performativen» ist ein Kernbegriff in der Theaterwissenschaft. Erika Fischer-Lichte verortet in ihrem Standardwerk «Die Ästhetik des Performativen» die Wurzeln des Begriffs in den posthum veröffentlichten Vorlesungen «How to do Things with Words» des Sprachphilosophen J.L. Austin. Austin führt hier den Begriff «performative» ein und begründet damit die Auffassung, dass Sprechen immer auch ein Akt des Handelns ist.[60] Ekkehard König, em. Professor für Anglistik und Sprachwissenschaft an der FU Berlin, stellt diesen gradlinigen Bezug in Frage. Einen Bezug des Begriffs zu den Theorien Judith Butlers stellt er nicht vollkommen in Abrede, doch schlägt er als

[56] Mit «Echtzeit-Kompositionen» bezeichnet Klein choreografische Kompositionen, die durch regelgeleitete Improvisationen entstehen. Prozess und Produkt sind nicht mehr trennbar. Dabei ist offen, ob das Publikum um den improvisierten Charakter des Produkts weiss, oder ob es darüber in Unkenntnis gelassen wird.
[57] Klein 2011: Textband *Zeitgenössische Choreografie*: 51ff.
[58] Vgl. Heimberg 2009: Kap. 4.6.1: 170-181
[59] Klein 2011: Textband *Zeitgenössische Choreografie*: 154
[60] Fischer-Lichte 2004: 31

sprachwissenschaftliches Bindeglied eine Theorie des amerikanischen Linguisten Avram Noam Chomsky zur Diskussion, die in den Fünfziger- und Sechzigerjahren in den Geisteswissenschaften ein grosses Echo fand: «Nach Auffassung Chomskys liegt jeder Äusserung, jedem Sprechen oder konkreten Sprachgebrauch, was durch die Theatermetapher *Performanz* bezeichnet wird, unsere Kompetenz zugrunde, d.h. unser unbewusstes Wissen über die Prinzipien der Kombinatorik unserer Sprache. Performanz ist für Chomsky die durch kontingente Faktoren wie Aufmerksamkeit, Einschränkungen des Kurzzeitgedächtnisses, körperliche Verfassung, emotionale Involviertheit etc. beeinflusste Aktualisierung des zugrundeliegenden Regelsystems.»[61] Für die theaterwissenschaftliche Diskussion der Performativität ist nach König insbesondere die Unterscheidung von Kompetenz und Performanz weiterführend, und zwar in ihrer Umkehrung: «Es geht um die Inversion der traditionellen Sichtweise, die dem Dramentext gegenüber seiner Inszenierung und Aufführung den Primat einräumt, im Sinne einer Akzentverlagerung, die die räumliche und zeitlich situierte und damit flüchtige Aufführung in den Mittelpunkt rückt.» Nach König beruht die Performativität grundsätzlich auf einer «Umkehrung des traditionellen Verhältnisses ‹Tiefenstruktur› [Text des Kunstwerkes] und ‹Oberfläche› [im hic et nunc verankerte Aufführung].» Diese Oberfläche wird dann für die Ästhetik des Theaters, für die Ästhetik der jeweiligen Inszenierung, weiter spezifiziert. Als weitere Quelle einer allgemeinen Theorie zur Performativität muss laut König auch die Ritualtheorie der Sozialwissenschaften angeführt werden, die in symbolischen Praktiken wirklichkeitstransformierende Kräfte sieht, bei denen ein Skript gegenüber «körperlichen Praktiken und verkörperten Vollzügen» nur marginale Bedeutung hat.
In der vorliegenden Arbeit werden folgende Merkmale des Performativen besonders im Auge behalten:

- Eine performative Äusserung oder ein performativer Akt erzeugen eine Ordnung erst im Vollzug. Der Akt der Äusserung selbst erzeugt eine eigenständige Wirkung. [62]
- Die Entfaltung dieser spezifischen Wirkung ist davon abhängig, dass sie von einer Öffentlichkeit wahrgenommen und verstanden wird.[63]
- Kulturelle Praktiken der Darstellung oder Vermittlung von Sinn und Bedeutung sind fundamental auf Medien angewiesen, welche stets eine spezifische Materialität besitzen - seien dies nun Körper, Stimme, Schriften, Bilder oder Filme.[64] Diese sind nicht stabil, sondern existieren «nur in flüchtigen prozessualen Gegenwärtigkeiten»[65].
-

Nach Dieter Mersch kann «Performativität» wie folgt erlebt werden: «Nicht die Produktion und ihr Produkt im Sinne des Werkhaften entscheiden, sondern der Augenblick des Geschehens, der zur Teilnahme herausfordert und die Dichotomien zwischen Produzent und Rezipient, zwischen dem Künstler und dem Publikum tendenziell aufhebt. Solche Ereignisse [...] rücken einem auf den Leib, müssen am eigenen Leib gespürt und durchgestanden werden. [...] Performativität und leibliche Präsenz gehören deshalb zusammen, sei es, indem aktiv etwas mit dem Körper getan werden muss oder passiv geschieht, z.B. durch Austragung von Gesten, Gebärden, Bewegungen oder durch Einübung in Riten, symbolische Handlungen oder Entscheidungen, die ebenso zur Sensibilisierung und Selbstauseinandersetzung zwingen, wie zur Konfrontation mit Raum und Zeit, dem Fremden oder den eigenen Grenzen, die die leibliche Identität einzureissen drohen. [...] Das bedeutet: die performative Ästhetik inauguriert eine andere Erlebnisform. Es ist eine Weise des sinnlichen Erlebens, dessen Organ der Körper ist, nicht so sehr des Denkens, wieviel immer auch dabei gedacht, gedeutet oder erahnt werden mag.»[66]
Die untersuchten Freilichtprojekte arbeiten sich alle auf ihre Weise an diese Qualität von Erleben und Erfahrung für ihre Spieler und ihr Publikum heran, ein geschlossener Werkbegriff greift zu kurz.

---

[61] König 2011: 51-56
[62] Vgl. Volbers 2011: 147
[63] Vgl. ebd.
[64] Vgl. Jost 2011: 100f.
[65] Ebd. Torsten Jost bezieht sich darin auf die Erkenntnisse der die Soziologin Sibylle Krämer.
[66] Mersch 2001: 80f.

5.1.4.3 Bewegung, Mimesis

Einem weitgefassten Choreografiebegriff liegt naturgemäss ein veränderter Begriff von Bewegung zugrunde, der nun nicht mehr Virtuosität oder einen wie auch immer gearteten Formenkanon ins Zentrum rückt, sondern die Qualität von alltäglichen Bewegungen erkennt.
Christiane Berger beschreibt Bewegung nach dem Prozess, den der Begriff im 20. Jahrhundert durchlaufen hat, nun nicht mehr als «Aneinanderreihung von Körperpositionen», sondern als «Kontinuum», als «Bewegungsfluss».[67] Unterschieden wird also zwischen dem Bewegungsverlauf und den Einzelmomenten, die in Bilder münden, gedehnt werden und sich wieder auflösen können. Wichtig für die Erfassung von Bewegung wird damit die Idee der Zeit. Bewegung ereignet sich in einer Zeitspanne. Zeit lässt sich umgekehrt anhand von Veränderung, Wandel der Bewegung von Materie im Raum erfahren.
Das Verhältnis der Bewegung zur Mimesis reicht nach Gabriele Klein bis in orale Kulturen zurück.[68] Wie auch Kurzenberger verweist sie auf den Philologen Hermann Koller: «Das Bedeutungszentrum des Begriffes *Mimesis* liegt [...] im Tanz: ‹Mimesthai heisst primär: durch Tanz zur Darstellung bringen.›»[69] Verschiedenen Autoren zufolge meine «Mimesis» aber nicht nur, wie in späteren Zeiten, «Nachahmung", sondern auch «sich ähnlich machen», «Darstellung» und «Ausdruck.»[70] Diese dreifache Bedeutung habe sich sowohl auf soziale wie auch auf ästhetische Prozesse bezogen. Erst ab der Antike habe sich das Bedeutungsfeld von den sozialen Implikationen getrennt. Um den Ausdruck in einer Zeit der «authentischen Kreativität des Individuums» aus seiner Reduktion herauszuholen, schlägt Klein – auf Koller und seine Interpretationen der Schriften Platons verweisend – vor, den Bedeutungsrahmen von «Mimesis» zu erinnern, nämlich «den Trieb der Menschen, sich in rhythmischen Gliederungen zu äussern.»[71] Koller kommt zum Schluss: «Mimesis ist Darstellung des Erzählten durch Körperbewegungen, sie bildet somit eine Voraussetzung zum Tanz.»

5.1.4.4 Einsatz des Chors

Alle untersuchten Projekte arbeiten – in unterschiedlicher Weise – mit chorischen Elementen. Um ihren Gebrauch theoretisch besser fassen zu können, wird an dieser Stelle kurz der Chor im Wandel seines Gebrauchs und seiner Funktionen dargestellt.[72] In den antiken Stücken des 5. Jahrhunderts, also des Aischylos, Sophokles und Euripides und des Komödienautors Aristophanes, hat der Chor als Rolle und als dramaturgisches Mittel eine zentrale Rolle inne. Lange galt für die Theaterwissenschaft die Definition des Chores durch Aristoteles als massgebend, der in seiner *Poetik* rät, den Chor «ebenso einzubeziehen wie einen Schauspieler.»[73] Anfangs der Neunzigerjahre wendet sich der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann in seiner Studie «Theater und Mythos»[74] gegen die Auffassung des Chores als «Sprachrohr des Dichters» und gegen die hervorgehobene Stellung des Chorführers. Er weist darauf hin, dass der Chor «wesentlich prädramatisch» sei und dass «durch chorische Strukturen die Normen dramatischen Darstellens» gebrochen werden könnten. Heute setzt sich eine Vorstellung des antiken Chors durch, wonach der Chor «ein Körper aus vielen Körpern [ist], er vereint oder vereinzelt die Stimmen Vieler.»[75] Bedeutende Theatermacher des 20. Jahrhunderts halten am Chor als Ursprung des Theaters[76] oder zumindest als wesentlichem Gestaltungsmittel fest und reflektieren, erproben und differenzieren ihn im Hinblick auf ihre Zeit stets aufs Neue.
Max Reinhardt experimentiert bereits vor seiner legendären Inszenierung des *König Ödipus* 1910 mit dem Massenchor. Er verlässt die Guckkastenbühne und beteiligt auf der Arenabühne des Zirkus Schumann in Berlin erstmals bis zu 2000 Akteure. Nach Baur belässt Reinhardt die Masse innerhalb der Illusion, sie ist in den Handlungsbogen eingebunden und stellt im Rahmen des Bühnengesche-

---

[67] Vgl. Berger 2006: 26, 38ff.
[68] Vgl. Klein 2000: 87ff.
[69] Kurzenberger 2009: 42
[70] Klein 2000: 87ff.
[71] Ebd.
[72] Ausführlich dazu vgl. Baur 1999
[73] Detlev Baur zitiert dazu aus Poetik, 18. Kapitel, 1456a, 25-27, in der Übersetzung von Manfred Fuhrmann, 59
[74] Vgl. Lehmann 1991
[75] Kurzenberger 2009: 41
[76] Ebd.

hens eine «vermeintlich naturalistisch legitimierte Gruppe dar: das Volk.»[77] Reinhardts Ziel ist die «totale Verzauberung des Publikums»[78]. Diese erreicht er zum einen, indem er die Trennung zwischen Zuschauer und Bühnengeschehen durch Stege ins Publikum aufhebt, zum anderen durch Musikalisierung des Chors, die sich in Sprechrhythmen, markanten Variationen von Tempo und Lautstärke manifestiert. Die Kritik im *Fremdenblatt Wien* vom 6.5.1911 identifiziert den Haupttrick von Reinhardts Regie darin «die – Zuschauer – nicht – zur – Besinnung - kommen [zu] - lassen.»[79] Reinhardts Ziel, seinen «wichtigsten Mitspieler,» den er im Zuschauerraum sitzen sieht «durch den rhythmischen Zauber in eine Art Trance zu bringen»[80], wird von den Nationalsozialisten zu ideologischen Zwecken missbraucht. Das Massentheater gerät ins Zwielicht. «Ein unpolitischer naiver Umgang mit der Masse wie bei Reinhardt ist nicht mehr möglich.»[81] Er selbst hatte in Sils Maria bereits 1917 erkannt: «Die Tyrannei kommt ja nicht von oben, sie ist nur eine Folge eines tiefwurzelnden Bedürfnisses der Masse, das gar nicht auszurotten ist. [...] Die Menge macht sich aus allem eine Religion.»[82]

Brecht gibt dem Chor mit seiner Doppelfunktion als Kommentator und Mitspieler sowie als Mittel der Herstellung von Distanz eine zentrale Rolle in seinem Theaterschaffen.[83] Sein chorähnliches Schauspielerensemble thematisiert das gesellschaftliche Spannungsverhältnis zwischen dem Einzelnen und der Gruppe.[84] Die Chöre bleiben nicht mehr beisammen. Die Personen formieren sich je nach Interessenslagen neu. Die Verfremdung seines epischen Theaters hängt mit Brechts flexibilisiertem Chorgebrauch eng zusammen und wird u.a. durch den Gesang und das Erzeugen von Musik betont.[85]

Peter Stein zeigt den Chor nicht als kompakte Masse. Er ist «filigran und fragil, porös und durchlässig, eher wackelig auf den Beinen, [...] eher verstreut als geschlossen in seinen Formationen.»[86]

Ariane Mnouchkine nimmt an, dass die Griechen den Schmerz singend und tanzend ausdrücken konnten und sieht im Chor die Möglichkeit, an «Schrecken und Verzückung»[87] zu arbeiten. Der Chor richtet sich dabei durchgehend zum Publikum, der Text wird einer Chorführerin überlassen.[88] Es gelingt Mnouchkine «die rituellen und psychodynamischen Dimensionen des antiken Chors»[89] erlebbar zu machen.

Meyerhold und Christoph Marthaler streichen die komische Dimension des Chores heraus. Stilisierung der Gemeinsamkeit ist bei Meyerhold die Strategie, wohingegen die Personen des Marthaler Chor-Ensembles meist warten und tief vereint sind in ihrem Nicht-Handeln, ihrer Unfähigkeit sich zu vereinen, ausser etwa im gemeinsam gesungenen Lied. Einar Schleef, dessen durchgängige Vereinheitlichung von Bewegung und Sprechakt starke Kontroversen auslöste, macht den Chor «zu einer eigenen Theaterform. Theater ist Chor als energetische Einheit, als Skulptur der Körper, als den Raum definierende und meist beherrschende Bewegung und Aktion, als ‹Droge›, wie Schleef selbst sagt».[90] Er hält in seinen Reflexionen fest: «Der Widerspruch, dass es keine fröhlichen, gesunden Menschen, Massen auf der Bühne gibt, die Format und Grösse besitzen, sondern dass Fröhlichkeit und Lebensbejahung klein und arm wirken, hat sich mit dem bürgerlichen Theater, seiner

---

[77] Baur 1999: 78
[78] Ebd.: 82
[79] Ebd.: 83
[80] Ebd.: Zitiert aus Reinhardts *Ein Brief im Krieg,* 1963: 340
[81] Ebd.: 90
[82] Max Reinhardt an Friedrich Hollaender am 15.August 1917. Zit. nach: Langhoff/Weigel 1993: 62-66
[83] Ebd.: 51
[84] Ebd.: 58
[85] Ebd.: 53
[86] Kurzenberger 2009: 50
[87] Ebd.: 54
[88] Ebd.: 55
[89] Kurzenberger bezieht sich auf Bierl 1999: 62
[90] Kurzenberger 2009: 57. Schleef hält in seinen Reflexionen fest: «Der Widerspruch, dass es keine fröhlichen, gesunden Menschen, Massen auf der Bühne gibt, die Format und Grösse besitzen, sondern dass Fröhlichkeit und Lebensbejahung klein und arm wirken, hat sich mit dem bürgerlichen Theater, seiner Volksdarstellung dauerhaft etabliert. Davon profitieren die Faschisten, die als Gegenentwurf die <gesunde Masse' zeigen. Aus der historischen Distanz ist auch diese <gesunde Masse' krank. Trotzdem muss festgestellt werden, dass das bürgerliche Theater für die Masse Volk keine Verwendung hat, sie überhaupt nicht definieren kann und folgerichtig die Ansätze der Klassik dazu ausscheidet. Es hat den Individualisierungsprozess okkupiert, den es von der Masse beeinträchtigt sieht.» (Schleef 1997: 274)

Volksdarstellung dauerhaft etabliert. Davon profitieren die Faschisten, die als Gegenentwurf die ‹gesunde Masse› zeigen. Aus der historischen Distanz ist auch diese ‹gesunde Masse› krank. Trotzdem muss festgestellt werden, dass das bürgerliche Theater für die Masse Volk keine Verwendung hat, sie überhaupt nicht definieren kann und folgerichtig die Ansätze der Klassik dazu ausscheidet. Es hat den Individualisierungsprozess okkupiert, den es von der Masse beeinträchtigt sieht.»
Kurzenberger lehnt vorschnelle Festlegungen des Chores ab, zu vielfältig seien dessen Funktionen. Er bezeichnet ihn als flexibel und multifunktional, als ein «unvergleichlich geschmeidiges Instrument.»[91] Er streicht die Energieentfaltung durch den gemeinsam ausgeführten Rhythmus heraus, der sich gewissermassen von Leib zu Leib überträgt, was bei jedem Defilee und bei jeder Marschmelodie körperlich erfahrbar wird. Seine bemerkenswerte These lautet, dass der Chor, parallel zur Fragmentierung und Zergliederung, zu den Verstümmelungsversuchen der Körper, wie ihn insbesondere die bildenden Künstlerinnen Marina Abramovic, Valie Export initiiert haben, mit dem Chor-Körper reagiert, mit der Ausdehnung und Erweiterung des Körpers.[92] Der Chor zeichnet sich aus durch Musikalisierung, Rhythmisierung, Veränderbarkeit und Dynamik im Raum. Er verkörpert in seiner Realisierung die Utopie von Gemeinschaft.[93]

5.1.4.5 Körperbild

Der Körper ist das Instrument des Spielers, mit dem er Zeichen zur Konstruktion von Bedeutung erzeugt. Dabei muss er heute sein «leibliches In-der-Welt-Sein»[94] keineswegs mehr verleugnen, indem er seinen tatsächlichen Körper restlos in einen semiotischen Körper transformiert. «Vielmehr stellt seine individuelle Physis, seine leibliche Präsenz die Möglichkeit für die Entstehung der dramatischen Figur, für ihre Verkörperung dar.»[95] Voraussetzung für die Auffassung des Körpers im Spiel und in der Bewegung sowie im Tanz ist nach Gabriele Klein ein Bruch mit einem eindimensionalen Körperbild auf vier Ebenen[96]:

- Bruch mit einem statischen Körpermodell zugunsten eines dynamischen Körpermodells, das «sich nur in Verbindung mit den Kategorien Raum und Zeit fassen lässt.»
- Bruch mit dem Körper als abgeschlossener Einheit zugunsten eines Körpers, der «Beziehungen zu einem anderen aufbaut, als einem dialogisierenden Körper», was den Bruch mit einem abstrakten Körpermodell bedeutet, hin zu einem konkreten Körper, der als geschlechtlicher, kultureller und ethnischer Körper lebt und gebildet wird.
- Bruch mit dem Körper als singulärer Grösse zugunsten eines heterogenen Körpers, der in seiner Singularität in einer Anzahl verschiedener Körper sichtbar wird.

Mit diesem Körper, der dynamisch, sozial und kulturell bestimmt ist, rücken die Aneignungs- und Produktionsprozesse in den Fokus, welche eine bestimmte Ästhetik herausbilden.
Die vorliegende Studie versucht, das Körperbild zu beschreiben, welches in den acht Freilichttheater-Produktionen vorrangig präsent ist, aber auch punktuell aufmerksam zu sein für Körperbilder, die in diesem Überblick auffallen.

5.1.5 Aufbau der Studie

Die Studie stellt in einem ersten Schritt die Konzepte der untersuchten Projekte vor, ihre Regisseure und Choreografen und Teams sowie die gewählten Eckpunkte hinsichtlich des Spielortes und der

[91] Kurzenberger 2009: 44
[92] Kurzenberger 2009: 66
[93] Vgl. Kurzenberger 2009: 180
[94] Fischer-Lichte 2001: 15
[95] Ebd.
[96] Vgl. Klein 2000: 98

Musik (Kapitel 5.2). Sie erläutert anschliessend die gewählten Verfahren entlang des Produktionsprozesses bei der Vorbereitung, beim Generieren des Bewegungsmaterials, bei dessen Entwicklung, Formgebung und Komposition sowie bei den Aufführungen (Kapitel 5.3). Dabei berücksichtigt sie in allen Phasen die Einflussnahme und Bedeutung der lebendigen Traditionen. Abschliessend schildert sie die Erkenntnisse der Untersuchung hinsichtlich der Autorschaft, der einzelnen Phasen des Herstellungsprozesses, der Tradierung der Traditionen, sie beleuchtet die Choreografie im Freilichttheater als kritische Praxis und fokussiert die entstandenen Körperbilder sowie die Bedeutung der Freilichttheaterpraxis in der Kulturvermittlung (Kapitel 5.4.1). Schliesslich arbeitet sie das Potential der choreografischen Praxis im Freilichttheaterschaffen heraus (Kapitel 5.4.2) und listet weiterführende Fragen auf (Kapitel 5.4.3).

5.2 Auswertung der Interviews

5.2.1 Konzepte

Freilichttheaterinszenierungen werden meist in ein- bis mehrjährigen Vorbereitungsphasen entwickelt. Diese beinhalten vielfältige Abstimmungsprozesse zwischen der Vorstellung der Trägerschaft und der Regie hinsichtlich der Inhalte, des Spielortes und der eingesetzten Theatermittel. Meist müssen von Seiten der Regie für Trägerschaften und Geldgeber mündlich oder schriftlich Konzepte ausformuliert werden. Diese enthalten die allgemeine Ausrichtung und treffen damit, je nach verlangtem Detaillierungsgrad, mehr oder minder gewichtige Aussagen zuhanden des Spielraums für die Ausgestaltung des Produktionsprozesses.

5.2.2 Die Regisseure und Choreografen

Die Choreografie gehört im Freilichttheater zum Aufgabenbereich der Regie. Einzig die Welttheatergesellschaft Einsiedeln beauftragt als grösster Freilichttheaterveranstalter der deutschsprachigen Schweiz neben dem Regisseur Volker Hesse mit Jo Siska einen erfahrenen Choreografen und Tänzer, der 2007 gleichzeitig für die Co-Regie für die ausladenden und intensiven choreografischen Arbeiten der Inszenierung verantwortlich zeichnet.
Die Übersicht verdeutlicht die Ausbildung und den Zugang der Regisseure zu Bewegung und Choreografie, sowie die Aufgaben, für welche externe Fachpersonen beigezogen wurden.

Person/Inszenierung	Ausbildung/Beruf	Beizug von Fachpersonen für choreografischen Support
Jo Siska, Choreografie und Co-Regie: Das Einsiedler Welttheater, Einsiedeln/SZ 2007	Klassische Ballettausbildung John Cranko-Ballettakademie Stuttgart. Scarpino Ballet, Amsterdam. Tänzer bei Hans Kresnik. Choreograf in Oper, Tanztheater, Sprechtheater mit professionellen und nicht professionellen Darstellenden. Co-Regie u.a. bei G. Pilz, S. Andersson, G. Tabori. Dozent an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Frankfurt: Trainingsleiter für das choreografische Theater Methode David Howard.	
Philipp Boë, Konzept und Regie: Don Quijote - the making of dreams, Biel/BE 2008	Aus- und Weiterbildungen u.a. bei Fool Time-Centre for Circus Skills and Physical Theatre in GB-Bristol, am Laban Centre for Movement and Dance (London), an der Ecole Philippe Gaulier (London) und am Centre National des Arts du Cirque (F-Châlons-sur-Marne). Bewegungsschauspieler, Regisseur.	Spezialist für die Feuerszenen
Bruno Cathomas, Regie: In siemi dalla notg sogn Gion, Laax/GR 2009	Schlosserlehre EMS Chemie Holding, Theaterworkshop Stanford up on Aven, England. Schauspiel Akademie Zürich. Schauspieler Volksbühne Berlin, Deutsches Theater Berlin, Schauspielhaus Zürich, Theater Basel, Thalia Theater Hamburg sowie international in Kino– und Fernsehproduktionen. Leiter der Jugendspielgruppe P14 mit Matthias Lilienthal. Vermehrt Regietätigkeit.	
Julia Bihl, Regie und Konzept: Töchter des Robin Hood, Chössitheater Lichtensteig/SG	Universität Hildesheim, Kulturwissenschaften und Ästhetische Praxis. Ein Jahr Studium der Choreografie und Ausbildung für Bewegung in England. Schauspielerin, Regisseurin, Theatermacherin, wissenschaftliche Mitarbeiterin an der ZHdK.	
Giovanni Netzer, Regie, Bühne: La Regina da Saba, Julierpasshöhe/GR	Universität München, Kunstgeschichte und Theologie, Promotion in Theaterwissenschaften. Hospitanz in der Münchner Ballettszene bei John Neumeier. Gründer und Leiter der Kulturinstitution Origen in Savognin/GR.	Assaf Hochman, Zoltan Sandor, Tänzer mit traditioneller Ballett- resp. zeitgenössischer Tanzausbildung für die Leitung der Trainings und Mithilfe bei der Ausarbeitung des Bewegungsmaterials
Martina Hasler Spielleitung: Das Orakel von Turtmann, Turtmann/VS	Real- und Oberschullehrerin, Nachdiplomstudium Till, Theaterpädagogik an der Zürcher Hochschule der Künste. Mitbegründerin von T_Raumfahrt, Zürich.	Regina Graber, Tänzerin, Choreografin für eine Tanzszene im letzten Drittel des Abends
Barbara Schlumpf, Regie: Annas Carnifex, Mollis/GL	Bewegungstheater an der Scuola teatro Dimitiri, Verscio/TI. Lee Strasberg-Studio New York.	Tangolektionen für zwei Darstellende bei der Tangolehrerin Anita Raffi
Livio Andreina, Regie: Lochmatt, Einsiedeln/SZ 2010	Klassische Ausbildung als Violonist. Regie- und Schauspielstudium Arnhem/NL und bei Anatolij Vassiliev an der Schule für dramatische Kunst, Moskau. Leiter der Werkstatt für Theater Luzern.	Bewegungsarbeit mit einer Tänzerin im Tanzstudio

Abb. 33: : Professionelle Ausbildung der interviewten Regisseur/innen und Choreografen

Die Regisseur/innen haben alle eine professionelle Ausbildung im Theater durchlaufen, knapp die Hälfte von ihnen - Jo Siska, Barbara Schlumpf, Philipp Boë sowie hinsichtlich der praktischen Ausbildung Julia Bihl - mit dem Schwerpunkt Bewegung. Die meisten Regisseure verfügen über eine Ausbildung, die zumindest teilweise im Ausland (Deutschland, England, Frankreich, Holland, USA, Russland) erworben wurde, Jo Siska und Bruno Cathomas sind international für renommierte Bühnen tätig. Für spezielle Aufgaben in choreografischer Hinsicht zieht die Hälfte der Produktionen Fachpersonen bei, etwa für Feuerkunst (Biel), für Tanzformen mit mehr oder weniger fixiertem Bewegungsvokabular, Tango (Mollis/GL) oder Formen des Modern Dance und des Contemporary Dance (Turtmann/VS). Eine interessante Form des Supports erwähnt Livio Andreina, der für gewisse Problemstellungen während der Inszenierung mit einer Tänzerin und Choreografin arbeitet, um anhand der gewonnenen Erfahrungen anschliessend mit den Darstellenden weiter zu arbeiten.
Die diversen leitend künstlerischen Tätigkeiten werden aus Gründen der Vereinfachung im Text mit dem Ausdruck «Choreografie» zusammengefasst. Wenn von den Personen die Rede ist, kommt die Berufsbezeichnung zur Anwendung, die sie selbst angeben.

5.2.3 Die Darstellenden

Für die diesjährige Studie wurde keine quantitative Erhebung der Darstellenden durchgeführt. Aufgrund der zeitlichen Nähe ist anzunehmen, dass die 2008 ermittelten Eckpunkte weiterhin zutreffen.[97] Nach diesen Erkenntnissen sind nicht professionelle Darstellende an der Entwicklung der Ästhetik des Freilichttheaters beteiligt, die

- eine Ausbildung ihres darstellerischen Potentials durch den Alltag, die Mitwirkung an Produktionen und zum Teil in Kursen erwerben, jedoch keine anerkannte Theaterausbildung an einer Schule abgeschlossen haben
- über null bis sechzig Jahre Theatererfahrung verfügen
- unterschiedlichen Generationen angehören
- aus vielfältigen Beweggründen Theater spielen
- ihren Lebensunterhalt aus einem theaterfernen Beruf bestreiten

Auf dem Julier waren neben sechs nicht professionellen, mehrheitlich jungen Darstellern mehrere Schauspielschüler der Zürcher Hochschule der Künste, der Hochschule der Künste Bern und der Scuola Teatro Dimitri Verscio beteiligt. Es kann davon ausgegangen werden, dass das Studium mit einem hohen Anteil von Bewegungskursen den Zugang zu den eigenen darstellerischen Mitteln bereits gut erschlossen hat, dass aber umgekehrt die Erfahrung für Spiel im Aussenraum fehlte, ebenso wie die Entwicklung eines Stücks im Ensemble und Auftritte während mehrerer aufeinander folgender Aufführungen. In der Produktion von Biel waren mehrere Gruppen beteiligt: eine Reihe von professionellen Spielern, eine Formation von Tänzerinnen und eine Gruppe von nicht professionellen Darstellenden mit vielfältigen Spielaufgaben. Wenn von der Bieler Produktion die Rede ist, wird ausschliesslich diese Untergruppe thematisiert. In allen Produktionen waren Spieler beteiligt, die über geringe oder keine Spielerfahrung verfügen.[98]
Die quantitative Umfrage von 2008 ergibt hinsichtlich der Bewegung als Mittel des Ausdrucks im Theater folgende Ausgangslage[99]:
Über die Hälfte der nicht professionellen Darstellenden macht beim Theater mit, um die darstellerischen Fähigkeiten zu erweitern. Wie die professionellen Darstellenden wollen auch sie ihre Spielaufgabe so gut als möglich lösen. Ihnen ist dabei das intensive Zusammenspiel im Ensemble sehr wichtig. Auch in der Befragung zu Körperausdruck und Bewegung unterscheiden sich ihre

[97] Vgl. Heimberg/Koslowski/Strauf/Schmidt 2009: Kap. 5.2.2 *Quantitative Spieler/innen-Befragung* mit rund 350 nicht professionellen Darstellenden und 50 professionellen Darstellenden aus Freilichttheaterproduktionen von 2007 und 2008.
[98] In Mollis zu 95%. Vgl. Interview mit Barbara Schlumpf; in Lichtensteig ca. die Hälfte. Vgl. Interview mit Julia Bihl
[99] Vgl. Heimberg/Koslowski/Strauf/Schmidt 2009: Kap. 5.2.2, S. 215-230

Antworten nur marginal von jenen der professionellen Darstellenden. Sie lassen sich beim Finden des körperlichen Ausdrucks oder den Handlungen ihrer Figur innerhalb der Spielaufgabe geringfügig mehr helfen. Sie beobachten während des Spiels leichte Veränderungen ihres eigenen körperlichen Ausdrucks, legen gleichzeitig auch eine beachtliche Fähigkeit zur Wahrnehmung von Veränderungen im Spiel ihrer mitagierenden Kollegen und Kolleginnen an den Tag. Wie die professionellen Kollegen merken sie sich Abläufe am besten entlang von konkreten Handlungen. Sie scheinen sich während des Spiels etwas stärker zu kontrollieren als jene.
Die Aussage, dass sie sich im Rahmen der Spielaufgaben kaum anders bewegen oder ausdrücken als in ihrem Alltag, kann zum einen als Hinweis auf die gesuchte Spielweise im Rahmen der Inszenierungen gelesen werden, wird aber im Verlauf der vorliegenden Studie genauer zu befragen sein.

5.2.4 Die künstlerischen Teams

Die Zusammenstellung der Teams – eine der Kernaufgaben der Regie - ist für die Entwicklung der Konzepte von zentraler Bedeutung.
In Lichtensteig sind Julia Bihl und die Theaterpädagogin Andrea Schulthess gemeinsam für die Inszenierung zuständig. Die Verbindung der beiden Arbeitsweisen verschafft der Produktion eine ausserordentlich spannungsreiche Qualität.
Barbara Schlumpf schätzt die mehrjährige Zusammenarbeit mit den Musikern Jimmy Gmür und Agnes Hunger, sowie mit dem Bühnenbildner und Lichtdesigner Peter Scherz.
Martina Hasler entwickelt ihre Produktionen in engem Austausch mit den beiden Szenografinnen Elisabeth Wegmann und Isabel Schumacher im Rahmen eines Theaterverständnisses, das Raum, Installationen, Licht und Musik gleichwertig zusammenbringt.
Ein ähnliches Verhältnis von selbständiger Leitung des Prozesses im anvertrauten Bereich, jedoch in ständigem Zuspiel und Ausarbeitung von Gestaltungsideen, pflegt Jo Siska mit dem Musiker Jürg Kienberger und der Bühnenbildnerin Martina Hellmann. Die zentralen Eckpunkte des Konzeptes kommen nach seiner Aussage von Regisseur Volker Hesse und Autor Thomas Hürlimann.
Livio Andreina arbeitet seit Jahren mit der Schauspielerin Anna Maria Glaudemans zusammen, die als Bühnen- und Kostümbildnerin sowie als Maskenbauerin die Ausgestaltung der Konzepte stark mitbestimmt. Die näher untersuchte Produktion *Lochmatt* nimmt eine Ausgangsidee des langjährigen Spielers Zeno Schneider auf, und entwickelt das Stück im Kollektiv mit allen Spielern. Der Autor Paul Steinmann bringt es in die Endfassung.
Bei der Produktion auf dem Julier ist der Regisseur Giovanni Netzer auch verantwortlich für das Bühnenbild. Eine enge Zusammenarbeit besteht mit Musiker Lorenz Dangel, der seine Kompositionen im Dialog mit den szenischen Vorgängen entwirft und ausarbeitet.
Die im ersten Forschungsprojekt im Detail nachgewiesenen partizipativen bis kollektiven Arbeitsformen im künstlerischen Team (und mit den Spielern) sind in den vorliegenden Konzepten weiterhin zu beobachten. Deren Bedeutung für die Ästhetik der choreografischen Praxis kommen insbesondere in den Kapiteln «Formgebung» und «Komposition» zur Sprache.

5.2.5 Das Publikum

Das Freilichttheater ist an den meisten Orten auf ein grosses, zahlendes Publikum angewiesen, weil für diese Form von Theater mit nicht professionellen Darstellenden nur selten wiederkehrende Mittel der öffentlichen Hand zur Verfügung gestellt werden.
Der quantitativen Gästeumfrage von 2007 zufolge können dem Publikum bei gebotener Vorsicht – die Umfrage beschränkt sich auf zwei grosse Freilichtveranstaltungen, wobei Einsiedeln eine der hier untersuchten Inszenierungen ist – folgende Eigenschaften zugeschrieben werden[100]:

[100] Die Zusammenfassungen beziehen sich auf: Strauf 2007: *Einsiedeln*; Strauf 2007: *Ballenberg*

- Es kommt aus der Region, reist aber auch überregional an, je nach Veranstaltungsort aus anderen Kantonen und aus dem Ausland.
- Es besucht auch andere Freilichttheaterveranstaltungen.[101]
- Es setzt sich aus Personen unterschiedlicher Bildungsschichten – insbesondere auch mit tertiärem Bildungsabschluss – zusammen.[102]
- Das Durchschnittsalter ist vergleichsweise hoch.[103]
- Es besteht zu zwei Dritteln aus Frauen.

Die Regisseure und Choreografen denken bei der Theaterarbeit auch an ihr Publikum: «Es war schon klar, wir wollten den Raum mit fast 2000 Zuschauern mehrmals in der Woche füllen.»[104] Aber sie haben nicht vor, sich nach einem vermuteten Publikumsgeschmack zu richten: «Ich will den Zuschauern lieber Fragen stellen als Antworten geben. Der Zuschauer soll sich zutrauen, seine eigene Deutung zu finden, er soll einen eigenen Interpretationsspielraum haben. Wir geben dazu dichte Assoziationsfelder vor.»[105]
Giovanni Netzer, der in der dünnbesiedelten Region des Mittelengadins (8000 Personen) mit einem vollkommen auf Sprache verzichtenden Bewegungstheater ein sehr hohes Risiko eingeht, bringt, was auch die anderen Regisseure und Choreografen äussern, auf den Punkt: «Für mich wäre das Credo, dass ich versuche etwas zu inszenieren, das sowohl künstlerisch klar wie auch vielschichtig ist, aber dennoch sein Publikum erreicht.» Die nicht professionellen Spieler unterstützen ihre Regisseure bei diesem Versuch. Die quantitative Umfrage zeigt, dass sie gewillt sind, das Publikum «herauszufordern».[106]

5.2.6 Der Raum

«Der Raum ist so wichtig wie der Inhalt, die Musik und das Team, mit dem man arbeitet. Jedes hat das gleiche Gewicht.»[107] In den untersuchten Projekten ist lediglich der weitausladende Platz vor der Stiftskirche in Einsiedeln bereits gesetzt. Bei allen anderen Stücken wurden die Spielorte von der Regie bestimmt.[108] Bei der Auswahl – das fällt sofort ins Auge – ist keinesfalls eine einfache Bespielbarkeit wie etwa gute Bodenverhältnisse, akustisch günstige Lage, mehrere Auftritts- und Rückzugsmöglichkeiten für die Spieler, abwechslungsreiche topografische oder bauliche Strukturen, und schon gar nicht eine glatte Postkartenschönheit gesucht. Im Gegenteil, die gewählten Räume sollen eine eigenständige Folie bilden, einen deutlichen Widerstand bieten, der eine Reibung mit choreografischen Mitteln geradezu herausfordert.
Einzig Philipp Boë räumt ein, dass auch ein pragmatischer Grund, nämlich die gute Erreichbarkeit des Geländes, für die Wahl ausschlaggebend gewesen sei. Bei den anderen Produktionen wird selbst die lange Anreise Teil der Inszenierung, der Beginn einer theatralischen Entdeckung, des sinnlichen Erlebnisses.[109] Giovanni Netzer sieht in der Anreise auf den Julier nicht nur die Möglichkeit, Distanz zum Alltagsgeschehen zu finden und sich auf den Theaterabend einzustellen. Die Reise des Publikums in Bussen ab Chur ist für die Rezeption der Inszenierung von mehrfacher Bedeutung. Sie entspricht der Reise der Königin von Saba, sie beinhaltet das Erlebnis der Passhöhe, einer Trennung zwischen Nord und Süd, und betont bereits vor der Ankunft die Gemeinschaft des Publikums im eigens erstellten Theaterbau.

---

[101] Besucher des Landschaftstheaters Ballenberg: Andere Freilichttheater 59%, Kino 54%, Klassische Konzerte 48%, professionelles Theater 40%.
[102] Strauf 2007: *Einsiedeln*: 8: «Über 50% der Theaterbesucher verfügt über einen tertiären Bildungsabschluss, 28% gaben Berufsbildung/Lehre als höchsten Bildungsabschluss an und 7% die Matura.»
[103] Auf dem Ballenberg ist das Durchschnittsalter 57 Jahre, also vergleichbar mit jenem beim Welttheater Einsiedeln.
[104] Interview mit Jo Siska
[105] Interview mit Philipp Boë
[106] Heimberg/Koslowski/Strauf/Schmidt 2009: Kap. 5.2.2. 227 Kap. 5.2.2
[107] Interview mit Jo Siska
[108] Vgl. auch Gimmi: Kap. 3 *Die Ästhetik des Raumes*
[109] Interview mit Giovanni Netzer

Die folgende Übersicht benennt zusammen mit dem Raum auch das Setting zwischen Spielern und Publikum.

Einsiedler Welttheater	Klosterplatz vor der Stiftskirche Einsiedeln/SZ. Das Publikum ist stationär auf einer ca. 2000 Personen fassenden, nicht überdachten Tribüne. Die 4. Wand zu den Spielern ist durchgehend offen. Räumliche Dimensionen auf dem Klosterplatz: ca. 40 m Tiefe, 80 m Breite.
Don Quijote - the making of dreams	Ein Teil des ehemaligen Expogeländes (2002) in Biel. Das Publikum ist stationär auf einer nicht überdachten Tribüne untergebracht. Die 4. Wand zum Publikum ist einzig und nur gelegentlich für die Hauptfigur offen. Der Spielort ist nach hinten und zur linken Seite sozusagen unbegrenzt, einseitig durch eine Wand von gestapelten Paletten vom Eingangsbereich abgetrennt.
In siemi dalla notg sogn Gion (Sommernachtstraum)	Gelände mit Sicht gegen den Laaxer See, auf welchem für die Theateraufführung weitere Bäume gepflanzt wurden. Das Publikum ist stationär auf einer sehr hohen, überdachten Tribüne untergebracht, welche tendenziell eine Aufsicht auf das Spielfeld eröffnet. Der Spielort ist 25 m breit und 40 m tief, gegen den See mit einer weissen, hohen Ladenwand abgegrenzt.
Töchter des Robin Hood	Umzäunte Wiese hinter dem Haus des Chössitheaters (Garten). Environmental Theatre; das Publikum ist mehrheitlich ohne festen Platz im Garten unterwegs, diverse wechselnde Spielorte.
La Regina da Saba	Theaterbau (Gerüst und weisse Stoffplanen) als Fremdkörper auf der Passhöhe des Juliers. Das Publikum sitzt in einem Einheitsbühnenraum mit witterungsbedingt wechselhafter Sicht in die Hochalpenlandschaft. Das Spiel findet auf einer langgezogenen Bühne mit zwei Thronen rechts und links, sowie punktuell draussen in der Landschaft statt.
Das Orakel von Turtmann	Nahezu gesamtes Dorfgelände der Walliser Gemeinde Turtmann. Mit Aussen- und Innenspielorten in teilweise unbewohnten Häusern, die das Publikum zunächst per Fuhrwerk, später zu Fuss zurücklegt. Hie und da unbespielte Stationen mit Installationen.
Annas Carnifex	Auf der Kreuzung von zwei engen Gassen im Dorfzentrum von Mollis, vor einem Diensthaus der Magd Anna Göldi. Das Publikum ist stationär untergebracht, teilweise überdacht, den Hauswänden entlang auf Baugerüsten mit unterschiedlichen Blickwinkeln auf das Geschehen.
Lochmatt	Park oberhalb der Oertli Villa in Einsiedeln. Das Publikum sitzt stationär auf einer kleinen Tribüne, sehr nahe zum szenischen Geschehen.

Abb. 34: Spielorte sowie Setting Darstellende - Publikum

Die Spielorte unterscheiden sich bezüglich ihrer topografischen oder baulichen Situation und ihrer Nähe resp. Ferne zum Spielgeschehen, was die Regisseure und Choreografen bei der Entwicklung, Formgebung und Komposition des Bewegungsmaterials zu berücksichtigen haben.

5.2.7 Die Musik

Choreografie, Tanz und Bewegung sind in zeitgenössischen Choreografien nicht mehr unbedingt an Musik gekoppelt. Wie Dieter Ringli in diesem Forschungsbericht ausführt, ist Musik jedoch ein weitverbreitetes Gestaltungsmittel im Freilichttheater. Und sie ist, wie zu zeigen sein wird, eine wesentliche Komponente in der Generierung, Entwicklung, Formgebung und Komposition von Bewegung und Choreografie. Da in dieser Untersuchung teilweise andere Projekte im Fokus stehen, zeigt die folgende Übersicht zur Orientierung die musikalischen Quelle und – im Rahmen eines erweiterten Choreografiebegriffs – in welchen Produktionen es gelingt, Musiker und Sänger in die Choreografie einzubinden. Eine Entscheidung, die meist in der Konzeptphase des Projektes getroffen wird.

	Live-Musik	Tonträger	Musiker als Teil von Bewegung und Choreografie im szenischen Ablauf
Einsiedler Welttheater	x	x	Glasharfenorchster, Blechbläser, Handorgel Sänger
Don Quijote - the making of dreams		x	Geige
In siemi dalla notg sogn Gion (Sommernachtstraum)	x	x	Zwei Chöre
Töchter des Robin Hood	x		Einzelmusiker mit div. Instrumenten, Spieler mit einfachen Instrumenten
La Regina da Saba		x	
Das Orakel von Turtmann	x	x	Blockflötenspielerin, Spieler singen im Chor[110]
Annas Carnifex	x		
Lochmatt	x		Spieler singen im Chor

Abb. 35: Organisation der Musik

5.2.8 Bewegung als besonderes Medium im Freilichttheater

Alle Projekte haben einen Text als Grundlage, einzig die Produktion auf dem Julier verzichtet wegen der exponierten Lage des Spielortes auf Sprache.
Die Gründe, warum die Regisseure vermehrt auf Bewegung als Kommunikationsmittel setzen, lassen sich grob in fünf Aspekte gliedern:

- Die Mehrdeutigkeit der Bewegung als Chance, im Theater ein Thema vielschichtiger zu erschliessen, den Figuren weitere Facetten zu verschaffen und sowohl bei den Spielern wie beim Publikum eine Auseinandersetzung auf mehreren Ebenen der Wahrnehmung anzuregen.[111]
- Die Möglichkeit, mit grossen Gruppen den Fokus auf das Funktionieren von Gemeinschaft zu richten und mittels chorischer Arbeit Wirkung zu erzeugen: «Wenn eine grosse Gruppe räumlich mit der Spannung des Raumes und dem Inhalt zusammengeht und es stimmt, dann ist es ehrlich und erzeugt eine tiefe Wirkung.»[112] Jo Siska schätzt dabei die Leidenschaft, die bei über 350 Mitspielenden entstehen kann, eine Leidenschaft, die er im professionellen Theaterbetrieb hie und da vermisst. Julia Bihl gibt unumwunden zu, dass die Angebote der nicht professionellen Darstellenden bei Improvisationen sie zwar inhaltlich durch die Nähe zu den Personen immer ansprechen, jedoch nicht in ihrer Ästhetik. Ihr Interesse fokussiert sich deshalb auf die Energiebildung durch chorische Elemente und die dadurch gegebene «Möglichkeit, Gesellschaft darzustellen».
- Die Herausforderung, in den körperlichen Voraussetzungen der nicht professionell ausgebildeten Darstellenden für das Theater einen unverwechselbaren inhaltlichen und sinnlichen (Mehr-)Wert zu entdecken und auszugestalten. Martina Hasler und Livio Andreina bestätigen diese präzise Ausrichtung auf die Spieler ebenso wie Bruno Cathomas, der insbesondere von der Unverbrauchtheit der Spieler fasziniert ist. Diese kommt seiner Vorstel-

[110] Szene beim Holzsägen; dort singen die Spielenden.
[111] Interviews mit Giovanni Netzer, Jo Siska, Philipp Boe, Julia Bihl
[112] Interview Mit Jo Siska

lung vom Wesen des Theaters oftmals näher, als das, was er im professionellen Theater erlebt.[113]

- Die optische Attraktion, die für Zuschauende von der Bewegung ausgehen kann. Das Nutzen der Bewegung als «starke optische Kraft, auf die der Zuschauer im Freilichttheater angewiesen[114]» ist, mit der man ihn beeindrucken kann und will.
- Das Vorantreiben der eigenen künstlerischen Entwicklung: Giovanni Netzer kommt nach mehreren Inszenierungen, die sich meist an gesprochenem Text oder Musik orientierten, zum vorläufigen Schluss: «Ich merke [...], dass mich persönlich das Sprechtheater immer weniger interessiert. Das ist legitim.»[115]

Bei der Bewegungsarbeit in den untersuchten Produktionen fallen zwei unterschiedliche Ausrichtungen auf, die meist bereits in der Konzeptphase der Produktion gewählt werden: Die Ausprägung eines choreografischen Interesses in Richtung Dominanz gemeinschaftlicher Bewegungsentfaltung mit dem Gesamtensemble als Chor und seinen Untergruppen oder aber ein hauptsächliches Interesse an der Ausarbeitung einzelner Figuren mit den Mitteln der Bewegung. Die beiden Prinzipien schliessen sich gegenseitig nicht aus, sie werden von Projekt zu Projekt neu bestimmt und in unterschiedliche Relationen gebracht, die wesentlich die Ästhetik des theatralischen Ereignisses bestimmen.
Detlev Baur findet nach genauer Untersuchung der Entwicklungen des Chors in der Theaterarbeit des 20. Jahrhunderts zu keiner festumrissenen Begriffsdefinition mit eindeutigen Zuweisungen von Aufgaben und Eigenschaften: «Der Chor als Theatermittel bietet [...] - sei es als Chorgruppe oder als chorisches Ensemble – viele ganz unterschiedliche, optische oder sprachliche, Möglichkeiten zur Bereicherung des Theaters. Besonders im Rahmen der anti-aristotelischen Entwicklung dieses Jahrhunderts leistet er einem (post-)modernen, zeitgemässen Theater wertvolle Dienste. Eine einheitliche Entwicklung ist dabei nicht abzusehen; [...].»[116] Baur hält jedoch folgende Unterscheidungen für sinnvoll, die hier übernommen werden[117]:

- der Chor als festumrissene Figurengruppe
- ein chorisches Inszenierungsprinzip, nämlich das chorische Ensemble aller Darsteller
- chorische Elemente einer Inszenierung

[113] Interview mit Bruno Cathomas
[114] Interview mit Barbara Schlumpf
[115] Interview mit Giovanni Netzer
[116] Baur 1999: 200
[117] Vgl. ebd.: 198

Die folgende Übersicht gibt Auskunft über die Organisation der Spieler in den diversen Projekten.

	Chorisches Inszenierungsprinzip	Chorische Elemente in der Inszenierung	Chor als festumrissene Figurengruppe	Einzelfiguren
Einsiedler Welttheater	Die 350 Personen zählende Spieler-gruppe wird weitgehend nach chorischen Prinzipien inszeniert. Die Einzelfiguren definieren sich in ihrem Verhältnis zum Kollektiv.		6 Kälin-Frauen 6 Kälin-Männer 12 Mönche	Die Welt Peter Kluge King Kälin Die Schönheit Die Reiche Der Bauer Die Bettlerin
Don Quijote - the making of dreams			7 Touristen 12 Tänzerinnen 13 Kinder	Joe Santschi, Don Quijote, Térèse Jack, Vanderchick, Eva, Giulietta, etc.
In siemi dalla notg sogn Gion (Sommernacht-straum)			Zwei Gesangs-chöre als Gefolge von Oberon und Titania, resp. von Teseus[118] und Hippolita (ca. 50 Pers.); 19 Kinder	Teseus, Hippolita, Egeus, Lisander, Demetrius, Hermia, Helena, Puc, etc.
Töchter des Robin Hood	Das 19-köpfige Ensemble wird nach chorischen Prinzipien inszeniert: das Ensemble als Kollektiv. Darin enthalten ist der Chor der Elben mit dem Musiker.			Aus dem Chor lösen sich Einzel-figuren heraus: Wahrsagerin, Königin und zwei Töchter, Geigerin im Wald, Robin Hood, Frau aus der Asche, Ilona, etc.
La Regina da Saba			Hofstaat von König Salomo	Alle Hauptfiguren treten als Einzel-figuren auf, hie und da begleitet, bspw. König Salomo von seiner Frau, Nebenfrau und Kind, Königin von Saba begleitet vom Leoparden.

[118] Es wird hier die Schreibweise des Programmheftes übernommen, d.h. die rätoromanischen Namen.

Das Orakel von Turtmann			Chor der Säger	Vagant (8 Besetzungen, Männer und Frauen), Stockalper, etc. Duos: Fuchshexen, Kräuterfrauen, Schützenbrüder, etc.
Annas Carnifex			Kindergruppe(n) Stammtisch Pöstlerinnen	Anna Göldi (fünffach) Duos: Carnifex Junior und Senior sowie Ratsherr und Frau Tschudi, zeitweilig mit Anwalt/ Liebhaber, weitere Einzel-figuren wie Gerichtsdiener, Strassenaktivist, etc.
Lochmatt		Maskenszene und weitere Momentaufnahmen des Ensembles		Alle 18 Figuren sind mit (nahezu) gleichbedeutenden Spiel-aufgaben betraut.

Abb. 36: Organisation der Spielerinnen und Spieler

Alle Produktionen beinhalten chorische Elemente, ebenso wie alle Einzelfiguren hervorbringen. Es wird somit von Interesse sein, den Gebrauch des Chors und chorischer Elemente im Hinblick auf ihre Funktion für die Inszenierungen zu betrachten. Ebenso soll in Erfahrung gebracht werden, wie entlang des Produktionsprozesses eine ästhetische Distanz auf der Figurenebene erzeugt wird und welche Verfahren zur Anwendung kommen.
Soweit zu den Eckpunkten der Konzepte. Der Prozess, der in den Gemeinden in Gang kommt, wird in den Interviews als «Suche», als «Reise gemeinsam mit den nicht professionellen Darstellern» beschrieben, deren «Ergebnis nicht unbedingt zum vornherein klar» ist, sondern zu der die Regisseure und Choreografen nur «ein Konzept, eine Struktur legen.»[119] Mittlerweile sind für die Ausgestaltung dieser Grundideen zwischen 35 und 60 – in Mollis, nachdem die erste Spielfassung komplett überarbeitet werden musste, schliesslich 90 - grosse Proben für die Ensembles vorgesehen.[120] In manchen Produktionen ziehen sich die Proben nahezu über ein Jahr hin, andere beginnen im Januar, spätestens März[121] vor den Sommer-Aufführungen.

[119] Interview mit Julia Bihl
[120] Interview mit Barbara Schlumpf
[121] Interview Bruno Cathomas

5.3 Verfahren

Das körperlich beherrschte Wissen und die aus Interaktionen entstandene und in den Körper eingeschriebene Erfahrung[122], sind in der Auseinandersetzung mit nicht professionellen Spielern von besonderer Bedeutung. Sie stellen die Quelle zur Urheberschaft nicht professioneller Darstellender dar[123]. Jeder Darsteller hat einen Körper und ist als Leib/Körper[124] auf der Bühne präsent. Klein ordnet dem Begriff «Körper» «die Aussenperspektive, die Sicht des anderen und damit die physische Gestalt und Erscheinung, die Materialität des Habituellen und den Bereich der diskursiven und damit vermittelbaren Empfindung»[125] zu. Mit dem Begriff «Leib» bezeichnet sie «die Innenperspektive, das Feld der psycho-physischen, nicht-diskursiven und damit dem ‹Anderen› nicht vermittelbaren Empfindungen und Erfahrungen.»[126] Körper-Sein und Körper-Haben ist nach Helmut Plessner[127] eine unauflösbare anthropologische Bedingung, ebenso wie auch Leib-Sein und Leib-Haben. Der Leib/Körper bildet die Grundlage des Spiels und ist gleichzeitig das Instrument des Spielers. Sein Körperwissen beinhaltet jeden körperlichen Ausdruck, auch jenen der Erscheinung, der Bewegung, der Sprache, des Sprechens. Körperwissen erinnert Traditionen, Handwerk, Geschichten, beinhaltet Erfahrungen aus Erinnerungsräumen aller Art: «Der Körper vereinigt uns mit der Welt; er hat die Fähigkeit, Gesellschaft zu verinnerlichen. Körperlich sind wir in der Welt und haben die Welt in uns. Wir inkorporieren gesellschaftliche Strukturen und bilden praktisches Wissen über die Gesellschaft aus.»[128]
Die vorliegende Studie konzentriert sich auf die Bewegung und Choreografie gemäss den eingangs angeführten Definitionen[129], grenzt Sprechen als Handlung tendenziell aus.
Im Folgenden wird aufgezeigt, mit welchen Verfahren die Regisseure und Choreografen an das vorhandene Körperwissen anknüpfen, es aktivieren und im Sinne der Herstellung einer ästhetischen Distanz für die Inszenierung entwickeln. Die Aufteilung in verschiedene Phasen des Prozesses ist bei den Projekten unterschiedlich, mal enger ineinander verzahnt, mal klarer voneinander abgetrennt. In Projekten mit grossen Ensembles wie beim Welttheater Einsiedeln scheinen Generierung, Entwicklung und Formgebung in einen Vorgang zu münden (siehe Kap. 5.3.4.7). In dieser Studie werden die Phasen einzeln aufgefächert, um den jeweiligen inhaltlichen Fokus des Produktionsprozesses deutlicher konturieren zu können.

5.3.1 Vorbereitung der Produktion mit den Darstellenden

Wenn ein Bewegungstraining angeboten wird, nehmen laut Umfrage 88 Prozent, also weitaus die meisten der mitwirkenden Spieler, teil.[130] In Biel absolvierten alle interessierten Darstellenden vorgängig einen vorbereitenden, auf Übungen von Jacques Lecoq basierenden Kurs, in welchem durchaus im Sinne einer Erarbeitung von Themen und Formen im Kollektiv auch erste Bausteine für zukünftige Projekte entdeckt werden konnten.[131] In Laax arbeitete der Theaterpädagoge Roman Weishaupt an drei Wochenenden mit dem Chor. Er konfrontierte die Spieler mit herausfordernden Bewegungsimprovisationen wie z.B. Tierstudien[132], und nahm dem Regisseur für die weiteren Proben einen erheblichen Teil der Arbeit an der persönlichen Öffnung und Flexibilität ab. Damit auch Chorgesang im Rahmen der Inszenierung Bewegung einschliessen konnte – Chöre stehen aus akustischen Gründen traditionell im Halbrund -, wurden für die Mitwirkenden vorgängig Gesangsproben angesetzt.

---

[122] Assmann 1993: 139
[123] Vgl. Heimberg 2009: 3.3.3.3 Körper-Sprache-Biografie als vielfältiges Bezugsnetz
[124] Assmann 1993: 139
[125] Klein 2000*:* 87
[126] Ebd.: 89
[127] Ebd. Mit Verweis auf Plessner 1982: 9 ff.
[128] Gebauer/Wulf 1998: 18
[129] Vgl. Kap. 5.1.4 *Begriffe*
[130] Vgl. Heimberg/Koslowski/Strauf/Schmidt 2009: Kap. 5, *Befragung der Darstellenden*: 217
[131] Interview mit Philipp Boë
[132] Interview mit Bruno Cathomas

Ausgerechnet der in klassischem Tanz und weiteren professionellen BewegungsTheaterformen ausgebildete Choreograf Jo Siska ging für die Theaterarbeit auf dem ausladenden Klosterplatz in Einsiedeln tendenziell zurückhaltend mit Trainings um: «Ich habe zu Volker [Regisseur Volker Hesse, lh] gesagt: ‹Lass das mal mit dem Training. Die Probe ist das Training.› Die Leute sind nach drei Stunden Probe trainiert. Wenn sie den Platz zehn Mal rauf und runter rennen, sind sie sicher trainiert.»[133]
Der Begriff «Casting» wird von den Regisseurinnen unterschiedlich verwendet. Die Differenz läuft auf den Zeitpunkt hinaus, zu welchem Fragen der Besetzung handlungsbestimmend geklärt werden. Meist ist folgendes Vorgehen zu beobachten, insbesondere wenn Spieler und Regisseure noch nie miteinander gearbeitet haben: Die Regie setzt Veranstaltungen mit Warm-ups, Übungen und Improvisationen an, dabei nimmt sie die Gelegenheit wahr, die Mitwirkenden kennenzulernen, sie ihren Fähigkeiten entsprechend für spezielle Spielaufgaben vorzusehen und nach Rücksprache einzusetzen. Ein Vorsprechen für Spielaufgaben oder Figuren vor Beginn der Proben wurde in keinem Interview erwähnt. Hingegen kann etwa beobachtet werden, dass Regisseure vereinzelt Spieler von früheren Produktionen in der Umgebung anfragen, wenn sie am Spielort für bestimmte Aufgaben niemanden finden können.[134]
In Turtmann wie auch in Biel[135] wurde mit der Zuteilung von Spielaufgaben und Figuren bis in die Phase der Formgebung zugewartet. Damit wurde die Gelegenheit genutzt, sämtliche Szenen mit den Einfällen aller Mitwirkenden anzureichern, ehe die Besetzung feststeht. Ein Grundsatz der verantwortlichen Spielleiterin Martina Hasler besteht denn auch darin, dass alle Personen die mitspielen wollen, in der Inszenierung dabei sind, und niemand ausgegrenzt wird.[136] Eine Haltung, die Barbara Schlumpf generell vertritt, so auch in Mollis, wo wegen grosser Anmeldezahlen von Spielern im Stück für weitere Szenen und Choreografien Platz geschaffen wurde.[137]

5.3.2 Das Generieren von Bewegungsmaterial

Im Freilichttheater bilden neben den persönlichen Voraussetzungen der Darstellenden auch der Raum und zentral die lebendigen Traditionen den Fundus, aus welchem Bewegungsmaterial und Ideen für Handlungen generiert werden. Dies gilt sowohl für die choreografische Arbeit nach chorischen Prinzipien wie für tendenziell figurenorientiertes Vorgehen.

5.3.2.1 Die Darstellenden

Für die elementare Körperarbeit am Gehen, Laufen und Hüpfen, die Jo Siska mit sehr grossen Gruppen initiiert, achtet er insbesondere auf die Koordination von Bewegungen, d.h. die Fähigkeit, eine oder mehrere Bewegungen, resp. Handlungen miteinander zu verbinden: «Die Herausforderung ist es, in jedem sein spezifisches Talent und seine Möglichkeiten zu erkennen, diese zu fördern und richtig einzusetzen.»[138] Aufgrund seines eigenen Körperwissens erkennt er bereits in sehr einfachen Handlungen wie durch den Raum Gehen und sich Hinsetzen, welche Voraussetzungen eine Person für die Koordination mitbringt und welche Körperhaltung sie hat: «Die Körperhaltung ist etwas, was wir uns über die Jahre, in denen wir leben, erarbeiten. Und das Resultat ist in dem Moment feststellbar, in dem wir gerade leben. Es ist das Resultat von all den Jahren und der Art und Weise, wie wir mit dem Körper umgegangen sind.»[139]
Dieses Abstützen auf vorhandene Fähigkeiten, auf Alter und Erscheinung ist für die Theaterarbeit im Freilichttheater eine Grundbedingung, die alle Regisseure auf ihre Art wahrnehmen und gezielt einsetzen. So brachte bspw. Barbara Schlumpf einen Darsteller, der früher in der Handballnational-

[133] Interview mit Jo Siska
[134] Bspw. in Mollis/GL der Gefängnisaufseher, vgl. Interview mit Barbara Schlumpf
[135] Die Aussage bezieht sich nur auf die Gruppe der nicht professionellen Darsteller.
[136] Interview mit Martina Hasler
[137] Interview mit Barbara Schlumpf
[138] Interview mit Jo Siska
[139] Ebd.

mannschaft[140] mitspielte und deshalb über ausgeprägte sportliche Möglichkeiten der Kraftentwicklung, Konzentration und Falltechniken verfügt, in eine Zweierkonstellation mit einem ehemaligen Tagesschausprecher ohne diese ausgeprägten Bewegungsfähigkeiten, woraus ein wunderbares theatrales Gegensatzpaar erlebbar wurde.[141]
Auch Julia Bihl nimmt die unterschiedlichen Qualitäten und Voraussetzungen zur Bewegung in der Gruppe sofort als zentralen Input für ihre Choreografien entgegen: «Der Jüngste war neun Jahre alt. Er hat von sich aus dauerhaft Bewegung angeboten. Er hatte natürlich auch ganz andere Voraussetzungen sich zu bewegen, er war viel schneller und wendiger. [...] Eigentlich hat er das Element ‹Schnelligkeit› verfolgt. [...] und dann gab es daneben die Älteste, sie war 63 Jahre alt. [...] Sie brachte natürlich ganz andere Voraussetzungen mit. [...] Wir haben sie eher statisch inszeniert.»[142]
Auch begrenzte Möglichkeiten von Spielern bilden somit Anlass für eine Erweiterung des choreografischen Materials: «Die ‹Blinde› war natürlich nicht real blind. [...] Sie gehörte zu denjenigen Personen, die relativ wenig [...] Flair für Raum und Timing hatten. Aber sie wirkte wie in einem eigenen, abgeschlossenen Universum. Man fragte sich manchmal, wo sie gerade in ihrem Kopf war. Daraus entstand ein sehr wertvoller Input. [...] Zum Beispiel wenn sie ein bisschen zu spät war. Oder wie sie sich blind dem Teich näherte und der Zuschauer nicht wusste: ‹Wann wird sie reinfallen? Wann wird sie überhaupt irgendwo runterfallen?› Die anderen sahen sich immer wieder herausgefordert, sie am Rockzipfel zu fassen und in die richtige Richtung zu ziehen.»[143]
Philipp Boë entdeckt über bereits vorhandene oder ausgebildete Fähigkeiten auch bestimmte Interessen bei Spielern als wichtigen Ausgangspunkt zur Generierung von Bewegung. So führte die Lust eines Spielers auf das Erlernen der Feuerskunst zu einer eindrücklichen Szene, die über den Spieler hinaus die gesamten szenischen Einrichtungen erfasste und sie zeitweilig ins Flammenlicht setzte[144].
Giovanni Netzer hingegen bringt die Erfahrung ein, dass die Studierenden gerade angelernte Fertigkeiten und stark ausgeprägte Interessen wie Tai Chi, Ballett, Kampfsportarten und leichtathletische Vorkenntnisse aufgegeben mussten. Statt- dessen mussten sich alle wieder auf sehr persönliche Bewegungsmuster besinnen, um in der mächtigen Hochalpenlandschaft des Julierpasses überhaupt bestehen zu können: «Es gab einen Zeitpunkt, da musste ich sagen: ‹Wir brauchen dein Tai Chi nicht. Wir brauchen es nicht.› Dieser Zeitpunkt war für die Halbprofis sehr schwierig, weil sie sich in diesem Moment [...] sehr ausgestellt vorkamen. [...] Wir haben Übungen gemacht, wie: ‹Versuche fünf sehr persönliche Bewegungen herauszufinden. Versuche keine Bewegungsfolgen zu finden, sondern einzelne, kleine Bewegungen herauszuarbeiten, von denen Du das Gefühl hast: Die gehören zu mir.› [...] Durch diesen Vorgang gab es eine komplette Verlagerung der Kräfte. Plötzlich waren die Leute stark, die sich [in dieser Landschaft, lh] auf ihre ursprünglichen Kräfte verliessen.»

5.3.2.2 Der Raum

Im Freilichttheater ist die Auswahl des Spielortes zur Generierung von Bewegung und Handlung von zentraler Bedeutung. So äussern sämtliche Regisseure, dass mit der Wahl des Ortes bereits zentrale (Bewegungs-)Vorgaben gesetzt sind. Julia Bihl: «Im Freilichttheater bietet der Raum eine bestimmte Form von Bewegung an oder macht eine andere schwierig. Man kann nicht etliche Male auf Teer fallen oder oft sehr schnell durch die Wiese rennen. Der Raum ist ein Partner, der Bedingungen stellt.»
Giovanni Netzer schildert: «Die Wahl des Julierpasses brachte bestimmte Annahmen mit sich, die sich im Nachhinein als richtig herausgestellt haben. Man konnte nicht reden. Die zweite war, dass man nicht mit Live-Instrumenten arbeiten konnte. Wir waren uns sicher, dass es kalt werden würde, es wurde noch kälter, als wir dachten. Es gibt zwei oder drei Projekte, die ich in den letzten Jahren in diese Richtung gemacht habe, aber nicht in dieser Konsequenz. [...] Mit einer Reduktion auf nichts als

[140] Vgl. Interview mit Barbara Schlumpf
[141] Ebd.
[142] Interview mit Julia Bihl
[143] Interview mit Philipp Boë
[144] Vgl. auch Kap. 5.3.5 *Komposition*

Bewegung im Raum.»[145] Und um die Bedeutung des gewählten Raums auf die Entwicklung eines Stückes nochmals zu unterstreichen: «Auf dem Piz Martegnas wäre ein anderes Stück herausgekommen.»[146]
Livio Andreina, der über eine jahrzehntelange Erfahrung mit Theaterarbeit in sehr unterschiedlichen Aussenräumen verfügt, bestätigt dies zudem bezüglich der Spieler. Er stellt fest, wie sehr die Landschaft, der Herkunftsort, die Personen prägt: «Beispielsweise merke ich einen Unterschied zwischen einer Arbeit in Willisau und jener in Einsiedeln. Nur schon die Höhenunterschiede. Das hat seine Auswirkungen. In Sursee ist es noch einmal anders. In Luzern ebenfalls. [...] Auf dem Land beobachte ich, dass die Spieler gewohnt sind, immer bergauf zu gehen. Das klingt vielleicht etwas pathetisch. Aber ich habe das so erlebt.»[147]
Philipp Boë nimmt das weite und ebene Brachland des ehemaligen Expogeländes mit dem flachen Jura im Hintergrund als Breitleinwand und lässt sich davon zum Einsatz vielfältiger Mittel inspirieren, die vom Filmschaffen bekannt sind.[148]
Barbara Schlumpf hingegen arbeitet in der Enge der hohen Häuser von Mollis vorwiegend mit Raumrichtungen in der im Freilichttheater viel weniger gebräuchlichen Vertikale. Sie kettet fünf Spielerinnen auf 20 m Höhe auf kleinste Podeste und klebt das Publikum an die Hauswände, damit die Enge der Häuser – und des damaligen Denkens in diesem Tal – körperlich nachvollziehbar werden.[149]
Das Team um Martina Hasler erklärt umgekehrt nahezu das gesamte Dorfgelände zum narrativen Raum und bringt neben den Spielern insbesondere das Publikum in Bewegung. Dieses kann in unbewohnte Häuser und wenig begangene Zonen des Dorfes und zu einem eindrücklichen Wasserfall vordringen, und erlebt damit die Weite als körperlichen Gegensatz zur vom Stück thematisierten Begrenzung, die in diesem Dorf durchaus auch Ausgrenzung bedeutet.[150]
Julia Bihl und Andrea Schulthess nehmen jeden Zentimeter der Wiese hinter dem Chössitheater in Beschlag, um das Publikum auf kleinem Raum permanent in Bewegung zu halten und ihm damit immer neue Blickwinkel auf das Thema zugänglich zu machen.
Der weite Spielraum inspiriert jedoch ebenso zu pragmatischen Ideen: Bruno Cathomas setzt Fahrräder für seine Hauptdarsteller ein, damit sie die langen Auftrittwege in kürzerer Zeit und erst noch dynamischer bewältigen können.[151] Philipp Boë lässt zudem einen VW-Käfer und einen Wohnwagen anfahren,[152] zum einen, weil Platz dazu vorhanden ist und zum anderen, weil sich damit starke Effekte erzeugen lassen. Die Verfolgungsjagd eines Paares mit jeder Menge Slapstickelementen hat auf dem Theater ebenso Seltenheitswert wie die Mofachoreografien von fünf Pöstlerinnen, die in Mollis auf kleinstem Raum herumkurven und dabei eine ungeahnte Virtuosität an den Tag legen.[153] Eine schnittige Töfffahrt mitten durchs Publikum bildet in Lichtensteig das gefeierte Happyend eines Erzählstranges, der mit einem gutmütigen Pferd begonnen hatte.
Julia Bihl schätzt die ungezählten Möglichkeiten von Theaterarbeit an Nähe und Ferne und somit immer auch an Dehnung, Anhalten und Raffung von Zeit. Insbesondere interessiert es sie auch, das Ausloten der zeitlichen und inhaltlichen Dimensionen durch die Arbeit mit Off-Bereichen voranzutreiben, welche die Imagination der Zuschauenden besonders herausfordert.
Ein Regisseur kann schliesslich durch die inhaltliche und körperlich intensive Beschäftigung mit dem offenen Raum – auch Regisseure legen lange Wege zurück, haben mit der Stimme beträchtliche Entfernungen zu überwinden und schauen infolge der häufig unsicheren Witterung oftmals im Minutentakt zu Himmel und Bergen auf - nachhaltig auf die lebendigen Traditionen seiner eigenen Herkunft zurückgeworfen werden. Die massgebliche Person für die Wahl des Spielortes und den Entwurf des Konzeptes wird nunmehr selbst von den Anforderungen des Raumes – bspw. durch dessen Exponiertheit - bestimmt. Ein Ereignis, das Giovanni Netzer sehr positiv bewertet: «Dort hatte ich deutlich das Gefühl, dass ich stark zurück zu meinen Wurzeln komme. Ich arbeitete mit einer

[145] Interview mit Giovanni Netzer
[146] Ebd.
[147] Interview mit Livio Andreina
[148] Interview mit Philipp Boë
[149] Interview mit Barbara Schlumpf
[150] Interview mit Martina Hasler
[151] Interview mit Bruno Cathomas
[152] Interview mit Philipp Boë
[153] Interview mit Barbara Schlumpf

mythischen Grösse: dem Berg, der sich verhüllt und sich wieder zeigt – da gab es sehr wohl inhaltliche Bezüge zu Liturgien, Kulten und zum Mysterienspiel. Sich zu zeigen, sich zu verstecken, wichtig zu sein, einzugreifen, an einem schönen Tag sehr zurückhaltend zu sein, sehr freundlich zu sein, am nächsten Tag einfach hinunterzuprasseln.»[154]
Der Aussenraum beinhaltet - anders als der weitestgehend kontrollierbare «Überwachungsstaat»[155] in eigens fürs Theater gebauten Räumen – bereits Bewegung durch das wechselnde Licht und die Einflüsse der Witterung, die Bewegtheit der Vegetation durch Wind und Regen, die Reaktionen der Tierwelt auf den Eingriff durch das Theater, ferner die Bewegungen, die in ihm ohnehin stattfinden. Ganz abgesehen davon sind die Räume aufgeladen mit Bedeutungszuschreibungen – regionalem und biografisch geprägtem Kulturerbe -, die erfüllt, irritiert oder überschrieben werden können.[156]
Julia Bihl fasst die Arbeit im Aussenraum als bewegte Erfahrung zusammen: «Ich fand den Raum als Tanzpartner interessant.»

5.3.2.3 Zeitvorgabe durch Musik

Einzig Jo Siska erwähnt die Musik als bewegungsinspirierendes Element. Sie beinhaltet für ihn eine zeitliche Vorgabe, die er in Relation zum Raum setzt.[157]

5.3.2.4 Lebendige Traditionen

Die Inszenierungen nehmen auf vielfältige Art und Weise auf Traditionen Bezug und sind Teil ihrer Tradierung. An dieser Stelle wird nur auf jene Aspekte der lebendigen Traditionen verwiesen, welche die Regisseure selbst benennen.[158]
Der Rückgriff zur Generierung von Bewegungsmaterial und Handlungen erfolgt sehr unterschiedlich. Zum einen werden die Regisseure durch die Aussenspielorte selbst an Traditionen, Rituale und Brauchtum ihrer Biografie und Bildung erinnert, zum anderen knüpfen sie in ihrer Theaterarbeit mit nicht professionellen Darstellenden, insbesondere bei der Arbeit mit Bewegung und Körper, an oftmals wenig bewusste, schon etwas in Vergessenheit geratene Traditionen an.
Livio Andreina beobachtet in seinem Projekt, das als Work in Progress mit den Spielern und dem Autor Paul Steinmann entsteht, wie in Improvisationen zur Generierung von Bewegungsmaterial plötzlich Traditionen erinnert werden, die durchaus im Widerspruch zur aktuellen Lebenswelt der Spieler stehen: «In *Lochmatt* ist es erstaunlich, wie viele katholische Figuren entstanden sind. Dabei ist keiner dieser Spieler katholisch. Wirklich niemand. [...] Es kam im Stück bspw. eine Teufelsaustreibung vor. Es kam eine Trostsuchende beim Pfarrer vor. Ich habe die betreffende Spielerin gefragt: ‹Würdest Du das im realen Leben wirklich machen?› Da sagt sie: ‹Nein. Das käme mir nie in den Sinn.› Aber sie bringt es in der Improvisation. [...] Letztlich ist es in den Zellen drin. [...] Warum kommt die Maskenszene vor? Das war keine lustige Idee von jemandem, der sich gut auf Maskenbau versteht. Da hat die Fastnacht in Einsiedeln ins Stück Eingang gefunden. Das lag in der Luft, im Ort.»[159]
Die Theaterwissenschaftlerin und Regisseurin Julia Bihl startet bei der Arbeit an einem für die Darstellenden und ihre Zuschauer vergleichbaren Punkt durch die Produktion von gemeinsamen Bildern: «Bewusst haben wir nicht mit immateriellem Kulturerbe gearbeitet. Es gab ein Angebot, körperlich zu arbeiten. Ich denke, da sind einfach Grundemotionen und Grundsituationen in den Menschen gespeichert. [...] Ich glaube, es ist ein guter Ansatzpunkt für Laiendarsteller, ein allgemein verständliches Bild zu finden und sich zu dem in Beziehung zu setzen. So eine Zauberin bekommt dann eine andere Bewegung, sie kommt viel bedeutungsschwangerer daher als eine gewöhnliche Botin. [...] Die Bilder, die der Zuschauer durch die Körperlichkeit erinnert, gehen über den gezeigten

---

[154] Interview mit Giovanni Netzer
[155] Roselt 2005: 126
[156] Vgl. Heimberg 2009: Kap. 4.5.1.4. 160f.; Vgl. Karin Gimmi: *Die Ästhetik des Raumes* im vorliegenden Bericht
[157] Vgl. Interview mit Jo Siska
[158] Im Kapitel «Bewegungsinventar», das einen rezeptionsästhetischen Blickwinkel einnimmt, werden Ergänzungen, die für das Verständnis der Leistung hinsichtlich der Tradierung von lebendigen Traditionen von Bedeutung sind, soweit für ein weiteres Verständnis notwendig, vorgenommen.
[159] Interview mit Livio Andreina

Inhalt hinaus, bereichern ihn. [...] Zum Beispiel durch ein kulturell aufgeladenes Bild, wie die Frau [mit einer Stange, lh] die Töpfe zerschlägt.» [160] Durch die Anknüpfung an ein bekanntes Bild wird eine «unglaubliche Energie und Kraft»[161] mobilisiert.
Martina Hasler und ihre Kolleginnen des Kulturunternehmens *T-Raumfahrt*, das sich auf Auftragsarbeiten spezialisiert hat, betreiben vielfältige Recherchen in Archiven und Befragungen, die später in Verbindung mit verschiedenen Künsten verarbeitet werden. Martina Hasler weiss bei der Theaterarbeit aber auch, auf welche bereits vorhandenen Fähigkeiten und Werte sie setzen kann: «Gerade im Wallis, das sehr geprägt ist vom Katholizismus, sind viele Traditionen und Rituale vorhanden, die wir für die Inszenierung sehr gut nutzen konnten. So gibt es zum Beispiel die Fastnacht, das heisst, die Leute sind gewohnt, in ein Kostüm hineinzuschlüpfen und sich in diesem Kostüm zu bewegen und das Kostüm auch zu nutzen, um die Figur zu füllen. [...] Für Choreografie und Bewegungsabläufe konnten wir nutzen, dass sie Trommler und Pfeifer im Dorf haben, eine Dorfmusik, die seit Jahren einübt, sich rhythmisch zu bewegen. [...] Auch das ganze Vereinsleben, das sie sonst im Dorf haben, wie sie funktionieren und dass es klar ist, dass man seinen Beitrag für das Dorf leistet. Und wenn man mitmacht, dass man es gut macht. Mir fiel auch auf, dass sie dort auch heute noch viel mehr Geschichten erzählen. Das ist etwas, was sie beinahe zelebrieren [...], was passiert ist, was jener gemacht hat und was dieser sagt. Das alles konnte man für das Spiel sehr gut nutzen.»[162] Sie weist aber auch auf die heikle Situation hin, wenn Traditionen von lokalen Institutionen wie Vereinen – hier dem Schützenverein – gehütet und bewahrt werden wollen. So wurde, um die Vorgänge zu kontrollieren und auf ihre Vereinbarkeit mit der Auffassung des Vereins zu überprüfen, darauf bestanden, dass in der Schützenloge einzig Schützenbrüder auftreten dürfen. Mit den beiden mitwirkenden Schützen war eine mehrfache Hürde zu bewältigen: Zum einen wurden sie mit einer jungen Frau aus einem anderen Kanton konfrontiert, die sie, die älteren Herren, «die im Dorf das Sagen hatten», anleitete, eine Szene zu entwickeln, zu der sie – entgegen ihrem Theaterverständnis, nach dem sie einen feststehenden Text erwarteten - einen wesentlichen Anteil selbst beitragen sollten. Ferner thematisierte ausgerechnet diese Szene – nebst anderen - die tendenziell ausgrenzende Haltung im Dorf gegenüber Zugeheirateten und Fremden, ein Thema, zu dem die Schützenbrüder nicht öffentlich kritisch Stellung beziehen wollten. Die Gratwanderung gelang soweit, dass sogar die Frauen im Publikum die Loge aufsuchen konnten, was bis zu dieser Theaterproduktion ausschliesslich Männern vorbehalten gewesen war.
Beim Finden von Bewegungsmaterial muss immaterielles Kulturerbe keineswegs auf ortsgebundene Traditionen begrenzt sein. Es ist auch Inspirationsquelle für «entferntere» Themen und setzt sofort Fantasie für choreografische Vorgänge frei. So «imprägniert»[163] sich Philipp Boë mit der Aufführungs- und Bearbeitungsgeschichte des *Don Quijote*-Motivs in Literatur, Theater und Film, und entwickelt aus dieser intensiven Recherche die Improvisationsaufgaben für die Gruppe.

5.3.3 Entwickeln von Bewegung

«Text und psychologisches Spiel und alles, was irgendwie in einer Form narrativer Kontexte steht, werden immer zuerst und sofort angeboten. Aber dass der Körper als Ausdrucksmittel ebensoviel erzählt, war eigentlich nie im Bewusstsein der Spieler. Dass es Spiel ohne Sprache gibt, musste erst ins Bewusstsein gebracht werden. Und dass das Ausspielen dieser sprachlosen Momente mindestens die gleiche Qualität haben kann wie Monologe oder Dialoge.»[164] Der Weg, den die Darstellenden in den Proben zurückzulegen haben, ist nicht zu unterschätzen. Das methodische Wissen der Regisseure und ihr Gespür für die Gruppe, die zudem meist sehr heterogene Voraussetzungen mitbringt, ebensowenig.

---

[160] Interview mit Julia Bihl
[161] Ebd.
[162] Interview mit Martina Hasler
[163] Interview mit Philipp Boë
[164] Interview mit Julia Bihl

5.3.3.1 Bewegung entdecken

«Wenn ich eine Inszenierung beginne, fange ich immer mit Bewegung an, nicht mit Sprache. [...] Das Erstaunliche an der Bewegung ist, dass sie weiterwirkt. [...] Wenn jemand da eine Bewegung findet, wirkt sich das auf die ganze Figurenarbeit aus.»[165] Wie Livio Andreina schalten viele Regisseure zu Beginn der Proben die Sprache als primär verwendetes Kommunikationsmittel vollkommen aus und lassen die Darstellenden Inhalte von Textabschnitten[166] und ganzen Stücken[167] erst einmal über die Bewegung erfahren. Die zusätzliche Herausforderung, die es dabei zu bewältigen gilt, stellt der offene Spielraum: «Im Freilichttheater ist man sehr ausgesetzt. Im Übungsraum werden Energien zurückgehalten von den Wänden und Decken. Draussen verflüchtigt sich die Energie auf frappante Weise. In einem weitläufigen Raum ist es schwierig, die Konzentration einer Gruppe zusammenzuhalten. Der offene Himmel, der Wind, das Licht, überhaupt Ablenkungen aller Art beeinträchtigen die Konzentration,» gibt Philipp Boë zu bedenken und formuliert damit die zentrale Fragestellung, die beim Entwickeln des vorgefundenen Bewegungsmaterials angegangen werden muss: Wie kann die Präsenz der Darstellenden soweit entwickelt werden, dass neben der Lust an Bewegung ein Bewusstsein für die Qualität der Bewegung und ihrer Interaktionsmöglichkeiten entsteht, und dass diese Qualitäten von den Spielern selbst gesteuert werden können?
Der für Landschafstheater prägende Regisseur Louis Naef[168] hält es 1988 für wenig sinnvoll, nicht professionelle Darstellende zu sehr auszubilden[169]. Im Gegensatz dazu wird – folgt man den Aussagen der befragten Regisseure - heute gerade dieser Phase der Theaterarbeit grosse Bedeutung beigemessen. Dabei sind fast durchgängig in allen Produktionen zwei zusammenhängende Orientierungsmuster zu beobachten, unabhängig davon, ob es sich um Arbeit mit grossen Kollektiven, kleineren Gruppen oder um figurenorientierte Einzelarbeit handelt: Der individuelle körperliche Ausdruck jedes Spielers steht im Zentrum und bleibt als spezielle Qualität sichtbar. Spiel- und Bewegungsaufgaben knüpfen an die körperliche Verfasstheit des Spielers an. Gleichzeitig wird sein Aufgehen im Gesamtensemble gesucht.[170]
So formuliert Jo Siska gerade bei seiner Theaterarbeit mit grossen Gruppen mit gleichlautenden Bewegungsaufgaben und der Inszenierung von schier endlosen Massenströmen das Anliegen: «Ich möchte Menschen ein Gesicht verleihen.» Er setzt dieses Ziel durchgängig um. Auch Livio Andreina vermittelt den Spielern mit Nachdruck, dass seine Impulse zur Entwicklung von Bewegungsmaterial sehr individuell verstanden werden dürfen, ebenso wie Barbara Schlumpf, die weiss, dass sich die Spieler gerne «individuell fühlen». Die Herausforderung besteht für Regisseure, Choreografen und Spieler im Finden und Erhalten der Unmittelbarkeit der Bewegungen, die gleichzeitig den Erfordernissen des offenen Raumes Genüge tun müssen. Die Regisseure scheinen sich darüber einig zu sein, dass nicht der Spieler «authentisch» sein muss, sondern dass die Vermittlung eines Inhaltes u.a. durch Bewegung eine Qualität haben sollte, die vom Zuschauer als unmittelbar, direkt, unverstellt empfunden werden kann.

5.3.3.2 Authentizität und ästhetische Distanz

Der Begriff «Authentes» ist abgeleitet von «auto-entes», der «Selbstvollendete».[171] Zugleich etablierte sich die adjektivische Bedeutung «eigenhändig vollführt». «Der Selbstvollendete ist primär wohl als der Selbsthandelnde verstanden worden,» nimmt Eleonore Kalisch in ihrer Begriffsgeschichte an. Sie weist nach, wie dem Selbsthandelnden in bestimmten historischen Kontexten das Recht auf Selbstbestimmung und Redefreiheit zugestanden wurde und ergänzt die in der Problemgeschichte des Begriffs nicht berücksichtigte performative Funktion von Äusserungen, ihren körperlichen Vollzug

---

[165] Interview mit Livio Andreina
[166] Interview mit Giovanni Netzer
[167] Interview mit Livio Andreina
[168] Naef bezeichnet mit Landschaftstheater eine bereits bei Stadler/Eberle Mitte des 20. Jahrhunderts erwähnte Form des «Naturtheaters», welche insbesondere die Atmosphäre des für das theatrale Ereignis gewählten Raums betont und auf die Zuschauer wirken lässt. Die Landschaft wird möglichst belassen, bauliche Massnahmen mit grosser Zurückhaltung eingesetzt, der zeitliche Rahmen für die kontemplative Wahrnehmung des Geschehens wird weit gefasst.
[169] Naef 1988: 47
[170] Vgl. Kap. 5.3.5 *Komposition*
[171] Kalisch 2007: 32-34

mit nicht sprachlichen Mitteln: «So gesehen betrifft die Frage nach authentischen Äusserungen den Habitus des Freien, der alles, auch seine Äusserungen selbst zu verantworten hat. [...] Authentizität und Darstellung bilden kein homogenes Begriffspaar.»[172] Vielmehr bedarf Authentizität der Darstellung, d.h. der Inszenierung, die dadurch eine «unhintergehbare Voraussetzung der Wahrnehmung» bildet. «Authentizität ist ihr Effekt.[173]» Kalisch weist daraufhin, dass diese jeweils «historisch konkret gefasst» werden muss.
Auf einer sehr einfachen Ebene scheint eine als authentisch wahrgenommene Kommunikation in Bewegung und Sprache über die Vergewisserung zu leisten zu sein, dass die Spieler sich bei dem, was sie im Spiel tun, «wohlfühlen», dass sie «dazu» oder «dahinter» stehen können.[174] Entsprechend stark wird dieser Umstand auch herausgestrichen, insbesondere in Bezug auf spielungewohnte Spieler[175]. Livio Andreina geht davon aus, dass eine günstige Voraussetzung bereits geschaffen werden kann, wenn nicht professionelle Spieler «im Stoff wohnen», sich also inhaltlich auskennen, wissen, wovon sie sprechen und eben das erzählen möchten. Eine Strategie, die insbesondere in Einsteigerproduktionen erfolgreich sein kann, wenn Regisseure und Spieler einander wenig kennen.
Die Ambitionen der Regisseure gehen in diesem Punkt auseinander. Die Herausforderung besteht jedoch für alle darin, das Ungewohnte beim Ausführen nicht alltäglicher Bewegungen und Raumwege zu überwinden und die Qualität in der Verbindung mit «fremdem» Material als körperliche Erfahrung zu ermöglichen und zu festigen, die Langeweile, die manchen sehr «realitätsnahen» Abbildungen anhaftet, durch eine von Spielern und Zuschauern erfahrene ästhetische Distanz zu unterlaufen.
Das Entwickeln von Bewegungsideen und -material ist daher eine Phase des Explorierens von Relationen: zu sich selbst, zum eigenen Körper mit seinen leicht zugänglichen und verborgenen Möglichkeiten, zum Partner, zur Gruppe, zum Raum. Dies im Hinblick auf einen gegebenen Inhalt, ein Thema, auf eine Form, die der Regie oder dem Choreografen bereits vorschwebt. Damit tut sich ein weites Feld wechselseitiger Bezugnahmen auf: «Die Unabschliessbarkeit von Authentizität macht es möglich und notwendig, diese im Prozess des Bezugs auf den Anderen selbst zu situieren. Nicht dieses oder jenes *ist* authentisch, sondern allein die Bezugnahme auf anderes kann authentisch geschehen: als lekturale Korrelation im prozessualen Vollzug.»[176]
Die Regisseure und Choreografen erkennen die Vielfalt möglicher Zugänge und verlangen von sich die «richtige», d.h. «geschickte Anweisung»[177], damit als deren Folge entsteht, was sie suchen und beabsichtigen: Eine ästhetische Distanz, die sich aus der Differenz zwischen körperlichem Habitus im Alltag und demjenigen im Rahmen der Choreografie definiert, die für Bedeutungszuschreibungen grundsätzlich offen ist und sich gleichzeitig dem Publikum authentisch vermittelt.

5.3.3.3 Bewegung als Bedeutungsträger

Die ersten Spiel- und Bewegungsvorschläge der nicht professionellen Darstellenden – da sind sich die Regisseure weitgehend einig – sind meist zurückhaltend, bescheiden und für die szenische Arbeit im weiten Raum zu alltäglich und zu unspezifisch. Mit einer Entwicklungsarbeit, die auf das Körperliche zielt, suchen sie nach Bedeutungen, die über die Figur und den Spieler hinausweisen. Die Ebene der Figur kann dabei von der Bewegung unterschieden werden.[178] Die Spieler erfahren, dass Wirklichkeit nicht eins zu eins abbildbar und repräsentierbar ist, dass theatrale Wirklichkeit mittels Zeichen konstruiert wird.[179] Sie erleben sich selbst zwischen ihrem Leib/Körper und dem Leib/Körper der Figur oder der Spielaufgabe. Die gemeinsame Suche nach dieser Erfahrung gestalten die Regisseure mit einem weiten Spektrum von Übungen, das meist in der Abwandlung und Weiterentwicklung ihres eigenen Ausbildungs- und Praxiswissens besteht und auf die besonderen Voraussetzungen ihrer Spieler, des Orts und des Projekts abgestimmt wird.

---

[172] Ebd.: 31
[173] Vgl. auch Bormann/Brandstetter/Malkiewich/Reher 2007: 56
[174] Vgl. Interviews mit Martina Hasler, Livio Andreina
[175] Vgl. ebd.
[176] Bormann/Brandstetter/Malkiewich/Reher 2007: 57
[177] Vgl. Interview mit Livio Andreina
[178] Interview mit Julia Bihl
[179] Vgl. Hentschel 2010: 238

Jo Siska, erfahren in der Arbeit in allen Sparten des Theaters mit professionellen wie nicht professionellen Spielern, bemerkt zu dieser Herausforderung in aller Bescheidenheit: «Mit jedem Werk, mit jeder Arbeit lernt man menschlich, künstlerisch, handwerklich irgendwas dazu.» Und Barbara Schlumpf, die beim Inszenieren der Bewegung immer einen zentralen Stellenwert beimisst, bekräftigt: «Man nimmt immer etwas für sich heraus, das man später wieder anzuwenden versucht.»[180] Das Lernen ist demnach dezidiert und dauerhaft als wechselseitiger Prozess zwischen Regisseur und Spieler zu beobachten und zu lesen.
Für die Spieler selbst geht es dabei häufig um nichts weniger als um eine Veränderung oder Anpassung ihres Theaterverständnisses: «Das ganze Lernen hat natürlich auch mit dem Theaterbild und dem Theaterverständnis zu tun, mit dem die Laien oft ankommen, [...] das eher klassisch und illusionistisch funktioniert. Wo die Bewegung immer der Sprache zudienend ist und nicht für sich alleine steht.»[181] Julia Bihl versucht aufgrund dieser Beobachtung insgesamt ein Klima des gemeinsamen Erforschens einzurichten: «Wir haben [...] wirklich gemeinsam geforscht. Was ist da an Körperausdruck überhaupt vorhanden? Was passiert da überhaupt?»[182] Für chorische, aber auch für figurenorientierte Arbeit bietet sie einen Einstieg über den Rhythmus an: «Wir haben einfach eine Art Tanzchoreografie-Training gemacht, das vor allem mit Rhythmus zu tun hat. Dass man einen Rhythmus verfolgt und sich so einen Ablauf merken kann. Es war klar, dass die Spieler nicht geschult sind, sich mehrere Bewegungen nacheinander zu merken. Die ganze Aufmerksamkeit geht dann dahin, die Reihenfolge zu verfolgen, nicht mehr in das gemeinsame Tun.»[183] Die Spieler entdecken erst nach und nach, was an Wirkung entstehen kann, wenn aufgrund rein technischer Bewegungsinputs gearbeitet wird: «Zum Beispiel, was geschieht, wenn man sich hin und her wiegt und dann plötzlich in ein Rennen oder in ein gemeinsames Stehen kommt?» Erfahrungen mit Rhythmus bilden auch bei Barbara Schlumpf den allgemeinen Einstieg für die später beabsichtigte Verbindung mit fremdem Bewegungsmaterial: «Die Trainings gestalte ich für die Spieler bewusst ungewohnt. Meistens beginnen sie sehr einfach mit kollektiven Rhythmusübungen. Sie müssen sich im Kollektiv bewegen und ganz lange in einer kollektiven Abfolge bleiben.»[184] Barbara Schlumpf beobachtet bei dieser grundlegenden Arbeit das Interesse und die Voraussetzungen für eine allfällige Weiterentwicklung bei einzelnen Spielern, die sie dann gezielt weiter fördert.

5.3.3.4 Emotion und Bewegung als wechselseitige Verstärker

In der eher figurenorientierten Theaterarbeit, wo Handlungen zu finden und in den Raum zu stellen sind, kann der Zugang zu einem mutigeren Körperausdruck nach Bruno Cathomas' Erfahrung gut über Zorn oder - noch besser - Hass eingeleitet werden, da die Erfahrung dieser Emotionen bereits im Alltag der Spieler einen verstärkten Einsatz von Bewegung bedeutet.[185] Wie Cathomas schleusen auch Giovanni Netzer und Livio Andreina Textausschnitte, Szenen oder ganze Stücke in geraffter, erzählter Form durch regelrechte Emotionsparcours hindurch, damit Scheu und Hemmschwellen der Bewegungslust Platz machen und ungewohnte Interaktionen untereinander selbstverständlich werden. Julia Bihl stellt fest, dass dieser erste Zugang insgesamt «relativ rasch» zu öffnen ist, bei älteren Darstellenden jedoch nicht nur eine gewisse Flexibilität[186], sondern u.U. auch den Willen zur rigorosen Vereinfachung voraussetzt. Dies bestätigt auch Martina Hasler: «Man muss schauen, ist es möglich, dass ein älterer Herr in kurzer Zeit absitzt, wieder aufsteht, wie viele Schritte oder wie viele Bewegungen er sich überhaupt merken kann und wie lange das alles geht.»[187] Fixe Vorstellungen der Regie von der Ausgestaltung bestimmter Szenen haben hier nichts verloren.
Für beide Seiten wird in diesem sorgfältigen Prozess ein neuer Aspekt des «Selbst» entdeckt und stabilisiert: «Das Selbst ist etwas anderes als ein ‹Gegenstand› im üblichen Sinn des Wortes. Unser einer ist nicht in der Weise ein Selbst, in der er ein Organismus ist, noch haben wir ein Selbst in der

[180] Interview mit Barbara Schlumpf
[181] Interview mit Julia Bihl
[182] Ebd.
[183] Ebd.
[184] Interview mit Barbara Schlumpf
[185] Interview mit Julia Bihl
[186] Ebd.
[187] Interview mit Martina Hasler

Weise, in der wir ein Herz und eine Leber haben. Das Selbst beinhaltet vielmehr eine Beziehung zu sich, die erst durch vielfältige Vermittlungen stabilisiert werden muss, damit sich das Individuum als sozialer Akteur konstituieren kann. Es konstituiert sich wesentlich in einem Beziehungsgefüge, an dem es durch sein darstellendes Verhalten partizipiert.»[188]

Dass dieser Vorgang der Stabilisierung, wenn er in vielleicht sogar unerwarteter Weise gelingt, erhebend und nachhaltig wirken kann, belegt ein Beispiel aus Turtmann. Dort wurde einem Spieler nach ersten Angeboten die Darstellung der national bekannten Briger Figur Kaspar Jodok Stockalper nicht recht zugetraut: «Mit ihm mussten wir ganz viel über die Bewegung arbeiten, [...] damit er die nötige Macht ausstrahlen konnte. [...] Er war vorher ein Mensch, der eher ein wenig zusammengekauert ging und ein wenig scheu war. Aber ich hatte schon das Gefühl, dass er gegen Schluss [der Proben, lh] eher aufgerichtet auf den Dorfplatz kam, dass er ein Stück des Machtgefühls, das der Stockalper verkörpert, mit in sich hinein nahm [...].»[189] Um nun zusätzlich zum sozialen und persönlichen Erfolg den Zugewinn in künstlerischer Hinsicht zu zeigen, genügt ein Blick auf eine Szene, die zu spielen war: Limitiert von der niedrigen Decke des Holzhauses spannt Stockalper – im Wallis ein einflussreicher Unternehmer, Militär, Bauherr und Bankier – mittels Fäden seine Vorstellung eines europaweiten Handelsimperiums an die Wand und lässt sich dabei nur ungern vom eintretenden Publikum stören. Der persönliche Aufwand des spielunerfahrenen Darstellers, die dafür erforderliche souveräne Körpersprache auszuformen, öffnet unvermittelt den Blick auf die permanente Anstrengung, die der mächtige Ehrgeiz des Erfolgsmannes Stockalper seinem Körper in jedem Moment seines Lebens abforderte. Etwas zutiefst Menschliches wird sichtbar: die Wunsch nach Macht und Einflussnahme auch bei sehr zurückhaltenden Menschen.

Der Vorgang in Turtmann erinnert an eine Aussage von Pina Bausch, die in ihrem Ensemble keine Leute wollte, «die sich einfach produzieren [...].» Sie arbeitete gerne mit Tänzern, «die eine gewisse Scheu, eine gewisse Scham haben, die sich nicht leicht preisgeben. [...]. Die Scham garantiert, dass wenn zum Beispiel jemand etwas ganz Kleines zeigt, dass es etwas Besonderes ist und auch als etwas Besonderes gesehen wird. Genau da liegt die Schwierigkeit: jemanden sozusagen dazu zu verführen, dass er das findet.»[190]

Zu entwickeln sind somit einerseits die Beweglichkeit und der Mut zum deutlichen, auch ausladenden, raumgreifenden körperlichen Ausdruck, andererseits ist das Besondere, Kleine, das hinter der Scheu zu eben diesem Ausdruck steckt, zu entdecken. Um die «Scheu, die künstlerische Scheu»[191] aufzustöbern, braucht es «Freiheit, den Entwurf eines angstfreien Raums. [...] ein Raum, in dem man probieren kann.»[192]

Dass dieser Zugang manchmal von Spielern auch freiwillig angeboten wird, zeigt die Geschichte des Spielers von Robin Hood, der kurz vor der Inszenierung das Tanzen für sich entdeckt hatte, das er nun in die Inszenierung einbringen wollte: «Dadurch wurde der Robin Hood zu einem Robin Hood, der an einer Stelle plötzlich anfängt zu tanzen. [...] es war nicht Robin Hood, der in dem Moment zu sehen war, sondern es war der Spieler im Kostüm Robin Hoods, der mit Tanzen und Bewegung völlig frei [...] seine Befreiung darstellte.»[193] Im Stück *Lochmatt* gelingt ein solcher Moment für beinahe das gesamte Ensemble, nachdem es sich im wörtlichen Sinn seiner Masken entledigt hat: «In der Szene ‹jeder gegen jeden› haben sie im Grunde genommen gespielt, was sie beim Maskenspiel erlebt hatten. Sie spielten einen inneren Vorgang. Der Zuschauer konnte das spüren.»[194] Offensiv geht Bruno Cathomas den Punkt an: «Wenn ich merke, dass jemand psychische oder physische Probleme hat, etwas zu bewerkstelligen, mache ich ihn [...] darauf aufmerksam und beobachte, wie er damit umgeht, und wo er es zulässt, verstärke ich den Weg. [...] Ich gehe den Schock, den er dabei erlebt, mit ihm durch.» [195] Giovanni Netzer pflichtet sowohl für die Schauspielstudierenden wie für die nicht professionellen Spieler bei: «Man kann sagen, es gibt einen Zeitpunkt, wo man im Spiel auf sich

---

[188] Kalisch 2007: 43. Kalisch zitiert in dieser Aussage aus: Taylor, Charles: *Untersuchungen*. 1994: 67

[189] Interview mit Martina Hasler

[190] Bentivoglio/Carbone 2007: 63

[191] Harzer 2000: 141. Der Schauspieler Jens Harzer, Ensemblemitglied der Münchner Kammerspiele, nennt den angstfreien Proberaum als wesentliche Voraussetzung dafür, um an die «Scheu, die künstlerische Scheu» heranzukommen.

[192] Ebd.

[193] Interview mit Julia Bihl

[194] Interview mit Livio Andreina

[195] Interview mit Bruno Cathomas

selber zurückgeworfen wird. Dieser Zeitpunkt ist notwendig, damit man am Schluss den Spielern glaubt, was sie auf der Bühne tun. Ich denke, das ist für alle sehr anstrengend.»[196]

5.3.3.5 Übungen zur Entwicklung der körperlichen Ausdrucksmöglichkeiten

Das Spektrum der Angebote, das von Seiten der Regisseure zur Entwicklung und Erweiterung der körperlichen Ausdrucksmöglichkeiten zu Protokoll gegeben wird, ist beträchtlich. Es umfasst spezifische Übungen zur körperlichen Eigenwahrnehmung, Spiele zu Distanz und Nähe mit Partnern, überhaupt Wahrnehmung des anderen, der Gruppe und des Raumes, Übungen zu Rhythmus und Timing ebenso wie Erzähltrainings und - nicht unwichtig für Spiel in Aufführungen bei Nässe und oftmals tiefen Temperaturen – das Training von Kondition und Konzentration. Die Übungen verfolgen immer auch gruppenbildende Ziele. Es wird mit den Elementen Erde, Feuer, Wasser und Luft nach Lecoq,[197] mit Übungen aus dem Repertoire des Körper- und Bewegungs- und Tanztheaters oder einfach aus dem ersten Jahr an der Schauspielschule[198] gearbeitet, nach Bewegungscharakteristiken und allem, was den Spielern dazu einfällt: alt, jung, männlich, weiblich, alte Frauen, junge Frauen, die auf älter, alte Männer, die auf jung machen, etc. Dabei werden zur Lockerung durchaus stereotype Körperbilder erinnert und durcheinandergewürfelt. Es werden etwa konstitutionelle Voraussetzungen imaginiert und zur Erweiterung des Ausdrucksrepertoires erprobt. Der gesamte anatomische Aufbau des Menschen bietet Anlass zu Übungen und Improvisationen: Knochen, Haut, Blutkreislauf, Nerven, Stoffwechsel etc. Grosse Sorgfalt wird insbesondere allen interaktiven Formen beigemessen - Gewicht abgeben resp. aufnehmen, aneinander- und übereinander rollen etc. -, die aus der *Contact Improvisation* stammen: «Das Bewusstsein für Körper und Körperspannung muss geschaffen werden. Ich vermittle den Schauspielern, dass ein wacher Körper zum Anschauen spannender ist.»[199] Sind gewisse Basiskompetenzen vorhanden, folgen Improvisationen: «Die Improvisationen spielen mit dem Material des Stückes, mit Szenenideen, mit dem Thema und vielleicht schon mit gewissen Figuren.»[200] In Lichtensteig wird insbesondere auch Musik eingesetzt, welche sich nach der Beobachtung Julia Bihls positiv auf die Arbeit mit abstrakten Bewegungen auswirkt. Der Einsatz unterschiedlicher Musik evoziert jeweils andere abstrakte Bewegungsqualitäten.[201]

Die Entwicklungsphase dient den meisten Regisseuren als Beobachtungsplattform, auf deren gemeinsame Erfahrungen sie später, wenn es um die Formgebung geht, zurückgreifen: «Wie damals in der Übung, als es um das Element Feuer ging.»[202] Barbara Schlumpf betont, wie wichtig es ist, in diesen Anfängen neuer Erfahrungen nichts zu forcieren: «Ich vergleiche diese Arbeit mit einer jungen Pflanze. Am Anfang muss man sie schützen und lange so sein lassen, wie sie in ihrer Eigendynamik wachsen kann. Und dann, irgendwann, merke ich, ich kann sie zu etwas Fremdem herausfordern.»

Das erklärte Ziel aller Regisseure und Choreografen, nämlich «die Spieler im Spiel zu sich selbst [zu] verführen»[203] kann dabei einen weiten Umweg nehmen, wie Bruno Cathomas schildert. Nachdem er in Laax zwar das Interesse der Spieler an der sportlichen Konditionierung des Körpers, aber auch fixe Vorstellungen hinsichtlich der äusseren Erscheinung und ausgeprägte Hemmschwellen bezüglich der eigenen Sinnlichkeit und Sexualität feststellt - das zentrale Thema Liebe im *Sommernachtstraum* greift auch diese Aspekte auf -, lädt er die jugendlichen Hauptdarsteller zu einem einwöchigen Workshop nach Berlin ein. Dort arbeitet er mit ihnen täglich acht Stunden an Bewegungschoreografien und plant anschliessend weiteren Anschauungsunterricht ein: «Vor allem habe ich ihnen den professionellen Betrieb an der Schaubühne gezeigt. Ich wollte auch, dass sie ausserhalb von Laax ihre sozialen Determinationen vergessen und in Berlin eine andere, fast wilde künstlerische Welt kennenlernen, wo sie ihr soziales Umfeld vergessen und sich selber anders kennenlernen können. [...] Im Weiteren habe ich in der Nacht versucht, für die Arbeit näher an sie heranzukommen, indem ich ihnen einfach das Nachtleben von Berlin gezeigt habe. Das war für alle, glaube ich, eine sehr

[196] Interview mit Giovanni Netzer
[197] Interview mit Philipp Boë
[198] Interview mit Bruno Cathomas
[199] Interview mit Philipp Boë
[200] Ebd.
[201] Vgl. Interview mit Julia Bihl
[202] Ebd.
[203] Interview mit Bruno Cathomas

prägende Erfahrung, weil sie meine Welt kennengelernt haben.» Einen «positiven Schock» versucht er auch den anderen Spielern zu verschaffen, indem er ihnen immer wieder etwas vorspielt und dabei vor allem emotional viel weiter geht, als er mit ihnen zu gehen vorhat. Ziel des für seine betont körperliche Spielweise bekannten Schauspielers ist es, den Vorstellungshorizont für die Möglichkeiten des Spiels und der Bewegung zu weiten. Von einem, der selbst in Laax geboren ist und international Karriere gemacht hat, wird das allgemein akzeptiert. Insgesamt versucht er in der Inszenierung, die Spieler in ihren Handlungen nah am Rand der Überforderung zu halten, damit sie nicht darüber nachdenken, was und wie sie zu sprechen oder sich zu bewegen haben: «Ich streiche alle Sätze, egal welche, und alle Situationen, die ich als falsch empfinde. Da bin ich gnadenlos.»[204]
Im Gegensatz zu Bruno Cathomas, der bspw. die Handwerker mit Spielern besetzt, die im beruflichen Alltag ebenfalls einen handwerklichen Hintergrund haben, geht Barbara Schlumpf nach Möglichkeit und bei entsprechender Offenheit der Spieler einen gegenläufigen Weg. Sie verfolgt auf den Proben eine «Gegenarbeit» zu vorhandenen Eigenschaften, eine «Verbindung zum Fremden», wie sie ihre ästhetische Suche zusammenfasst. Bewegung und Text bedingen sich in ihrer Sicht des Theaters gegenseitig, keines der beiden Mittel ist Verlängerung des anderen, keines erscheint in ihren Inszenierungen dominant. Sie arbeitet konsequent nach innen, wenn sie mit ihren Spielern neue Erfahrungsschichten für die Inszenierung erschliessen möchte: «Wenn ich während den Proben mit den Spielern etwas Neues probiere, tue ich das einfach mit Bewegungsmustern im Kreis. Es sind Schritte, die ich vorgebe. Oft arbeite ich mit dem Dreischritt oder mit Zwölferrhythmen. Wenn sie eine halbe Stunde oder Stunde lang repetiert und zur Gewohnheit geworden sind, lasse ich eigene Improvisationen, Gesänge, Stimmen oder Emotionen folgen. Wenn das Fremde, der fremde Schritt, die fremden Bewegungen, die nicht ganz einfach sind, Gewohnheit werden, dann verbinden sie sich mit momentanen Befindlichkeiten aus der Improvisation. Aus der Emotionalität. Dann entsteht eine Kraft, die ich auf der Bühne wieder brauchen kann. Ich mache diese Trainings aber nicht zu oft, nicht in jeder Probe. Sie sind sehr energieverschleissend. Ich kann sie immer einbauen, wenn ich merke: «Jetzt brauche ich einen solchen Fortschritt.»[205]
Auch Barbara Schlumpf initiiert gelegentlich weite Umwege, die oberflächlich besehen für die Inszenierung keine eigene Szene ergeben, aber die Erinnerungsräume der Spieler mit wichtigen gemeinsamen Erfahrungen anreichern: «Mitten im Winter gingen wir hinaus auf einen Feuerwehrplatz. [...] Wir haben mit verschiedenen Inhalten des Nordic Walking gearbeitet. Wir haben eine Phantasie hergestellt, die überhaupt nichts mit dem Stück, überhaupt nichts mit der Rolle und überhaupt nichts mit der Situation zu tun hatte. Dadurch kamen wir beim Trainieren in eine Traumwelt und haben diese später in die Zusammenhänge des Stückes übertragen können.»[206] Hier wird Zeit gegeben fürs Herantasten, Heranwachsen an die Theaterarbeit über unterschiedliche Zugänge, das Erproben von scheinbar «Unnützem» eingeschlossen.
Übereinstimmend bezeichnen alle Regisseure unabhängig voneinander vier Aspekte ihrer Theaterarbeit als zentral für deren Gelingen und Ausprägung: Sie arbeiten mit nicht professionellen Darstellenden mit denselben Verfahren wie mit professionellen Darstellenden. Die Arbeit unterscheidet sich jedoch im Tempo: Theater- und Bewegungsarbeit mit nicht professionellen Darstellenden benötigt viel mehr Zeit als Theaterarbeit mit professionellen Darstellenden. Und: Die Theaterarbeit muss den nicht professionellen Spielern Spass machen, muss lustbetont sein, nach Möglichkeit eine Bereicherung für ihr Leben darstellen. Philipp Boë: «Ich gehe davon aus, die Laien hören mit dem Theater auf, wenn es ihnen keinen Spass mehr macht.» Um jeder Augenwischerei entgegenzuwirken, fügt er hinzu, dass der Spass nicht umsonst zu haben ist: «Wenn der Körper der Spieler im Raum wirken soll, muss der Horizont erweitert werden, d.h. Gewohnheiten und Bequemlichkeiten müssen abgeschüttelt werden.» Damit deutet er die Krisenhaftigkeit an, die der Arbeit an der Utopie eines im Kollektiv erzeugten Produkts inne liegt: «Die Krise wie die Utopie, so ist festzuhalten, sind konstitutive, bewegende Teile des Theaterprozesses.»[207] Grundlage einer zielorientierten Zusammenarbeit ist deshalb der Aufbau von Vertrauen. Erst dieses weckt die Offenheit für neue Erfahrungen. Stellt es sich nach sorgfältigem erkundendem Spielen und

[204] Ebd.
[205] Interview mit Barbara Schlumpf
[206] Ebd.
[207] Kurzenberger 2009: 10

Ausprobieren ein, gehen die Regisseure mit den Spielern an die Grenzen, erklimmen Hausdächer[208], seilen sich zehn Meter hoch von Fabrikdecken auf Lehmböden ab[209], klettern über 30 cm breite Holzpfade[210], lassen Feuer schlucken[211] und bei 3 Grad Kälte und Nebel barfuss spielen,[212] üben unter kundiger Anleitung monatelang Tangotanzen, lernen mit einem weit über fünfzig Jahre alten Spieler noch das Seillaufen[213], erobern den Zugang für Frauen in Räume, die Jahrhunderte lang und bis heute ausschliesslich Männern vorbehalten waren[214], entwickeln die Kunst, artistisch Motorrad zu fahren mit Personen, deren Körpergrösse für die Gefährte zu gering ist[215] etc. Die Regisseure finden sich schliesslich sogar in der Rolle jener wieder, die Einhalt gebieten müssen, wenn die Spieler vor lauter Spiellust akute Unfallgefahren unterschätzen und sich blutigen Verletzungen aussetzen würden.[216]

Geteilter Meinung sind die Regisseure über die Notwendigkeit von Erklärungen, wenn sie das Feld des Theaters für die meisten Darstellenden nicht nur neu, sondern über vollkommen unerwartete Wege erschliessen:
Jo Siska: «Sprachlich muss man den Menschen schon ein Gefühl geben können, was das werden soll. Sie können es sich ja nicht vorstellen. Das kann man nicht erwarten.»[217] Julia Bihl: «Plötzlich standen die Darsteller da und sagten: ‚Ja, aber wieso sollen wir denn das machen? Wieso sollen wir so rumhüpfen? Was macht denn das für einen Sinn?› Da habe ich gemerkt [...], sie müssen schon auch verstehen. Sie können nicht nur produzieren. Sie müssen verstehen, welche Wirkung es hat [...] Dadurch bekommen sie Vertrauen.» Philipp Boë: «Für mich ist es wichtig, starke Einblicke in den Schaffensprozess zu gewähren. Laien erkläre ich viel ausdrücklicher, wo wir stehen und warum wir eine bestimmte Übung machen.»[218]
Der Erfolg von Erklärungen kann allerdings je nach Ort auch lange auf sich warten lassen. Martina Hasler: «Wir versuchen sehr oft zu erklären, wie wir arbeiten, aber wie das so ist, [...] manchmal geht es hier rein und da wieder raus. Oder wenn man es noch nie gemacht hat, dann nützen diese Worte schon, aber man kann's ja dennoch nicht genau verstehen oder wissen. Die richtige Sicherheit ist halt meistens erst kurz vor der Premiere da, wenn die Leute merken, [...] es funktioniert und die Besucher haben Freude.»[219]
Anderer Meinung ist Bruno Cathomas. Er ist stark von Frank Castorfs Theaterarbeit und Theorie geprägt, der bei seinen Spielern durch körperliche (Über-) Anstrengung die gewünschte Unmittelbarkeit im Sprechen und Bewegen erzeugt: «Ich finde, man muss bei Laien nicht voraussetzen, dass sie alles wissen. Sie müssen das nicht intellektualisieren. Ich habe es sogar gerne, wenn sie bestimmte Sachen überhaupt nicht wissen, überhaupt nicht checken. Sie sind dann unverbrauchter.» Unumwunden gibt er zu, dass Theaterarbeit und Spiel infolgedessen vollkommen von seiner Person abhängig sind.[220]

---

[208] Interview mit Barbara Schlumpf
[209] Ebd.
[210] Ebd.
[211] Interview mit Philipp Boë
[212] Interview mit Giovanni Netzer
[213] Interview mit Barbara Schlumpf
[214] Interview mit Martina Hasler
[215] Interview mit Barbara Schlumpf
[216] Interviews mit Barbara Schlumpf und Jo Siska
[217] Interview mit Jo Siska
[218] Interview mit Phlipp Boë
[219] Interview mit Martina Hasler
[220] «Performatives Wissen gehört in das Zeitalter der mündlichen Überlieferungen. Wie Traditionen innerhalb der verschiedenen Genres und Kulturen weitergegeben werden, ist von grosser Wichtigkeit. Der Grundgedanke einer Aufführung ist wichtig: das Lehrer-Schüler-Verhältnis, die direkte Manipulation des Körpers als Möglichkeit des Aufführungswissens, Respekt vor dem <Lernen mit dem Körper> im Unterschied zum <Lernen mit dem Kopf>, ein Sinn für den Aufführungstext als einer Verflechtung verschiedener Aufführungs'sprachen', von denen keine zu irgendeiner Zeit Vorrang beanspruchen kann.» Schechner 1990: 34f.

5.3.3.6 Lebendige Traditionen der Vermittlung

Bei der Entwicklung der vorhandenen Möglichkeiten kommt im Freilichttheater ein breites Spektrum von Vermittlungstraditionen zum Einsatz, genährt aus Bewegungsausbildungen quer durch das vergangene Jahrhundert, weiterentwickelt in unzähligen Inszenierungen, herausgefordert von Darstellenden mit und ohne Vorbildung, adaptiert und transformiert durch Spielorte und Inhalte.
Auch Traditionen der Vermittlung werden von Person zu Person weitergegeben. Die folgende Übersicht umfasst Formen des Zuganges und die genannten Vorbilder. Die Liste wird in der Priorisierung der Regisseure und Choreografen während des Interviews belassen.

Produktion	Zugang	Vorbilder
Einsiedler Welttheater 2007 Jo Siska Choreograf	Tänzer klassisches Ballett Stuttgart David Howard New York Tanztheater bei Hans Kresnik	Das Politische bei Kresnik Die Arbeit von Max Reinhardt, Sergei Eisenstein Oper als Gesamtkunstwerk Malerei, bildende Kunst, Musik, Architektur Physikalische Gesetze der Schwerkraft Alle Stoffe, die er vorbereitet und bearbeitet hat
Sommernachtstraum Laax 2009 Bruno Cathomas Schauspieler, Regisseur	Krippenspiel mehrheitlich arrangiertes Laientheater in Laax Kurs Stratford-upon-Aven mit neuen Arbeitsmethoden wie Improvisation, unsichtbares Theater usw. Schauspiel Akademie Zürich	Spiel bei Frank Castorf und zahlreichen weiteren namhaften Regisseuren. Leitet zusammen mit Matthias Lilienthal Projekte im Bereich Jugendtheater in Basel und Berlin P14 und Gruppe Neuschnee
Don Quijote Biel 2009 Philippe Boë Bewegungsschauspieler, Regisseur	Zirkus, Schulkurs Studium bei Lecoq Kurs in England, der sich nicht sehr unterscheidet von Lecoq, aber einen anderen Humor aufweist	Lecoq, Paris Commedia dell' arte, Clownerie, Jonglage Contact-Improvisation
Lochmatt Einsiedeln 2010 Livio Andreina Regisseur	Geiger/Violonist Marxistische Gruppe mit Theater Anton van Geffen, Schauspielschule Arnhem (NL) Anatolij Vassiliev, Schule für dramatische Kunst, Moskau Arbeit mit Elementen, und Typologielehren, Konstitution, Enneagramm	The Butterfly Film mit Autisten Anwendung der Erkenntnisse von Laban in den Inszenierungen
La Regina da Saba Julierpass 2010 Giovanni Netzer Regisseur	Aufgewachsen in einer Gegend, in der es wenig Angebote gibt Rituale in der Kirche als Ministrant und Theologe verinnerlicht John Neumeier in München Musikverständnis durch Kirchenchöre geprägt	John Neumeier und seine Nijinski-Forschung Ministrantendienst mehrjährige Erfahrung mit katholischem Kult in der Theologieausbildung

Annas Carnifex Mollis 2010 Barbara Schlumpf Bewegungsschauspielerin, Regisseurin	Ausbildung Scuola Teatro Dimitri, Verscio Kurse am Lee Strasberg-Studio, New York Kurs Rense Royaards	Jean-Martin Moncero, Regisseur Dozent Scuola Teatro Dimitri Laban-Choreograf Denis Carey Szilard Shekely Akrobatik/Zirkuslehrer
Das Orakel von Turtmann Turtmann/VS 2010 Martina Hasler Theaterpädagogin	Interesse an Musical Als Kind Scheunen, Räume entdecken Till-MAS-Ausbildung Zusammenarbeit mit dem Team T_Raumfahrt	Theaterpädagogin Annette Windlin Theaterpädagoge Otto Huber
Töchter des Robin Hood Lichtensteig 2010 Julia Bihl Kulturwissenschaftlerin, Regisseurin	Ausbildung Kulturwissenschaften Choreografie in England ein Jahr Stadttheater Hildesheim Leitung von Angeboten für Jugendliche im Theater am Kirchplatz in Liechtenstein	Yves Thuwis Bewegungstheater mit Jugendlichen Analyse von Tanztheaterstücken als Master Abschlussarbeit in Hildesheim

Abb. 37: Zugang und prägende künstlerische Vorbilder der Regisseure und Choreografen

Als prägend für erfahrende Vermittlung werden insbesondere positive Kindheits- und Jugenderlebnisse erwähnt. Kurse, in denen man zum ersten Mal über den eigenen Schatten springen konnte, den Reiz der Entdeckung vergessener Orte in sich aufnahm oder die Dichte von feststehenden Ritualen erleben durfte, die Worte und Erklärungen unnötig machten; Begegnungen in Ausbildungen, in der Freizeit, Erlebnisse im Theater, Ballet oder beim Film oder in der Zusammenarbeit mit renommierten Künstlern. In den Ausbildungen sind zirzensische Künste und *Commedia dell' arte* bei Lecoq ebenso vertreten wie *Method Acting* bei Strasberg. Zweimal wird eine theater- resp. tanzwissenschaftliche Ausbildung in eine individuelle künstlerische Praxis überführt. Die Entdeckungen Rudolf von Labans aus den Zwanziger- und Dreissigerjahren des vergangenen Jahrhunderts wirken ebenso weiter wie die *Contact Improvisation*, die in den Siebzigerjahren entstanden ist und heute auch bei der Generierung von Bewegungsmaterial international auftretender Gruppen zur Anwendung kommt[221]. Schliesslich die künstlerische Auseinandersetzung mit verwandten Künsten ebenso wie all die Arbeiten, welche die Regisseure und Choreografen als Erfahrung in ihrem Körper gespeichert haben.
Die lebendigen Traditionen der Vermittlung im Freilichttheater verbinden international erworbenes Wissen mit jenem der Spieler vor Ort und tendenziell lokal gebundenen Themen. Zur Herstellung von Kommunikation, die im Rahmen einer Inszenierung als authentisch empfunden werden kann, wird meist der Weg über vielfältige wechselseitige Bezugnahmen, Zeit für Aufbau von Vertrauen bei der Ausgestaltung von Prozessen, zu denen die Spieler stehen können, gesucht.
Dreimal[222] wird dieser Weg erweitert durch bewusstes Annähern und Durchstossen der Grenze zur Selbstkontrolle – eine Performancetradition, die auf das «Versagen als ein ‹Sich-der-Kontrolle-Entziehen› des Körpers»[223] zielt, wie sie z.B. die Performance-Künstlerin Marina Abramovic mit ihrer aufsehenerregenden Aktion «Freeing the Voice» Mitte der Siebzigerjahre begründet hat. Während der Aufführung findet der transitorische Moment der «Befreiung» statt. Dieser Moment kann auch erlebt werden in der als «Automatisierung»[224] oder als verselbständigt empfundenen Bewegung: «Wo gibt es einen Bereich, der wie automatisiert und unabhängig weiterläuft? Wie etwas, was wir nicht mehr unter Kontrolle haben? Wo aus dem Gebrauch von zu vielen Gesten ein Tanz entsteht?»[225]

[221] Schlagenwerth 2008: 34. Martin Nachbar, Mitbegründer des Kollektivs B.D.C./Plitschke, Tänzer in bei Meg Stuart, Thomas Lehmen, Joachim Schlömer, arbeitet in der Produktion, in der er mit seinem Vater auftritt (*Repeater)* besonders am Anfang mit *Contact Improvisation.* Vgl. *Martin Nachbar im Gespräch mit Gabriele Klein*. 2011: 82
[222] Interviews mit Bruno Cathomas, Julia Bihl, Barbara Schlumpf
[223] Vgl. Bormann/Brandstetter/Malkiewicz/Reher 2007
[224] Interviews mit Julia Bihl, Barbara Schlumpf
[225] Interview mit Julia Bihl

5.3.4 Formgebung

Nach ausgedehnter Sammlung von Material und Ideen und deren Entwicklung gelangt das Sichten, Auswählen, Hervorheben, Intensivieren, also das Formen der einzelnen Bewegungen und Bewegungssequenzen in den Fokus der Probenarbeit.
In gewisser Weise hat bereits in der Entwicklungsphase durch zielorientiertes Üben und Improvisieren eine Formgebung stattgefunden. Daher wird hier «Formgebung» im engeren Sinne verstanden, nämlich als Ausgestaltung einzelner Bewegungen oder Bewegungszusammenhänge, die in einem nächsten Schritt die Grundlage zur Komposition eines Theaterereignisses bilden.
Formgebung wird bei den befragten Regisseuren im Wesentlichen von zwei Bezugspunkten bestimmt: Zum einen soll damit ein allfälliger Mangel der Bewegungskompetenzen der nicht professionellen Spieler überwunden werden, zum anderen soll das vorhandene Material durch weitere spezifische Arbeitsgänge nebst der Verdeutlichung und spezifischeren Lesbarkeit der Körperzeichen ein erweitertes Bedeutungsspektrum gewinnen. Beispiele aus den Projekten[226] belegen, dass in dieser Phase eine entscheidende Qualifizierung erzeugt werden kann: Das sinnliche Erlebnis des Zuschauers wird verdichtet und differenziert, ohne dass den Spielern die Spielfreude abhanden kommen muss.

5.3.4.1 Vereinbaren von Bewegungsabfolgen

Durch einfaches Ordnen, Treffen von Vereinbarungen, Klären von Abfolgen kommen Bilder - wie bspw. in Laax das Decken eines prächtigen Tisches durch einen Chor von über 20 Personen - zustande, die beim Zuschauen ein ganzes Kopfkino verschiedenster Assoziationen auslösen können. Als Nebenhandlung entsteht in Biel das nächste Setting für einen Filmdreh, ebenfalls durch eine Vielzahl von Personen. Ein ähnlicher Effekt stellt sich ein, wenn ein Spieler in Lichtensteig dezidiert mit einer Schubkarre und einem Strohballen nebst Tontöpfen auftritt oder drei Blumen auf den Boden legt. Er unterbricht den kontinuierlichen Verlauf des szenischen Geschehens und weckt Bilder für weiteren Verlauf, eine Art Versprechen, das auch unterlaufen werden kann. In diesen Beispielen wird die Wirkung einzig durch das Timing in Abstimmung auf das gesamte Geschehen erzielt, die Bewegungen und Handlungen jedoch so konkret und schnörkellos wie möglich belassen.

5.3.4.2 Variieren und Steigern von Bewegungen

Wie eine Bewegung beinahe ausschliesslich durch den präzisen Umgang mit dem Regulieren der Kraft und der Zeit in eine Mehrdeutigkeit gesteigert werden kann, lässt sich anhand der Szene einer Spielerin in Lichtensteig verdeutlichen. Die körperliche Aktion besteht einzig darin, aus einem Aschenhaufen auf dem Boden aufzustehen und vom Publikum wegzugehen: «Am Anfang machte sie immer ganz schnell. Das Bild vermittelte sich aber erst, wenn man sich als Zuschauer darauf einlassen konnte. Wenn man die Zeit hatte, es wirklich zu sehen, dann konnten plötzlich eigene Bilder im Kopf losgetreten werden.»[227]
Die von den Regisseuren am häufigsten erwähnte Strategie für die Formgebung besteht in der Steigerung, d.h. Intensivierung einer Bewegung oder einer Bewegungssequenz im Hinblick auf einzelne oder mehrere motorische Aktivitäten. Meist beinhalten formgebende Strategien ein präzises Zusammenspiel und somit die entsprechende Steuerung aller bewegungskonstitutiven Faktoren, wie bspw. bei der Herstellung einer Interviewsequenz im Stück *Lochmatt*: «Keine Bewegung im Stück war realistisch»[228]: Die Spielerin rennt über den Platz (Intensivierung des Tempos, Veränderung der räumlichen Koordination) schmeisst sich vor die alte Frau hin (plötzliche Verlagerung des Gewichts zum Einfrieren der Stellung, Veränderung der Belastung), streckt ihr das Mikrofon wie einen Faustschlag vor das Gesicht (Intensivierung des Energieaufwandes, räumliche Ausrichtung, Veränderung in der Mobilisierung der Bewegung: Isolation des Armes) etc. Verstärkt wird diese letzte

[226] Im Kapitel *Formgebung* vermischen sich Informationen aus der Videoanalyse mit den Aussagen der Regisseure.
[227] Interview mit Julia Bihl
[228] Interview mit Livio Andreina

Geste durch das Kostüm: die Spielerin trägt einen Boxhandschuh[229]. Anschliessend verharrt sie in dieser Haltung des Übergriffs. Einzig die Fragen kommen wie vorgestanzt aus ihr heraus.
Auffallend oft dienen Requisiten als Anlass für eine Bewegungssteigerung. In der Inszenierung *Lochmatt* wird nahezu jeder Figur ein Requisit zugeordnet, dessen Gebrauch je nach Situation in der Intensität der Energieverteilung, in der Ausrichtung der Bewegungen (fahrig – konzentriert), der Gewichtsverlagerung (stark belastet – leicht), im Tempo (sehr schnell – langsam) variiert und leicht überbetont wird. In Laax werden Fahrräder in heftiger Weise traktiert, um die Emotion höher zu treiben, bis hin zur Inszenierung von Unfällen: «Er purzelte vom Fahrrad und das weckte seinen Ehrgeiz, möglichst viel Unfug mit dem Fahrrad anstellen zu können.»[230] Das Requisit wirkt auf den Körper des Darstellers zurück. In Biel hingegen werden die Requisiten mit einer Bedeutung aufgeladen, die über die Figuren hinausgeht: «Da kam eine Touristengruppe ganz aus der Ferne mit ihren Sonnenschirmen herbei. Im Schlussbild wurden diese Sonnenschirme erneut eingesetzt [...] als Windmühlen. Der grosse zerfetzte Sonnenschirm, der vertikal gedreht wurde, symbolisierte eine von Don Quijotes alten Windmühlen.»[231] Das Thema Befreiung manifestiert sich in Lichtensteig durch Zerschlagen von Töpfen mit einer Stange, Traktieren einer Geige mit dem Bogen, exzessive Bewegungen einer Figur in einem vom Baum herabhängenden Jerseyschlauch etc.
Auch sehr grossen Gruppen verhilft ein Requisit – im Welttheater Einsiedeln ein riesiges rotes Tuch – oder dessen Vervielfältigung – 350 schwarze Mülltüten – zu spektakulären Bildern. Das Requisit schafft den Anlass zur Bewegung, bestimmt das Tempo sowie den räumlichen Radius, wirkt auf den Spieler zurück, konzentriert ihn und öffnet unerwartete Assoziationsräume. Die zugrunde liegenden Bewegungen bilden eine einfache und damit für nicht professionelle Darstellende gut zu bewältigende Koordinationsaufgabe.

5.3.4.3 Vervielfältigen von Bewegungsabfolgen

Die Vervielfältigung einer Bewegungsabfolge ist ein zentrales Mittel in der chorischen Arbeit. Nicht nur eine einzelne Person führt eine Bewegung aus, sondern mehrere oder eine ganze Masse von Spielern. Dabei werden Gleichzeitigkeit oder (lose) Aneinanderreihung betont. Bereits die Gleichzeitigkeit und das Abstimmen des Tempos, der verschiedenen Tempi, kann harte Arbeit bedeuten, bspw. für die Elben in Lichtensteig: «Versucht, Euch als Masse zu bewegen. Ihr seid sozusagen ein Körper, bestehend aus vielen Einzelteilen. Er muss aber als ein Körper wahrgenommen werden, egal ob er zusammen oder auseinander ist.› Das konnten die Laien nicht einfach automatisch herstellen. Da mussten wir wirklich gucken: ‹O.K., wir versuchen es, wenn ihr ganz nah zusammen seid und Euch als Ball bewegt. Und jetzt versucht, es in der gleichen Energie zu tun, auch wenn ihr verstreut seid.›»[232]
Die Übersicht verdeutlicht die gefundenen Bewegungsqualitäten bei den Elben, nach dem gemeinsamen Aufbruch der drei jungen Frauen.

[229] Vgl. Schmidt: Kapitel *Die Ästhetik des Kostüms* in diesem Bericht
[230] Interview mit Bruno Cathomas
[231] Interview mit Philipp Boë
[232] Interview mit Julia Bihl

Zeit	Thema	Mobilisieren: Selektion >[233] Delegation	Koordinieren: Artikulation, räumlicher Verlauf	Belasten: angehalten und Wechsel	Regulieren: Energieaufwand, Energieverteilung	Requisiten/ Sprache
00:00		Rumpf, Beine › ein Arm, hie und da zwei Arme dazu	Laufen bis Springen im Schwarm mit regelmässigen Abständen, teils Beine gestreckt oder leicht gebeugt, Füsse hochgezogen vorwärts	gleichseitig, kurze Bodenkontakte	leichter bis mittlerer Energieaufwand; Energieverteilung gleichbleibend	Jubel im Off
00:15	Kreis um die drei Frauen	Rumpf, Beine › teils ein Arm, teils beide Arme hoch	vorwärts in mehrheitlich regelmässigen Abständen hintereinander, Drehung, sobald der Musiker dreht, gleicher Weg zurück	Gleichseitig, kurze Bodenkontakte	leicht bis mittel, Energieverteilung gleichbleibend	
00:38	Lied	Rumpf, Beine wippend › Rhythmus mitklatschen oder Rock mitschwenken, Lebkuchenherz hochhalten	hintereinander vorwärts, anhalten im Schwarm, an Ort singend, Musiker seitlich vorne	gleichseitig	mittel, entspannt; Energieverteilung gleich-bleibend	Lebkuchen-herzen als Halsschmuck
01:10	nach vorn zum Zu-schauen der nächsten Szene	Rumpf, Beine	Schwarm nach vorne, zum Zuschauen an den Bühnenrand, mit Front zum Publikum	gleichseitig	mittel, neugierig, entspannt; gleichbleibend	

Abb. 38: Bewegungsqualitäten bei den Elben in *Töchter des Robin Hood*

Alle Bewegungen entwickeln sich aus dem Gehen, Stehen, Laufen, Sitzen und werden vom Musiker angeführt. Trotz klarer Wechsel der Raumwege findet keine durchgängige Uniformierung der Bewegungen statt. Der Ausdruck ist individuell gestaltet, stimmt lediglich im Rhythmus und im Grundgestus überein (meist fröhlich und verspielt). Sind für eine Teilsequenz der Energieaufwand und das Tempo bestimmt, bleiben sie bestehen und ändern sich erst mit dem Wechsel in die nächste Sequenz.

Philipp Boë erleichtert den nicht professionellen Darstellenden dieselbe Aufgabe, indem er sie als Touristengruppe lange im mehr oder weniger homogenen Schwarm der Touristenführerin folgen oder sich in unterschiedlichen Varianten um Don Quijote scharen lässt. Es folgen ausgedehnte Übungen mit der Vorstellung von Bildern: «Ich versuche bei allen Darstellenden das Bewusstsein zu erzeugen, dass man in jedem Augenblick ein Foto schiessen könnte und das Foto muss immer malerisch sein.» Schliesslich kann sich die Gruppe dezentral und mit Anweisungen hinsichtlich der Gangart im

[233] Das Zeichen > bedeutet hier «wird delegiert an».

Rahmen von gewissen Spielregeln, die insbesondere die Nutzung des Raumes angehen, frei bewegen, den Raum erkunden oder sich zielstrebig und entschieden an vorher ausgemachten Punkten zu spezifischen Aufgaben treffen. Mit der nunmehr erreichten Autonomie der Akteure erhält das Spiel seinen unmittelbaren Charakter.
Das Welttheater Einsiedeln stellt jeder weltlichen Hauptfigur ein Alter Ego in Form eines übergrossen dreidimensionalen Kopfes, der von einem zweiten Spieler geführt wird, zur Seite. Diese Figur kopiert die Bewegung der Hauptfigur, jedoch nicht genau, sondern lediglich in den prägnanten Prinzipien. Der Bedeutungszuwachs entsteht hier durch die Interferenz der Bewegungen zwischen den Figuren.
Interferenzen eröffnen auch in Mollis einen multiperspektivischen Zugang zur Reflexion über Freiheit und Gefangenschaft, wo die auf fünf Personen aufgespaltete, d.h. vervielfältigte Figur der Anna Göldi individuell unterschiedlich auf die vergleichbare Situation reagiert.
Die Masken im Stück *Lochmatt* werden hier nicht nur im gegenläufigen Sinn genutzt – zur Entlarvung der vorher zelebrierten Fassaden im Umgang miteinander - sie regen gleichzeitig zur Verdeutlichung der Bewegungen an. Ausgerechnet die gleichlautende Aufgabenstellung an die Spieler, die in Serie ausgeführt wird, bringt das Individuelle des Einzelnen zum Vorschein. Die Körper der Spieler erscheinen gerade in der Gruppe in ihrer Singularität.

5.3.4.4 Limitieren des Raums und des Körpers

Die Limitation des Raums am Fenster eines Wohnwagens, das zur «Minibühne»[234] umfunktioniert wird, führt in Biel zu einer Art Kasperletheatereffekt.
In Mollis sind die fünf Anna Göldis auf ein Holzbrett gekettet, auf dem nur knapp Platz zum Sitzen ist. Möglich sind einzig Drehen um die Körperachse, Wälzen, Kauern, Hängenlassen der Arme, der Beine etc., was die Spielerinnen gelegentlich, nach langen Pausen ausführen, um sich das neunzigminütige Verharren bei abendlichen Temperaturen erträglich zu machen. Jede Bewegung wird vom Rasseln der dicken Ketten begleitet und zieht so die Aufmerksamkeit auf sich. Jedes Rasseln ergibt ein neues Bild, Momentaufnahmen ihres Zustands in unregelmässiger Wiederholung. Der Stammtisch findet ebenfalls auf eng begrenztem, fahrbarem Untersatz statt. Die drei Gäste sind auf knappem Raum zusammengefasst, wodurch sich eine deutliche soziale Skulptur herausbildet.
Robin Hoods Tanz in Lichtensteig erhält seine Form durch die Begrenzung der Bewegungsmöglichkeiten, die ihm der abgesägte Baumstrunk auf dem er steht lässt: Kniedrehen mit Einbezug des Oberkörpers und Auswirkung in die Arme, die schliesslich gleichsam aus der Luft die Idee für seine Zukunft herausfischen: Robin Hood hat seine Rolle als Held satt und quittiert den Dienst.
Bildzauber auf engstem Raum ist in Biel zu sehen. Dulcinea entsteigt einer dicht zusammenstehenden, bewegten Körperskulptur von weiss maskierten Figuren in Sacktüchern und je einer Maske an den beiden Händen. Sie entpuppt sich schliesslich als Don Quijote auf einem Bürostuhl.
Für den einzelnen Spieler limitiert sich der zu bewegende Körperteil, wenn eine Figur auf drei Personen aufgespaltet wird: Einer bewegt die überdimensionale Kopfmaske, und je einer die Handmaske rechts und links. Die Figur erhebt sich über dem Wohnwagen und betrachtet befriedigt das Geschehen, die Bewegungen der drei Teile sind nur marginal koordiniert, was der Figur eine fiktionale Note verleiht.
Das Limitieren von Körperteilen ist ansonsten insbesondere bei der Koordination der Blicke (Kopf und Augen) zu beobachten,[235] hie und da in Wiederholung und Variation von Tempo, Energieverteilung und Delegation der Bewegung in den ganzen Körper.[236]

Die erwähnten Wirkungen werden mittels formaler Bewegungsanweisungen an die Spieler ausgelöst. Die Konzentration, die durch die Formgebung erfolgt, erhöht nicht nur die Klarheit der Bewegung, sie bildet auch eine optische Attraktion und öffnet Interpretationsspielräume. Für den Zuschauer entstehen eine Vielzahl von Emotionen, oftmals widersprüchlicher Natur, unterschiedliche Gefühlslagen und Spannungen. Diese werden nicht durch Emotionen des Spielers, sondern durch die

[234] Interview mit Philipp Boë
[235] *Lochmatt*, Welttheater Einsiedeln, Biel etc.
[236] Lichtensteig

Ausführung einfacher Handlungen oder motorischer Aktionen, durch deren Veränderung in Koordination, Regulation und Belastung, hergestellt.

5.3.4.5 Reduktion – Ritual

Auf sehr unprätentiöse Weise arbeitet die Produktion in Turtmann mit Reduktion im Sinne einer Konzentration möglicher Bewegungen auf wenige Bewegungsmuster und -sequenzen in genauer Ausrichtung auf den Raum. Der Impuls dazu kommt aus dem Rumpf. Die beiden Fuchshexen führen während ihrer Erzählung eine begrenzte Anzahl von wiederkehrenden Bewegungen aus, was der Gefahr von illustrierenden Gesten entgegenwirkt, die Spielerinnen gewissermassen in vorgegebene Bahnen lenkt, aber nicht blockiert. Der Fluss der Erzählung wird unterbrochen durch Auf- und Ab-Bewegungen an Ort sowie prägnante Drehungen des Kopfes nach links und rechts und erhält dadurch eine heitere Note. Auch das Sägen der Männergruppe hat mit dem praktischen Sägen zwecks Durchtrennung von Baumstämmen wenig gemein: Es ist reduziert auf die charakteristische Grundbewegung zu zweit und rhythmisch versetzt. Das Sprechen wird von der Bewegung im Kollektiv getrennt. Reduktion der Bewegung auf nahezu Null schliesslich bei den Schützenbrüdern. Sie sitzen auf begrenztem Raum, öffnen zu Beginn der Szene den Fensterladen in der Tapetenwand, die sie von der Sicht auf das Publikum trennt, um ihn nach abgehaltenem Dialog wieder zu schliessen, kurz und dezidiert.

Hier eine Übersicht über wiederkehrende Bewegungsqualitäten bei einigen Figuren.

Motorische Aktivitäten	Venezianer	Fuchshexen	Kräuterfrauen	Säger	Schützen-brüder
Mobilisieren: Selektion > Delegation	Hüfte > Beine > Arme	Hüfte/ Oberkörper/ Kopf › Augen	Hüfte/ Oberkörper › Arme, Hände	Arme > Oberkörper	Kopf/Arme
Koordinieren: Artikulation, räumlicher Verlauf	Hüftgelenke › Knie-, Fussgelenke, voran-schreitend, schlendernd	Hüftgelenke hoch-tief Halsgelenke seitwärts	Hüfte	Schultergelenke, Ellbogen, Hände: vorwärts, rückwärts	Halswirbel/ Schultergelenk ausfahrend, gerichtet
Belasten: angehalten, im Wechsel	gleichseitig, schlendernd bis gehend	gleichseitig statio-när/hoch/ tief, rasch	gleichseitig, Schritte vorwärts	gleichseitig	sitzen, stationär, Sitzbein
Regulieren: Energieaufwand, Energieverteilung	mittel, gleich-bleibend	mittel, pointiert mit Nachdruck	mittel, gleichbleibend	mittel rhythmisch gleichbeleibend	tief, kaum Bewegung

Abb. 39: Wiederkehrende Bewegungsqualitäten im Orakel von Turtmann

Was in Turtmann in einzelnen Szenen aufscheint, wird auf dem Julierpass zum Grundprinzip der gesamten Choreografie, welche auf Sprache vollkommen verzichtet. Für Giovanni Netzer ist das der erste Versuch in dieser Konsequenz: «Den Prozess der Reduktion zogen wir auf einer formalen Ebene durch. Ich glaube, es gibt [in der Inszenierung, lh] keine Stelle mehr, wo es wirklich ausufert. Aber ich glaube, an der persönlichen Findung der Figuren innerhalb des Stückes hätte man noch länger arbeiten können.»[237] Tatsächlich entwickelt Giovanni Netzer mit jedem der Spieler, aufbauend auf einer sehr einfachen persönlichen Grundbewegung, ein Bewegungsvokabular, mittels dessen die Figur alle Situationen des Stückes durchsteht. In minutiöser Arbeit wird Sekunde um Sekunde des Stückes erkundet. Die zentrale Handlungsanweisung an die Schauspieler lautet: «Versucht, eine Sprache zu finden, die einfacher ist.»[238] Giovanni Netzer zum Fortgang dieses Prozesses: «Ich

[237] Interview mit Giovanni Netzer
[238] Ebd.

erinnere mich an eine Probe mit M. und N. Wir hatten an einem Sonntagmorgen versucht, dreissig Sekunden des Stückes zusammenzubasteln. Wie geht der König auf die Königin zu? An diesem Morgen führten wir als Idee die Reduktion ein. M. begann, gewisse Bewegungen von oben nach unten zu machen. Die nahm er danach nie mehr weg. Damals hatte ich das Gefühl, dass sie ihm sehr gut lagen. Bei den beiden funktionierte es relativ gut. Der ganze Prozess setzte erst nach den ersten Proben richtig ein. Für viele war das hart.»[239] Der Status bei Hof und die dominanten Bewegungsmuster werden durch die Kostüme der Spieler hervorgehoben und räumlich wirksam inszeniert.[240]
Die konsequente Reduktion als wichtigstes formgebendes Mittel erzeugt Bewegungsabläufe, die durch ihren rituellen Charakter die Konstruiertheit der Persönlichkeiten hervorkehren. Die persönlichen Rituale der Figuren beziehen sich teils auf nichts anderes als auf sich selbst, tauchen mit minimalen, aber virtuosen Verschiebungen und Variationen in der Beziehung zu anderen Personen am Hof auf. Gerahmt werden diese formalisierten Bewegungsabfolgen wiederum von Ritualen zur Regelung offizieller Situationen am Hof, bspw. der ersten Begegnung, der Begrüssung, der Übergabe von Geschenken, oder aber von prägenden Momenten der privaten Sozialisation wie dem Aufbau und der Abwehr eines erotischen Begehrens oder dem Spiel mit dem unsicheren, immer neu auszuhandelnden Status zwischen dem offiziellen Machthaber und seinem potentiellen Nachfolger etc.
In dieser Produktion wird exemplarisch die Entstehung des Rituals aus der Geste, aus einer Bewegung heraus, erkundet und körperlich konkretisiert: «*Bewegungen* sind das Medium, in dem Menschen an den Welten anderer teilnehmen und selbst Teil ihrer Gesellschaft werden. [...] Als symbolisch kodierte Bewegungen des Körpers spielen *Gesten* im Zuge der Vergesellschaftung des Körpers eine wichtige Rolle. In mimetischen Prozessen inkorporiert und in sozialen Situationen aufgeführt, sind sie daran beteiligt, die sozialen Subjekte in die gesellschaftliche Ordnung einzugliedern und sie zu normalen Individuen zu machen. Sie bringen Beziehungen des Körpers zur Umwelt zum Ausdruck. Auf der Ebene höherer Komplexität als Gesten, im Kontext systematischer Organisation, verkörpern *Rituale* gesellschaftliche Werte und Normen. Sie bringen beispielsweise Machtverhältnisse zum Ausdruck oder stellen Übergänge, Schwellenüberschreitungen von einem Status der gesellschaftlichen Ordnung zu einem anderen dar.»[241]

[239] Ebd.
[240] Vgl. Schmidt: Kapitel *Die Ästhetik des Kostüms* in diesem Bericht
[241] Gebauer/Wulf 1998: 19f.

Hier die Übersicht über wiederkehrende Bewegungsqualitäten bei einigen Hauptfiguren:

Motorische Aktivitäten	König Salomo	Königin von Saba	Stiefsohn	Kind[242]	Leopard
Mobilisieren: Selektion > Delegation	Arme/Augen > Rumpf	Oberkörper > Rumpf, Arme, Beine	Stirn, Beine/Arme > Rumpf	Füsse > Rumpf > Arme, Kopf	Solar Plexus/Nabel > Hals, Arme, Beine
Koordinieren: Artikulation, räumlicher Verlauf	Schultergelenk > Arme hoch und seitlich tief. Halswirbel > Kopf in den Nacken, Augen hoch	Schultergelenk seitwärts auf Schulterhöhe nach vorne	Hüft/Knie-gelenke, vorwärts gerichtet	Fussgelenke > gesamter Körper; direkte Wege	fortlaufende Bewegungen der Wirbelsäule, mehrheitlich an Ort
Belasten: angehalten und Wechsel	gerade, stark auf die Front ausgerichtet, sich aufbauend	gleichseitig, harmonisch	gleichseitig, stampfend, nachdrücklich, volles Gewicht, leicht vorwärts gekippt	rasch abhebend vom Boden, gleichseitig, wechselnd	Vierfüsslerstand, über Kreuz ständig wechselnd
Regulieren: Energieauf-wand, Energieverteilung	getragen, gleichmässig, mit Nachdruck	fliessend, kontinuierlich, schwebend	kräftig, voran, abrupt gestoppt, angriffig	leicht, rasch, lautlos	geschmeidig sich fortpflanzend, fliessend, durchgehend

Abb. 40: Ausgangsbewegungen einiger Figuren in La Regina da Saba

Die Bewegungen unterscheiden sich stark in allen motorischen Qualitäten. Auffällig sind die Tempounterschiede, welche innerhalb der Ausgangsbewegungen zusammen mit der kurzfristigen Veränderung des Energieaufwandes einhergehen und sich wieder verflüchtigen können. Der Hofstaat des Königs Salomo wird untertänig, militärisch gedrillt in einheitlicher Bewegungsmanier eingeführt. In letzten Teil der Inszenierung entladen sich die unterdrückten Kräfte, was zum Aufstand und Mord der Königsfamilie führt. Übrig bleibt das traumatisierte Kind, das den Thron erbt.

5.3.4.6 Aufspreizen, dehnen, wiederholen

Bei den jugendlichen Spielern im *Sommernachtstraum* Laax geht die Suche nach dem Workshop in Berlin in die entgegengesetzte Richtung. Sie werden aufgefordert, innere Widerstände zu durchstossen und das, was ihre Figur antreibt, ungeschönt nach aussen zu kehren. Die Bewegungen sind durchgängig räumlich weit ausholend und impulsiv. Daraus entstehen Bewegungsabfolgen, die sich vor körperlicher Nähe, ausgestellten Emotionen und Hässlichkeit nicht scheuen. Ein psychologisch identifikatorisches Spiel wird durch das extensive Ausleben der Emotionen überwunden – ein Kuss dauert so lange und ist so heftig, bis beim Zuschauen nicht nur Erinnerungen an eigene Küsse, sondern auch die Geschichten hinter exzessiven Liebeswirren auftauchen. Komik stellt sich ein, wenn durch die Unmöglichkeit, in der Verliebtheit Abschiednehmen zu können, der Abschied mehrere Male nacheinander stattfinden muss, immer wieder und immer neu variiert. Damit weitet sich das Bedeutungsfeld eines einfachen Rituals. Beide Momente werden aufgespreizt, gedehnt und ausgestellt. Wenn Helena sich zwischen Hermia und Lysander stellt, ist davon nicht nur die Rede, sondern sie steht tatsächlich dazwischen und das Liebesgeplänkel der beiden wird nun trotz und gegen diesen körperlich erfahrbaren Widerstand weiter geführt, etc.
Dieselbe Strategie wird in Mollis mit dem Spieler des Carnifex Junior verfolgt, wo der Spieler diese exzentrische Form der Bewegung weitgehend aus sich selbst hervorbringen muss.

[242] Die Spielerin des «Kindes» ist eine junge Gymnasiastin, die Giovanni Netzer aus dem Theaterunterricht kennt.

Spektrum der motorischen Aktivitäten in der Kampfszene aller gegen alle in Laax[243] und in der ersten eigenständigen Verhörszene des Carnifex Junior in Mollis.

Motorische Aktivitäten	Lisander	Hermia	Helena	Demetrius	Carnifex junior
Mobilisieren: Selektion > Delegation	Rumpf, Beine, Arme > ganzer Körper; Betonung der Vorder-seite des Rumpfs	Rumpf, Beine, Arme > ganzer Körper; Betonung der Arme	Rumpf, Beine, Arme > ganzer Körper; Betonung der Schulter	Rumpf, Beine, Arme > ganzer Körper; Betonung der Beine	Rumpf, Beine, Arme > ganzer Körper
Koordinieren: Artikulation, räumlicher Verlauf	vorwärts-schreitend > zupackend, stossen > fallen, stolpern, Hermia hochhebend und wieder fallen lassend	Hüfte, Beine > ganzer Rumpf, Lisander am Boden sitzend haltend und hie und da zuschlagend, Helena angreifen, zupacken, wegstossen	Hüfte, Beine, ganzer Rumpf vorwärts	Hüfte, Beine, ausschreitend, Oberkörper etwas vorgekippt, Arme stets in Bereitschaft	Schulter > um die eigene Achse drehen, Kopf und Blick erhoben, mehrfach beidseits, ganze Breite, ganze Tiefe
Belasten: angehalten, im Wechsel	fest auftretend, gleichseitig; lange Strecken zurücklegen beim Angriff	dezidiert auftretend, Gleichgewicht verlieren, fallen, sitzen	stets beidseitig, Gleichgewicht ausbalancie-rend	rennen vorwärts, rückwärts, rasch drehend, ab-rollen beim Fallen, lange Rückzüge halb rückwärts, vor-wärts, drehen, rascher Ent-schluss für weite Angriffe	gleichseitig; verlieren des Gleichgewichts bis zum Fallen. Ganzes Gewicht auf dem Boden/ Rücken, auf dem Boden rückwärts, vorwärts
Regulieren: Energieaufwand, Energieverteilung	wechselnd, beim Angreifen durchge-hend kräftig.	hoch, etwas abgeschwächt am Boden, dann wieder hoch.	hoch, durchgehend hoch, insbesondere durch den (lauten) Stimmeinsatz gesteuert	rasch rollend, im Aufstehen leicht, dann wieder tiefer Körperschwer-punkt	ruhig > kräftig stetig steigernd, rennen und Richtungswech-sel, bis zum rasenden zweimaligen Fall über die Seite auf den Rücken

Abb. 41: Bewegungsqualitäten bei den jugendlichen Liebespaaren in der Inszenierung *In siemi dalla notg sogn Gion* in Laax/GR und beim Carnifex Junior in Mollis

In Laax ist bei allen Figuren in den Bewegungssequenzen ein Wechsel der Tempi, der Energieverteilung und der Belastung aus dem organischen Ablauf der Emotion heraus zu beobachten. Die Bewegungen nehmen alle Richtungen ein, auch rückwärts, seitwärts ausholend, einen weiten Raum nutzend. Die Raumebenen (tief, mittel, hoch) wechseln mehrfach. Der Sprechtext verläuft parallel zu komplexen Bewegungsabläufen. Durchgehend ist ein hoher Energieaufwand beim Sprechen, Schreien feststellbar, getragen von der Wut aufeinander. Übereinanderrollen, sich anfassen, kämpfen im direkten Körperkontakt, jedoch stets im Bewusstsein für das eigene Tun. Alle Bewegungen kommen aus dem Zentrum des Körpers, entwickeln sich und verlaufen parallel zur emotionalen Situation. Beim Carnifex Junior hingegen folgen plötzliche und raumgreifende Bewegungen auf Phasen relativer Entspanntheit. Die Erholungszeit zwischen dem Fallen und

[243] Min. 1:09-11 der Aufzeichnung

Wiederaufstehen verkürzt sich. Der Text ist sorgfältig in den Ablauf eingeplant. Der Spieler landet schliesslich schweissüberströmt auf dem Rücken, rutscht weiter und kann sich kaum noch fassen.

5.3.4.7 Exkurs: Chorische Arbeit mit sehr grossen Gruppen

In der chorischen Arbeit mit Ensembles von 350 Spielern wie in Einsiedeln scheinen Generierung und Entwicklung von Bewegungsmaterial und Formgebung nahezu in einen Vorgang zusammenzufliessen. Auch die Komposition des Ganzen verfertigt sich in der Vorstellung des Choreografen bereits im Laufe der Arbeit. Die Proben werden in vergleichsweise kleinen Proberäumen und in Untergruppen durchgeführt. Die Komposition muss deshalb im Hinblick auf den riesigen Klosterplatz schon in ihren Eckpunkten mitbedacht werden. Zwar kann ein vergleichbarer Vorgang in der Arbeit auch in anderen Produktionen vorkommen, bspw. wenn die Proben mit einer (Unter-) Gruppe erst später beginnen, was etwa bei Kindergruppen der Fall sein kann. In den Beschreibungen der Regisseure lassen sich die Phasen jedoch gewöhnlich mit graduellen Abweichungen unterscheiden.
Jo Siska weiss, dass er mit seiner riesigen Spielgruppe von vornherein auf die Aussicht verzichten muss, alles mehrfach proben und verändern zu können: «Mit einer so grossen Gruppe kann man nicht alles hundert Mal proben. Das geht sofort an die Motivation und sprengt die Grenzen.»[244] Um diese für professionelle Theaterleute schier undenkbare Situation zu unterstreichen, weist er auf die einzige Ausnahme hin: Eine Sequenz in der Mitte der Inszenierung, die aufgrund abweichender Vorstellungen im künstlerischen Team drei Mal unterschiedlich angegangen werden musste. Die Spieler wurden darüber informiert, konnten sich dazu auch äussern. Jo Siska betont, dass dies einzig aufgrund des bereits bestehenden Vertrauens und als absoluter Einzelfall möglich war.
Informiert über gewisse Eckpunkte, geht er mit einfachen Vorgaben an die Grossgruppe heran: «Ich hab mich orientiert: Wie viele Menschen tragen welches Kostüm? [...] Was sind die Stimmgruppen? Was wäre für den Komponisten stimmlich interessant? Ich hatte Altergruppen. Diese wurden auch inhaltlich nach abstrakten Spielrollen eingeteilt. Plötzlich hatte ich 20 oder 25 verschiedene Gruppen im Kopf. So weit war es für mich schon klar. Als ich alle im Raum hatte, wies ich ihnen Grundbewegungen, räumliche Dinge für Ornamente usw. zu. [...] Ich arbeite so. So elementar. Ich verbinde Gehen, Laufen, Hüpfen und ganz elementare Dinge miteinander. Und während ich es vor mir sehe, wie es sich entwickeln könnte, entwickle ich es vorneweg weiter.» Dieser Vorgang ist möglich aufgrund der langjährigen und fundierten Körpererfahrung des Tänzers und Choreografen mit entsprechend ausgeprägter körperlicher Intuition und Voraussicht: «Wenn ich reingehe, habe ich eine Intuition [...], in welche Richtung es sich entwickeln könnte, [...] was dieser Moment inhaltlich werden könnte. [...] Auf diesem Funken, auf einer Ahnung und auf einer Idee formuliere ich Dinge aus, was ich vorhabe in diesem Raum. Die Spieler haben sich einfach hineinbewegen lassen [...] Währenddessen habe ich lediglich eine Sekunde vorgespürt.»[245]
Jo Siska betont mehrfach, diese intuitive, von genauer Beobachtungsgabe geleitete Vorgehensweise bringe emotionale und präzise Bilder hervor, die er dramaturgisch im Moment des Entstehens manchmal nicht erklären könne: «Wenn man es schafft, dass alle eine einfache Geste ausführen, dass z.B. eine Gruppe von 500 Menschen gemeinsam zu Boden fällt, dann kann das sehr erschütternd sein. Das kann emotional sehr gross sein. [...] Wenn eine ganze Gruppe einfach den Kopf dreht. Oder wenn sie einmal durch den Raum geht. Wenn das im richtigen Moment passiert.» Diese Erfahrungen seien, so sagt er, in seinem Körper «abgespeichert.»[246] Er baut ferner auf die Energie auf, die von einer hoch motivierten Gruppe von 350 Personen erzeugt wird: «Ganze Gruppen haben in diesem Jahr auf ihren Urlaub verzichtet. Und die Kinder auf die Ferien. Auf ihre Osterferien und auf ihre Sommerferien. Das ist nicht so selbstverständlich. [...] Und diese Energie, die ein solches Kollektiv mit sich bringt ... Auf dieser Kraft kann man etwas schaffen. Es wäre fatal, wenn man das enttäuschen würde.»[247]
Die choreografischen Abläufe scheinen gewissermassen auf *einer* räumlichen Idee zu beruhen, was mit dieser Menge von unterschiedlichen Personen unter Berücksichtigung ihrer körperlichen und

[244] Interview mit Jo Siska
[245] Ebd.
[246] Siehe auch Kapitel 5.3.4.9 *Lebendige Traditionen* in dieser Studie
[247] Interview mit Jo Siska

altersmässigen Voraussetzungen machbar ist: «Da haben wir die apokalyptische Schlussszene geprobt mit den schwarzen Mülltüten. Marina[248] kam mit der Idee der Mülltüten. [...] Mir war klar, dass es eine einzige Bewegung sein muss. Wenn es funktionieren sollte, müssten wir es schaffen, dass alles gleichzeitig vom Himmel regnete [...], dass viele Menschen gleichzeitig auf den Platz jagen, gleichzeitig die Treppe hinunterlaufen, über das Kopfsteinpflaster mit den Stufen, um die Kurve rennen. Und das haben alle gemacht. Alle. Und sie waren unterschiedlich alt. Und alle sollten zur gleichen Zeit ankommen und die Mülltüten durch die Luft werfen. Es sollte plötzlich einen Aschenregen geben und alle sollten zusammenbrechen. [...] es war nur *eine* Bewegung. Aber die musste zusammen sein.» Das Zeichen für diesen speziellen Moment kam aus dem Glasharfenorchester, welches gleichzeitig den Raum durchquerte.

Die folgende Übersicht verdeutlicht die gefundenen Bewegungsqualitäten anhand der Anfangsszene, die das gesamte Ensemble involviert.

Zeit	Thema	Mobilisieren: Selektion > Delegation	Koordinieren: Artikulation, räumlicher Verlauf	Belasten: angehalten und Wechsel	Regulieren: Energieaufwand, Energieverteilung	Requisiten/ Sprache, Laute
00:00-03:30	Klang der Glocken von den Türmen der Stiftskirche. Die Welt wird geboren; alle Spieler unter einem roten Tuch.	Beine, Arme	Gehen im grossen Schwarm, Arme unregelmässig hoch zum Tuch	gleichseitig im langsamen Vorwärtsgehen	mittlerer Energieaufwand; Energieverteilung gleichbleibend	rotes Tuch
02:40	Die Figur der Welt wird im roten Kleid hochgefahren, an oberster Stelle des Tuches.	Arme vereinzelt hoch	Spieler verbleibend, Tuch in Bewegung haltend	gleichseitig im Stehen	mittel gleichbleibend	Hebemechanismus für die Welt; Eingangstext der Welt
03:30	Erste Gruppe unter dem Tuch hervor: ein Kälin-Kind wird getauft.	Rumpf, Beine, Arme, Baby in die Höhe	hüpfend bis leicht springend, Seite rechts – links wechselnd, auch mal rund um sich herum	kurzer Bodenkontakt im Schwarm, halbrund vorwärts	leicht, rasch; Energieverteilung gleichbleibend	Puppe als Baby/alle durcheinander: «jö»

[248] Marina Hellmann, verantwortlich für die Gestaltung des Bühnenbildes

04:10	Zweite Gruppe: Hochzeit	Rumpf, Beine, Arme teils eingehängt	tanzend, laufend, zueinander drehend	kräftiger Bodenkontakt, abstossend	beschwingt, kräftig, betont. Energieverteilung während des ganzen Auftritts gleichbleibend	Schleier; jubelnd, feiernd
04:40	Frauen	nur Oberkörper sichtbar, aufrecht, Oberkörper und Kopf leicht nach dem Geschehen drehend	zu viert an Ort nebeneinander stehend	gleichseitig	aufmerksam gespannt, gleichbleibend	Sprechchor
04:50	Begräbnis	Rumpf, Beine, Arme	Zug langsam vorangehend, nach vorne gebeugt, Blick zum Boden	Belastung gleichseitig, mittel	langsamer; Energieverteilung während des ganzen Auftritts gleichbleibend	Sarg; Nastücher schnäuzen und wegwerfen
06:10	Kindergruppe; ein neuer Kälin, die Schönste, die Beste	Rumpf, Beine > Arme hochgerissen (Siegerpose)	alle Bewegungen an Ort, in der Gruppe	gleichseitig	mittel während des Sprechens; rascher hoher Energieaufwand, beim Hochheben der einzelnen Spieler durch die Gruppe	Text für Kinder
07:30	Das Tuch löst sich in vier Teile auf, wird auf vier Seiten hinausgezogen.	Rumpf, Beine; Arme teils hoch	Gehen nach allen Seiten vorwärts	gleichseitig	mittel, gleichbleibend	Teile des Tuches
07:40	Formierung zum Volkstanz in Kreisen: mehrere Kreise umringt von einem grossen Kreis	Rumpf, Beine. Arme teils angewinkelt, im Kreis teils den inneren Arm hoch	wippen > hüpfen im Kreis vorwärts laufen (leichtes Rennen), umkehren, gleicher Weg zurück	verkürzter Bodenkontakt, gleichseitige Belastung	gleichbleibend im Rhythmus der Musik	
08:45	Wirtschaftsfrauen präsentieren sich	Hüfte kreisen, Hüftschwung abwechselnd vor und zurück (Zitate Bauchtanz), Hände teils über dem Kopf zusammengeführt	an Ort, kurze Schritte vorwärts in Formation, Stopp, wiederholen der Bewegung: Kreisen der Hüfte etc.	gleichseitig	leichte Torsion des Körpers, betonte Bewegungen. Energieverteilung gleichbleibend	übergrosse Halsketten, goldene Tücher um die Hüften

09:06	King Kälins Männer vor	Rumpf, Beine	Vorwärts gehen zwei Schritte, Stopp, Text, vorwärts gehen vier Schritte, ganzer Weg zurück mit Hüpfer in der Mitte	gleichseitige Belastung, kurze koordinierte Sprünge weg vom Boden im Wechsel mit stopp und gehen, sprechen	Energieverteilung mittel, zügig; gleichbleibend	eine Krone für King Kälin
10:45	Ankündigung des Unheils durch den Chor; einige umarmen sich, einige legen sich seitlich hin	Rumpf, Beine, Arme, teils sich umarmend, hinlegend	Grossteil der Gruppe unruhig durcheinander, Richtungen wechseln, vorwärts gehend	Wenige Spieler, abgeben des Gewichts an den Boden; Gewicht gegenseitig abgebend, die anderen gleichseitig	Energieaufwand erhöht bei den Gehenden, Energieverteilung nachlassend bei jenen, die sich hinlegen oder umarmen	
11.13	kurzes Rückfinden in die Kreise von vorher, manche rennen weg; Orgelklang kündet Endwind-klang an	Rumpf, Beine, ein Arm hoch zum Rhythmus der Musik, teils gegenseitig Ellbogen eingehängt	Gegenläufige Raumbewegun-gen: Kreise gestört durch wegrennende Spieler und Zweierkonstellati-onen nahezu an Ort.	Bodenkon-takt verkürzt, hastig; gleichseitig	Energieaufwand erhöht bei allen, Energieverteilung ansteigend	
11:57	Endwind-klang stoppt das ganze Geschehen	ganzer Körper Freeze > Kopf, Blick nach links oben (Sihlsee), Aufrichtung der Wirbelsäule	Gleichmässige Verteilung im Raum, dichter um die Figur der Welt in der Mitte	im Stand, gleichseitig	stehend, Körperspannung erhöht; angehalten	
12:45	Figur der Welt sinkt herunter; Text der unter-gehenden Welt	dito	dito	dito	dito	Hebe- resp. Senkme-chanismus für die Figur der Welt
13:03-13:26	rascher Abgang aller	Rumpf, Beine, Arme hängend> Hände zusammenge-führt vor den Mund	durcheinander, unruhig, rechts-links ganz oder teilweise drehend ab	gleichseitig	gleichbleibend, alle Bewegungen an Ort, in der Gruppe, erhöht	vereinzelte unruhige ängstliche Schreie

Abb. 42: Choreografie der Eingangsszene Einsiedler Welttheater

Folgende Merkmale kennzeichnen diese Choreografie im grossen Kollektiv: Alle Bewegungen entwickeln sich aus dem Gehen, Laufen, Stehen heraus und sind von entsprechenden musikalischen Klängen unterlegt. Klar wahrnehmbare Formationen wie Kreise oder Untergruppen in Reihen und Kolonnen, einfache Konstellationen im Stehen lösen sich rasch wieder auf. Eine formale Strenge ist

zugunsten einer durchgehenden Bewegtheit (meist Wippen in Variationen) aufgehoben. Die Wechsel werden durch die Musik ausgelöst und erfolgen übergangslos. Es gibt kaum längere Passagen (mehrere Sekunden bis maximal eine halbe Minute), in denen nicht – initiiert durch Untergruppen - neue Raumaufteilungen entstehen. Die längste Sequenz besteht im Hinuntersinken der *Welt,* indes das Kollektiv der Spieler mit leicht erhobenem Kopf, den Blick von ihr weg gewandt in Richtung Sihlsee, verharren. Die Spieler haben kaum je mehr als zwei Bewegungen miteinander zu koordinieren. Dem Sprechtext wird regelmässig höchstens eine gleichbleibende Bewegung unterlegt. Die Belastung erfolgt meist gleichseitig, der Energieaufwand wechselt von Auftritt zu Auftritt, bleibt innerhalb der Auftritte gleich. Für die Lebenszeitzitate am Anfang (Geburt, Hochzeit, Trauerzug, der neue Kälin) werden Requisiten zwecks rascher Deutung beigezogen. Gegen Ende des ersten Auftritts mehren sich die Sequenzen, welche die bevorstehende Katastrophe ahnend vorwegnehmen. Die Raumwege werden gegenseitig durchkreuzt, die Position einiger Spieler ist nicht mehr gleich einzuordnen, die Übersichtlichkeit der ersten paar Minuten wird zunehmend komplexer und vieldeutiger.

5.3.4.8 Timing – Rhythmus - Musik

«Das Timing generell war den Spielern nicht so bewusst: dass es darauf ankommt.»[249] Zwar kann das Timing durch einzelne Aufgaben, in denen die Spieler sehr genau aufeinander achten müssen, auf die Gruppe übertragen werden. Dies bedingt jedoch eine stabile Offenheit für die sensible gegenseitige Wahrnehmung, was während des Spiels, das weitere Vereinbarungen beinhaltet, für die nicht professionellen Spieler nicht immer einfach ist.[250]

Dennoch können sich Timing, Rhythmus und Dynamik einer Bewegungssequenz nach und nach einspielen. Julia Bihl bestätigt: «Ich habe den Eindruck, wenn etwas ein paar Mal wiederholt wird, ist es drin, wird der Rhythmus im Körper gespeichert wie eine Art Körpergedächtnis.» Barbara Schlumpf übt deshalb bereits während der Proben mit den Spielern einen gleichbleibenden Rhythmus ein, damit dieser Zeit hat, sich den Körpern einzuprägen. Sie greift in ihren Inszenierungen seit Längerem auf diese Konditionierung zurück – hie und da auch auf einen Siebnerrhythmus – insbesondere, wenn kein Text durch Versmass und Reime für eine stabile Verbindlichkeit im offenen Aussenraum sorgt: «Die alten Spanier haben das mit dem Zwölferrhythmus ganz oft hingekriegt. Er lässt ein bisschen Freiraum, weil er zwölf Schläge dauert. Aber er wiederholt sich wieder. Diese Verbindlichkeit ist wie ein grosses weites Versmass. Wir haben es im Stück angewendet.»

Häufig wird zur Unterstützung in Timing- und Rhythmusfragen, für welche die Spieler auch laut Philipp Boë oftmals «gar kein Gefühl» mitbringen, Musik eingesetzt. Musik ist insbesondere für die choreografische Arbeit mit sehr grossen Ensembles das zentrale strukturgebende Element: «Ich brauch erstmal Raum, Geometrie und Zeit. Es ist natürlich viel leichter, wenn man sich bereits an einem Raum orientieren kann. Aber man braucht eine Uhr, nach der sich der Mensch bewegen kann. Und die liefert die Musik. [...] Sie liefert die zeitlich-räumliche Begrenzung. [...] Wenn man die erste Musik anschliessend weglegt und eine andere Musik benutzt, kann etwas Spannendes und Neues daraus entstehen.»[251]

Die Strategie, Bewegung und choreografische Elemente von einer Musik anregen zu lassen, anschliessend jedoch eine andere unter bereits bestehende Bewegungssequenzen zu legen, ist verbreitet. Sie kommt auf dem Julier zur Anwendung, als Giovanni Netzer beobachtet, dass die Spieler beginnen, die Musik zu «dekorieren»,[252] was aus seiner Sicht keinen «Mehrwert», d.h. keine ästhetische Distanz, keinen produktiven Widerstand für die Deutung abgibt: «Ich finde Musik vor allem spannend, um die Emotion auszulösen. In dieser Hinsicht haben wir oft auch Experimente gemacht. Wir haben bewusst auf eine andere Musik choreografiert, als die Musik, die schliesslich in der Inszenierung vorkam.»[253]Auch Barbara Schlumpf greift punktuell auf dieses Mittel zurück, experimentiert mit Gegenrhythmen und anderen Verschiebungen. Im Hinblick auf die Gesamtkonzep-

[249] Interview mit Julia Bihl
[250] Vgl. ebd.
[251] Ebd.
[252] Interview mit Giovanni Netzer
[253] Ebd.

tion taktet sie das ganze Stück, alle Szenen mit und ohne Musik mit dem Musiker auf den bereits erwähnten Zwölferrhythmus durch.

5.3.4.9 Lebendige Traditionen in der Formgebung

Die Regisseure greifen auf unterschiedliche bestehende Formen zurück, bspw. jene, die der berufliche Alltag herausbildet. Sie führen sie durch Reduktion und Wiederholung sowie spitzfindige Intensivierungen an die Schwelle zur Absurdität und damit zur Selbstentlarvung. So zu sehen bspw. in der Arbeitsteiligkeit beim Sortieren der Postpakete in Mollis, beim Sägen in Turtmann, bei der Touristenführung im Welttheater und in Biel bei Reden des Gemeindepräsidenten an die Bevölkerung.

Auch der Sport liefert brauchbare Bewegungsmuster, z.B. das «Nordic Walking», das bei den Pöstlerinnen in Mollis für gewollte Komik sorgt, weil das damit verbundene Gesundheitspostulat die gesamte Belegschaft in wettkampfmässigen Eifer versetzt. Oder beim chorischen Auftritt im Stück *Lochmatt*, wo in der Szene «jeder gegen jeden» Schwingen, Fechten, Schattenboxen etc. zitiert wird.

Schliesslich sind populäre Formen des Tanzes prominent vertreten. Es ist kein schweizerischer Volkstanz, sondern ein Tanz aus Spanien, den der Choreograf auf den Klosterplatz von Einsiedeln importiert: «In Barcelona bin ich auf einen Platz gekommen. Da haben sie den Sardanas getanzt. Da standen plötzlich alle Leute und an allen Ecken der Stadt spielen Sardanas-Orchester. Zuerst entsteht ein kleiner Kreis, wenn der Kreis zu voll ist, baut man einen neuen Kreis drum herum. Vielleicht gibt es sogar einen riesigen Kreis ganz aussen um alle Kreise rum. [...] Die Jacken und Taschen wirft man in die Mitte. Dann gibt es drei Grundschritte. Die Menschen kennen sie natürlich. Sie sind gar nicht so einfach, wie man vielleicht annimmt. Bei Volkstänzen ist das oft so. Die Freundin, mit der ich da war sagte: ‹Machen wir mit.› Ich hatte erstmal Schwierigkeiten, da überhaupt rein zu kommen. Die bewegen sich ja nicht nur eins, zwei, eins, zwei. [...] Alle haben sich den Arm auf die Schulter gelegt. Ich kam also mit meiner Freundin um die Ecke und der ganze Platz hüpfte. Alle kamen dabei richtig vom Boden weg. Alt und jung. Es sah aus, als würde der ganze Platz beben. [...] Das war mein Auslöser für die Bewegung des Anfangs, für das erste grosse Bild. Davon habe ich gezehrt als Ausgangsfunke und habe es natürlich weiterentwickelt. Aber so was war in mir schon drin, als ich in den Proberaum kam.»[254]

Mit einem komplett choreografierten Tango für das Glarner Ratsherrenpaar Tschudi führt Barbara Schlumpf die Selbstbezogenheit und Rücksichtslosigkeit der Führungselite vor Augen: «Die Darsteller des Ehepaars Tschudi sowie der Advokat und Lover von Frau Tschudi waren bereit, wöchentlich während vier bis fünf Monaten bei einer professionellen Tangotänzerin Tangostunden zu nehmen. [...] Sie blieben durchgehend im Bewusstsein, dass sie künstlich bleiben mussten und alles in einer straffen Körperhaltung geführt war. Sie bewegten sich nie frei.»[255] Aber findet die Regieidee, einen Tango im blutroten Kleid in eine Geschichte aus Glarus einzuführen, die «im Glarnerland viel stärker präsent ist als das Heidi im Bündnerland»,[256] unter den Spielern und beim Publikum überhaupt eine Akzeptanz? Die Bedenken der Spieler werden diskutiert. Man beschliesst, es durchzuziehen. Bis zehn Tage vor der Premiere bleiben der Regisseurin Zweifel. Spieler und Publikum akzeptieren den Tanz. Der Tango wird als Totentanz gelesen, «der Tod kommt auch von weit her.»[257] Das Experiment mit der Deutungsautonomie, die durch choreografische Elemente vom Regisseur zum Publikum übergeht, gelingt.

Giovanni Netzer kennt das hohe Stilempfinden, das im katholischen Kult und in der Liturgie zelebriert wird. Er kennt die Dichte und den Freiraum, die sie schaffen können, aus jahrelanger eigener Erfahrung. Sie führen ihn heute dazu, mit einfachen Formen zu arbeiten: «Der Kult ist sehr stark. Zum einen ist er – das habe ich erst in den letzten Tagen realisiert – eine interdisziplinäre Form. Der Kult ist ganz ursprünglich und ganz einfach, sowohl in der Arbeit mit Bewegungen, als auch in der Arbeit mit Musik und Wort.» Der Kult versucht, etwas zu zeigen, was nicht gezeigt werden kann. Darin liegt eine mögliche Parallele zur Bewegung. Pina Bausch sagt: «Bestimmte Dinge kann man mit Worten sagen

[254] Interview mit Jo Siska
[255] Interview mit Barbara Schlumpf
[256] Ebd.
[257] Ebd.

und andere mit Bewegungen. Aber dann gibt es Momente, wo man ganz sprachlos ist, ganz rat- und hilflos, wo man nicht mehr weiter weiss. Da fängt dann der Tanz an, und zwar aus ganz anderen Gründen, nicht aus eitlen Gründen.»[258]
Cervantes' Roman «Don Quijote» dient dem Ensemble um Philipp Boë als Grundlage, sich mit Traum und Wirklichkeit, Ideal und Realität auseinanderzusetzen. Das Konzept für die Inszenierung formt daraus aktuelle Fragen. Was ist real? Was ist virtuell? Damit rückt das Cineastische in den Fokus, überhaupt die Umsetzung des Stoffes in unterschiedlichen Medien: «Eigentlich ist die Inszenierung eine Hommage an all jene, die diesen Stoff schon thematisiert haben. [...] Wir haben ausschliesslich referenzbezogen gearbeitet: Es gab Felliniartiges Auftreten, es gab Referenzen an Almodovar oder an das Actionkino von Quentin Tarantino. Der Experte kann diese Zitate unter der Oberfläche der Geschichte erkennen.»[259]
Die lebendigen Traditionen und, mit ihnen verbunden, bestimmte Ästhetiken erscheinen in Form von Zitaten. In keiner Inszenierung geht es um die genaue Rekonstruktion der Tradition: «Ich akzeptiere, dass bis am Schluss sichtbar bleibt, dass es sich um ein Zitat handelt.» Auch bei einfacheren Formen als dem Tango besteht Barbara Schlumpf darauf: «Die Bewegung muss nicht naturalistisch sein. Ein richtiger Sportler erkennt, dass es keine stubenreine Nordic-Walking-Bewegung ist. [...] Es muss nur einfach den Groove haben.» Jo Siska: «Es geht mir nicht darum, etwas von gestern heute eins zu eins auf die Bühne zu stellen.»
Die eingearbeiteten Traditionen sind nicht auf das Lokale beschränkt. Die Hervorhebung der Körperlichkeit im Freilichttheater mit Texten ermöglicht eine Ausweitung des inhaltlichen Radius weit über das Regionale hinaus. Die Spieler werden nach sorgfältig geführten Vermittlungsprozessen, welche die Transformation unablässig thematisieren und schliesslich stabilisieren, heimisch in einem fremden Stoff. Eine Kontaktaufnahme mit anderen, vergangenen und aktuellen Ästhetiken und ihren kulturellen Hintergründen wird möglich.
«Postdramatisches Theater schliesst die Gegenwart/die Wiederaufnahme/das Weiterwirken älterer Ästhetiken ein [...]. Kunst kann sich überhaupt nicht entwickeln ohne Bezugnahme auf frühere Formen. In Frage stehen einzig Niveau, Bewusstheit, Explizitheit und die besondere Art des Bezuges.»[260] Die genannten Bezüge im Freilichttheater mögen erstaunen. Sie enthalten im Freilichttheaterschaffen derzeit das, was Hans-Thies Lehmann in Ableitung von Adorno ein Versprechen nennt, eine «ästhetische Erfahrung, das Aufblitzen von etwas ‹anderem›, eine Möglichkeit die noch aussteht, utopisch die Verfassung von etwas unbestimmt Angekündigtem.»[261]

5.3.5 Komposition

Die Ausgangssituation für die Komposition des gefundenen Materials ist für alle Produktionen vergleichbar: «Was den Umgang mit Sprache, Raum, Musik und Bewegung angeht, ist man in der Regel limitiert. Die Begrenzungen bringen die Menschen mit ihren eigenen Erfahrungen, mit ihrem Handwerk mit ein. Das Spannende ist natürlich [...] zu erkennen, auf welcher Koordinationsstufe sich etwas abspielen kann, wie dieses Angebot miteinander verbunden werden kann. [...] Man muss oft zurück zur Basis, wo man A und B nicht mit einer Person verbinden kann. Eine Person hält nur einen Bereich. Dann muss man gucken, wie kriegt man das mit anderen Bereichen im Raum koordiniert, damit es spannend wird.»[262] Die Begrenzung auf einen Bereich einfacher Bewegungen gilt meist auch für ganze Gruppen. Daraus erwächst den Regisseuren und Choreografen für die Komposition die Aufgabe, ein differenziertes Instrumentarium zu entwickeln, das die angestrebte Komplexität auf anderem Wege erzeugt. Auch in Produktionen, wo durch vorhandene Erfahrungen oder spezifische Vermittlungsformen bei den Spielern bereits variantenreicheres Ausgangmaterial vorhanden ist, bleibt dieselbe Herausforderung – vielleicht etwas weniger ausgeprägt – bestehen.
In der Phase der Komposition werden auf der Grundlage des vorhandenen Bewegungsmaterials und in Relation zum Gesamtkonzept die Sinnzusammenhänge hergestellt. Selbst wenn vorher mit den

[258] Zit. nach Bentivoglio/Carbone 2007: 80
[259] Interview mit Philipp Boë
[260] Lehmann 2005: 31
[261] Ebd.
[262] Interview mit Jo Siska

Spielern explorativ und betont ergebnisoffen gearbeitet wurde, wird diese Phase von der Aussensicht aus gesteuert: «Der Schauspieler, der ja sein eigenes Medium bei der Darstellung ist, bleibt angewiesen auf den Blick von aussen. Der Regisseur ist sein erster und nach Möglichkeit bester Zuschauer.»[263] Im Freilichttheater wird die Aufgabe von den Regisseuren, Choreografen übernommen, oftmals in enger Zusammenarbeit mit dem künstlerischen Team.
Die Kombination der unterschiedlichen Zeichen oder Zeichensysteme zueinander, das Verhältnis der Bewegung zum Raum und zu den anderen Medien entscheidet über die Grade der Lesbarkeit. Die Entstehung von Bedeutung beim Verfahren der Montage geht nach Erika Fischer-Lichte, in Anlehnung an die Untersuchungen von Sergei Eisenstein, von zwei Voraussetzungen aus: «1) Es müssen klar unterschiedene und unterscheidbare Einheiten vorliegen und zwar sowohl als Wahrnehmungs- als auch als semantische Einheiten und 2) die Vereinigung von zwei verschiedenen Einheiten darf nicht ‹als ihre Summe› angesehen werden, ‹sondern als ihr Produkt, d.h. als Wert einer anderen Dimension, einer anderen Potenz.› [...] Bedeutung, die durch das Verfahren der Montage entsteht, lässt sich folglich nur als ein emergentes Phänomen[264] angemessen fassen und bestimmen.» [265] Obwohl die Produktionen unterschiedliche Arbeitsweisen bevorzugen, arbeiten alle mit dem Verfahren der Montage, wie nachzuweisen sein wird. Die angeführten Beispiele nehmen Zuweisungen vor, die an der jeweiligen Stelle dominant in Erscheinung treten. Das bedeutet jedoch nicht, dass sie nicht auch in anderen Produktionen zur Anwendung kommen. Der Übersicht halber werden sie aufgefächert.

5.3.5.1 Die Komposition als Produkt einer kollektiven Arbeitsweise im Team

Wenngleich die Spieler diese Phase weniger stark bestimmen können, ist doch auch die Komposition im Freilichttheater kein einsamer Prozess einer einzelnen Person mehr, deren Erkenntnisse anschliessend auf andere projiziert werden. Der gemeinsame Vorgang des Suchens und Entwickelns evoziert jene Emergenz[266] in Relation zur Intentionalität des Konzepts, die für das Theater und die Choreografie charakteristisch ist. Sie schliesst die Zusammenarbeit der Personen und den Augenblick ihres Entstehens mit ein: «Mit Jürg Kienberger [dem musikalischen Leiter der Produktion, lh] sass ich vorher ein paar Mal zusammen. Wir haben uns mögliche Flächen, emotionale und akustische Flächen überlegt. [...] Jürg zeigte mir ein paar Sachen. Er begriff sofort, was ich brauchte, um mich zu orientieren. Und ich verstand, was ihn als Musiker interessierte. [...] Im Raum komponierte er förmlich die Feinarbeit mit. Ich liess mich wiederum von ihm inspirieren, wenn ihm etwas einfiel. Das habe ich dann in Form gebracht. [...] Bei der geschilderten Arbeitsweise ist ein sehr komplexer Ablauf entstanden. [...] Volker [Hesse, Regisseur, lh] kam dann noch mit seinen Wünschen dazu. Oder Marina [Hellmann, Ausstattung, lh] mit ihren tollen Ideen. Dann mussten wir die Dinge auch handwerklich bewältigen.»[267] Jo Siska glaubt, dass die Voraussetzung zu dieser engen Zusammenarbeit eine umfassende Erfahrung im Beruf ist und dass die Angst vor dem Versagen oder dem Scheitern bereits überwunden sein muss.
Für die vergleichsweise junge Gruppe *T_Raumfahrt* ist die Arbeit im Team Konzept und somit Ausgangspunkt für jede ihrer Auftragsarbeiten: «Es ist so, dass unsere Szenografin Elisabeth Wegmann das Konzept schreibt und darin Anteile von allen Künsten, also auch von der Musik, dem Theater und dem Licht, so der Spur nach schon vorgibt. Aber wenn es dann ums Umsetzen geht, hat jede Partei noch mal einen eigenen Spielraum. Immens wichtig ist, dass wir wirklich gut

---

[263] Kurzenberger 2009: 191
[264] Vgl. Luhmann 1997: 134-137. Luhmann weist auf den Zusammenhang zwischen «der operativen Schliessung eines Systems und einer evolutionären Tendenz zum Aufbau von Eigenkomplexität» hin. Er sieht den Begriff «Emergenz» eher als Komponente einer Erzählung als einen Begriff, der zur Erklärung von Emergenz verwendet werden könnte: «Wir werden uns deshalb mit der Vorstellung begnügen, dass die Ausdifferenzierung eines Systems und das Kappen von Umweltbezügen Voraussetzung dafür ist, dass im Schutze von Grenzen systemeigener Komplexität aufgebaut werden kann.» Der Rahmen des Theaters, die Proben stellen diesen Schutz ein Stück weit sicher. Das System, das hier geschaffen wird, ist jenes einer Choreografie, die sich auf bestehende Formen und Zusammenhänge bezieht und gleichzeitig neue Ordnungen in der Kombination der verschiedenen Bewegungen und Mittel der Gestaltung schafft. Luhmann: «Alle erkennbare Ordnung beruht auf einer Komplexität, die sichtbar werden lässt, dass auch anderes möglich wäre.»
[265] Fischer-Lichte 1999: 101f.
[266] Vgl. ebd.
[267] Interview mit Jo Siska

zusammenarbeiten und dass die Szenografin das Auge für den roten Faden behält. Ich glaube, dieses Vorgehen wäre nicht möglich, wenn sich ein Künstler selber verwirklichen wollte, ohne auf die anderen Dinge einzugehen.»[268] Diese Leitidee des Teams zeitigt eine Enthierarchisierung der diversen Künste.
Auch auf dem Julier ist die Bereitschaft, die Autorschaft zu teilen - insbesondere beim Musiker Lorenz Dangel - vorhanden: «Der Musiker schrieb einen grossen Teil der Musik erst während der Proben. Er schaute zu und sagte: «Hier könnte das und das passen.» Dann ging er nach Hause und komponierte es. Zwei Tage später kam er wieder damit. In der Zwischenzeit war die Szene schon weiter. Hie und da funktionierte sein Vorschlag immer noch, oder man musste die Musik auswechseln.»
Eine kollektive Zusammenarbeit zwischen Musik und Regie unter Einbezug der Spieler ist auch auf den Proben in Mollis zu beobachten: «Zu Beginn benennen wir zwei bis drei Hauptmotive, mit denen wir die Emotionalität des Stückes dominieren. Die Musiker kamen schon früh auf die Proben und entwickelten ihre Motive. Jimmy Gmür war in den letzten zwei Monaten fast durchwegs präsent. Er nahm von den Spielern etwas auf und begleitet sie so, dass sie sich in einer Musikalität, in einem Rhythmus aufgehoben fühlten.»[269]

5.3.5.2 Raum – Raumwege - Front[270]

Nachdem die Konzepte meist Spielorte in Reibung zum Inhalt vorsehen,[271] werden auf den Proben die sich öffnenden Optionen für deren «Mitspiel» bei der Komposition konsequent genutzt. Räume schreiben die Raumwege, welche die Spieler einzeln, in Gruppen oder in der Masse initiieren, mit. Sie geben Zeiten vor. Sie eröffnen die Möglichkeit, mehrere Schauplätze mit unterschiedlichen Dynamiken, Tempi, Rhythmen, einzurichten, einen oder gleichzeitig mehrere Fokusse zu setzen, sie geben Nähe und Entfernung sowie die Front, d.h. die dominierende Ausrichtung der Spieler zum Zuschauer, vor.
Im Folgenden wird das Verhältnis der Körper zum Raum[272] und zum Zuschauer beschrieben. Damit rückt ein einzelner Aspekt aus der *Bewegungsorientierten Arbeitsweise*[273] ins Blickfeld, der - nebst der Arbeit mit der Prägung der Bewegung durch die Lebenswirklichkeit der nicht professionellen Spieler - ein weiteres Charakteristikum der choreografischen Eigenständigkeit im Freilichttheater ausmacht.

Bei der Hälfte der vorliegenden choreografischen Konzepte fallen zunächst die Betonung der Breitenachse und das dazugehörige kontrastierende Spiel mit der Tiefe des Raumes ins Auge.[274] Besonders streng wird die Breitenachse auf dem Julier mit der Positionierung je eines Thrones rechts und links als Gegenpole bei geringer Bühnentiefe bedient. Da alle Auftritte von der Seite erfolgen, wird sie zusätzlich hervorgehoben. Die auf eine schlichte Form reduzierten Bewegungen und Positionen der Spieler betonen die frontale Ausrichtung auf die Zuschauer oder das Profil, letzteres insbesondere, wenn die Figuren sich gegenseitig beim Spiel zuschauen. Kontrastiert wird die formale Strenge im Innern des Theaterbaus mit spärlichen Ausläufern neben den Pilastern vorbei, orthogonal in die Berglandschaft hinaus. Dort ist die abgezirkelte Geometrie des Bühnenraums aufgehoben, und die räumlichen Erkundungen durch die Spieler über die Felsen und Wiesen scheinen aleatorischen

---

[268] Interview mit Martina Hasler
[269] Interview mit Barbara Schlumpf
[270] Vgl. auch das Kapitel 3 Karin Gimmi in diesem Bericht: *Die Ästhetik des Raumes*
[271] Vgl. Kap. 5.2.1 *Konzepte*
[272] Vgl. Klein 2011: Modulheft *Komposition*: 10f.
[273] Ebd. Gabriele Klein führt für die bewegungsorientierte Arbeitsweise nebst dem Körper im Raum weitere Ausgangsfragen an, u.a.: «Wie können Funktionssysteme des Körpers zum Ausgangspunkt der Choreografie werden, z.B. Muskelapparat, Gelenkapparat, Herz-Kreislaufsystem oder Organsystem? - Wie können Alltagsbewegungen choreografisch verarbeitet werden? In welchem Verhältnis stehen Bewegungsausführungen zu der sozialen, historischen und kulturellen Konstruktion von Bewegung? (...).» Die ausführliche Beantwortung dieser Fragen würde den Rahmen der vorliegenden Studie sprengen. Sie wurden jedoch in den Kapiteln *Generieren von Bewegungsmaterial, Entwicklung von Bewegung* und *Formgebung* am Rande beleuchtet.
[274] Dies ist auf dem Julier, in Laax, in der Produktion *Lochmatt* und in Biel der Fall.

Regeln zu entspringen. Die einzige Ausnahme bildet am Schluss der Weggang der Königin von Saba vom Königshof. Er geschieht auf der punktgenauen Mitte des Raumes, entlang der Tiefenachse, hinaus in die Landschaft. Dieser Gang wird dramaturgisch erst möglich, weil vorher am Hofstaat des Königs ein Gewaltexzess stattgefunden hat. Nach einer minutenlangen Szene roher Entladung der vorgängig lange disziplinierten Kräfte ist die gesamte künstliche Ordnung an Salomos Hof aufgehoben. Die Nähe des Hauptgeschehens zum Zuschauer, der ebene Boden sowie die Sichtverhältnisse aus dem aufsteigenden Zuschauerraum erlauben Bewegungen auf allen Raumlevels[275]: Bewegungen am Boden, im Stand und mit Sprüngen und gegenseitigen Hebungen. Die Komposition setzt die sich markant unterscheidenden Bewegungsqualitäten der Protagonisten[276] in filigraner Art und Weise zusammen. Die beschriebene Strenge, die Reduktion der Bewegungen auf ihren rituellen Gehalt, die absolute Kontrolle, der sich alle Figuren unterziehen, vermittelt sich als «Kälte»[277]. Hans-Thies Lehmann erklärt diese in gewisser Weise «befremdliche Empfindung»[278] damit, dass es «im Theater nicht um rein visuelle Prozesse geht, sondern um menschliche Körper mit ihrer Wärme, mit denen die wahrnehmende Einbildungskraft gar nicht anders kann, als menschliche Erfahrungen zu assoziieren.»[279] Die Spannung kann demnach auch durch die Absenz der erwarteten menschlichen Regungen erzeugt werden. Als während der Eskalation der Gewalt die Mutter das Kind retten will, unterbindet der Regisseur ihr Schreien: «Sie schrie zu Beginn wahnsinnig. Dort sagten wir: ‹Da machen wir es nicht. [...] Dort setzten wir mit der Musik noch einmal einen Akzent.› Die akustische Vorstellung des Schreis ist stärker als die Wirkung des Schreis selbst, der, würde er ausgeführt, auf die Schauspielerin verweist, nicht auf den Schmerz, der nun stellvertretend vom Zuschauer empfunden werden kann.

Nahezu komplett in die Vertikale arbeitet Barbara Schlumpfs Produktion zwischen einem engen Häusergeviert in Mollis. Das Bühnenkonzept positioniert die angeklagten Anna Göldis den Hauswänden entlang auf Plattformen in Schwindel erregenden Höhen, lässt die Herrscherfamilie Tschudi aus der 2. Etage des Hauses über filigrane Treppen auf die tiefgelegene Bühnenebene herabsteigen, wenn sie sich in die Niederungen des Volkes von Glarus begibt oder die elementaren Spannungen in der Ehe zelebriert. Umgekehrt legt der Gefängnisaufseher einen räumlich unsinnigen, inhaltlich aber aufschlussreichen Weg zur Angeklagten zurück. Dieser führt ihn zunächst über einen Treppenaufgang hoch – der alte Gerichtsdiener ist bereits atemlos -, steigt über ein Tor, und dahinter erneut einen schier endlosen, viel steileren Treppenabgang wieder hinunter. Der Weg bringt ihn keineswegs zu der ihm Anbefohlenen, sondern geradewegs dahin, wo die anderen auch sind, auf den Boden des Alltags, des Stammtisches. Hier herrscht komprimiert auf wenige Quadratmeter und geringe Bühnentiefe, das Dorfleben. Das Bühnenbild in den engen Gassen von Mollis erscheint als choreografiertes Vexierbild, der Bühnenbildner als produktiver Schatten-Choreograf. Das Publikum sitzt den Hauswänden entlang, hat unterschiedliche Perspektiven auf das Geschehen, sieht manches auch nicht: «Die Zuschauer sollten eine sinnliche Wahrnehmung von der Enge im Stück haben, sich eingesperrt fühlen. Ein Viertel der Plätze war schlecht. Das ist der Preis, den man für ein solches Konzept bezahlt.»[280]

Die Produktion in Biel arbeitet einer ausladenden Breitenachse entlang mit multiplen Fokussen, auf diverse Spielorte im weitläufigen ehemaligen Expogelände verteilt, mit klar ausgerichteter Front zum Publikum. Das weite Brachland mit Panoramasicht auf die Jurahöhen bringt, so Philipp Boë, die «Notwendigkeit mit sich, in die Höhe zu arbeiten. Von da her kam unsere Motivation, Dinge in den Raum zu stellen, an denen man hinaufklettern, mit Leitern oder Treppen hochsteigen kann.» Zusätzlich bilden ein Teich im Vordergrund sowie ein in die Jahre gekommenes Drive-in-Cinema neben einem Schrottplatz und einer offenen Container-Behausung, ein Wohnwagen, ein VW-Käfer, sowie ein Baum vielfältige Möglichkeiten zur Simultanbespielung, wie auf Einzelbühnen. «Ich bringe den Raum immer wieder in ein anderes Gleichgewicht.»[281] Ein reger Wechsel zwischen Ausweitung des Zuschauerblicks auf mehrere Fokusse in unterschiedlichen Spielhöhen und Konzentration auf ein

[275] Vgl. Klein 2011: *Laban Bewegungsanalyse*
[276] Vgl. Einzelheiten in der Bewegungsanalyse in Kap. 5.3.4.5 *Reduktion – Ritual* dieser Studie
[277] Lehmann 2005: 162
[278] Ebd.
[279] Ebd.
[280] Interview mit Barbara Schlumpf
[281] Interview mit Philipp Boë

einziges Geschehen, dem alle Darstellenden zudienen, wird sporadisch durchkreuzt von grossflächigen Auto- und Fahrradanfahrten aus weiter Ferne. Diese Prinzipien bestimmen die rhythmisch höchst variabel gehaltenen Raumwege der Mitwirkenden. Der Schrottberg verändert die Gänge der Spieler beim Hinaufklettern, Wohnwagentüren geben der Tänzerin Gelegenheit zur glamourösen Auftrittsgeste, der festgepresste Boden erlaubt Bewegungen auch in Bodennähe, auf den Brettern des Drive-in-Cinemas kommt ein beschwingter Cancan zur Aufführung, ein Fahrradlicht nähert sich zitternd aus der Ferne, im Wohnwagenfenster flimmert eine Videosequenz, etc. Die Synthese der bewusst dispers gehaltenen Bilder obliegt dem Zuschauer.
Auf dem Klosterplatz in Einsiedeln folgen die Spieler in Variationen den baulichen Strukturen der Architektur, zeichnen deren geometrische Formen nach und nutzen sie für komplexe eigene Ordnungen. Das Bühnenbild sieht keine sichtbaren baulichen Veränderungen vor. Die Breitenachse befindet sich auf erhöhter, hinterster Lage vor der Kirchenfassade. Sie wird durch grosszügige Rechts-links-Bewegungen unterstrichen: Engel auf Stelzen, zusammen mit dem 40-Tonnen-Schlepper Symbole der prosperierenden Wirtschaft, etc. Im Gegensatz dazu erfolgen die Auftritte von vorne, teils seitlich rechts und links sowie unter dem Zuschauerkörper, d.h. unter der Tribüne hervor. Aus dieser Tiefenachse heraus zur Fassade der Stiftskirche hin wird aus einem roten, quellenden, von allen Spielern bewegten Riesentuch die «Welt» geboren. Vom Kirchenportal in der Mitte strömen umgekehrt die Geistlichen auf das Publikum zu. Die Gänge schreiben – bedingt durch die architektonische Anlage - ein grosses Kreuz in den Raum ein, gequert durch das Volk, das sich auf langen Zügen diagonal über den Platz (von unten rechts nach oben links[282]) zur Wallfahrt begibt. Nach der Katastrophe kehrt es diagonal (von unten links nach oben rechts), teils rückwärts, später auswandernd, wieder zurück. Durch einfaches Winden der Körper und Abgabe des Gewichtes an den Sockel der Stiftskirche zeichnen die Spieler die hintere Begrenzung des Platzes nach. Die baulichen Elemente bieten hier durch leicht erkennbare räumliche Zuordnungen eine einfache Orientierung für das Publikum: der Auftritt des Bauern erfolgt von rechts, es sei denn, er kehrt von der Weide zurück, die Mönche treten immer aus dem Kirchenportal, die Gruppe um King Kälin kommt von links oben, etc. Diese Zuordnungen bilden die Grundlage für eine Choreografie, welche im Umgang mit dem Chor,[283] in den Relationen zu Musik, Sprache und anderen Medien zusehends komplexer wird.
Die Front zu den Zuschauern, insbesondere für das Sprechen der Texte, verläuft in dieser Produktion, in Biel, sowie in *Lochmatt*, der zweiten Produktion aus Einsiedeln, und in Laax tendenziell parallel zur Rampe. Diese direkte, frontale Ansprache des Publikums durch die Spieler hat in der Freilichttheater-praxis zwecks Steigerung der Textverständlichkeit im Aussenraum Tradition. Dass sie auch in Inszenierungen mit akustischer Verstärkung auffallend häufig bedient wird – oftmals unterstrichen durch das Öffnen der 4. Wand -, hat mit dem erwünschten gestischen Charakter des Spiels zu tun, das psychologisch aufgeladene und vordergründig illustrierende Vorgänge vermeiden will. Thomas Hürlimann stellt den Figuren des Welttheaters in Einsiedeln aus demselben Grund holzschnittartige Texte zur Verfügung, deren Ansprechpartner von Beginn weg, neben der Anrufung Gottes und der Zwiesprache mit einem Hund, nahezu durchgängig das Publikum ist. Ein eindrückliches Beispiel, allerdings ohne Öffnung der 4. Wand, ist auch in der Begegnungsszene zwischen den fünf Anna Göldis auf Konsolen in der Höhe und dem Carnifex Junior auf der untersten Spielebene zu beobachten: Die Ansprache der fünf Frauen durch den Carnifex findet über lange Strecken parallel zur Blickrichtung der Frauen statt, mit denen der Dialog läuft.
Lustvoll ausgekostetes Sich-Produzieren auf der Bewegungsebene an der Rampe, frontal zum Publikum, wird in Laax kurzerhand durch den Chor thematisiert und auch gleich kommentiert, wofür Bruno Cathomas einigen Durchsetzungswillen aufbringen muss: «Ich hatte den Männerchor und wollte eine Choreografie mit ihm machen. Sie sollten von links nach rechts gehen. Und wenn Puck und Oberon vorne stehen bleiben und sich sozusagen erotisch präsentieren, sollte der Chor auf einmal hinten weggehen. Da wurde mir im Vorfeld gesagt, dass man das mit diesem Männerchor auf keinen Fall schaffen könne. Aber weil ich ihnen nur einfache Bewegungen vorgeschlagen habe,

[282] In dieser Arbeit gilt für die Beschreibung der körperlichen Aktionen die Ausrichtung am Blickwinkel der sich Bewegenden.
[283] Vgl. Kap. 5.3.4.6: *Chorische Arbeit mit sehr grossen Gruppen*

hatten die Männer einen unglaublichen Spass daran. Der Frauenchor hat mir am Schluss fast vorgeworfen, dass sie keine vergleichbare Szene zu spielen hatten.»[284]
Choreografiertes Geschehen im 360°-Winkel ist in Lichtensteig zu erleben. Der Fokus ist - wie in Biel - nicht immer und überall klar vorgegeben, der Zuschauer orientiert sich selbst, kann auch einmal aussetzen mit seiner Aufmerksamkeit und sie einem nebensächlichen Vorgang widmen. Die Front zu den Spielern ist, je nachdem, wo die nächste Szene stattfindet, rundherum möglich. Manchmal hat der Zuschauer keine Sicht auf das Geschehen, manchmal steht er unerwartet mitten im nächsten Spielfeld und wird Teil der choreografischen Bewegung, die nun auch das Publikum erfasst. Die Zuschauer finden nach und nach selbst eine von ihnen als passend empfundene Form des Beobachtens. Im Laufe des Abends lösen sich die Konventionen zusehends auf, Spielraum und Zuschauerraum sind identisch, eine Trennung ist nicht mehr notwendig. Die Raumwege der Spieler werden durch die Selbstorganisation der Zuschauer immer neu erfunden. Improvisation und Einhalten von choreografischen Vereinbarungen bleiben in einem flexiblen Gleichgewicht.

5.3.5.3 Intermediale Arbeitweise[285]

Ein ausgeprägtes Beispiel für intermediale Arbeitsweise stellt die choreografische Anlage von *Don Quijote – the making of dreams* dar. Die Reminiszenzen an Fellini, an Almodovar oder ans Actionkino von Quentin Tarantino, begleitet von gezielten (Film-)Musikeinspielungen, scheinen streckenweise die Zeit anzuhalten. Die formale Hürde, die Philipp Boë mit den vier Gruppen von Spielern[286] zu überwinden hat, ist die choreografische Übersetzung des Filmschnitts auf live hergestellte Vorgänge mit den Mitteln des Theaters. In den grossen Traumszenen der Inszenierung bedient er sich für die Lösung dieser Aufgabe im Wesentlichen dreier Strategien:

- Einsatz mehrer unterschiedlicher Medien wie Licht, Video, Musik (live und ab Tonträger), Puppenspiel, Maskenspiel, Tanz, Bewegung, Feuer und pyrotechnische Effekte wie brennende Bücher etc.
- Simultanes Spiel mehrerer choreografischer (Kurz-)Sequenzen, durchsetzt mit Fragmenten dialogischen Spiels, verteilt auf unterschiedliche Spielorte.[287] Jede Sequenz, die faktisch eine eigenständige Erzählebene bildet, erhält ein eigenes Tempo, eine klar zugeordnete Bewegungsart (Tanz, Tierstudie, Spiel mit Requisiten, Zitate aus Tänzen unterschiedlicher Tanzrichtungen, durchsetzt mit populären Tanzformen etc.).
- Die aus den visuellen Medien bekannte Split Screen wird in der Gesamtchoreografie in Form von Überblendungen evoziert, auf die der Fokus hie und da akustisch oder mit Hilfe des Lichts gerichtet wird.

Meist wird ein multipler Fokus belassen, d.h. es ist kein Fokus vorgegeben, bis auf der narrativen Oberfläche – die nichts anderes behauptet, als dass Joe Santschi mit einer ad-hoc-Gruppe einen Film zu *Don Quijote* realisiert und sich nach Liebe sehnt – die Handlung durch eine kurze dialogische Sequenz vorangetrieben wird. Zwischen Prolog und Epilog steht nicht ein kontinuierliches Narrativ, sondern eine vielschichtige Auseinandersetzung mit den Themen «Traum und Wirklichkeit», «Ideal und Realität», «Scheitern oder Gelingen». Die Inszenierung schlägt mithilfe der intermedialen Arbeitsweise über ein reiches und subjektiv zusammengefügtes immaterielles Kulturerbe einen Bogen von der tagesaktuellen Situation zurück ins barocke Zeitalter des Cervantes. Bewegung wird hier sowohl ausgelöst wie gerahmt durch verwandte, mehr oder weniger gleichwertig behandelte Medien. Ein allfälliger Wunsch des Zuschauers nach Orientierung wird zwar nicht gerade desavouiert, jedoch nur teilweise berücksichtigt. Der Zuschauer kann den Blick schweifen lassen, er realisiert sozusagen seine persönlichen Schwenks und montiert seine Choreografie nach eigenen Vorgaben.

---

[284] Interview mit Bruno Cathomas
[285] Vgl. Klein 2011: Modulheft *Komposition*: 11
[286] Vgl. Kap. 5.2.3 *Die Darstellenden*
[287] Vgl. Kap. 5.3.5.2 *Raum – Raumwege – Front*

Er bedient sich dabei nach Möglichkeit einer «gleichschwebenden Aufmerksamkeit»[288], die das grundsätzlich Fragmentarische der Wahrnehmung zulässt. Er verbindet, was er in der Dichte der Reize wahrnimmt, mit seinen ihm zur Verfügung stehenden Korrespondenzen, entwickelt daraus seinen individuellen Handlungsverlauf.[289]
Eine sowohl szenografisch-visuell wie akustisch organisierte Dramaturgie verfolgt das Konzept in Turtmann, wo das mehrschichtige Theatererlebnis nahezu über das ganze Dorf ausgebreitet wird. Die choreografischen Elemente sind teilweise in bereits bestehende Stationen einer szenografischen Ausstellung zum 800-Jahr-Jubiläum integriert. Auch hier wird die Vielfalt der Zugänge zum Thema «Inklusion – Exklusion» mit Hilfe verschiedener, gleichrangig eingesetzter Medien (Licht, Ton, Installationen, darstellendes Spiel/Bewegung) hergestellt. Entlang eines erkennbaren Handlungsfadens – der Venezianer kommt nach Turtmann, sucht vergebens Anschluss, wird aber letztendlich belohnt – wandert das Publikum, ausgestattet mit einem eigenen Orakelspruch, die einzelnen Stationen ab. Diese sind als einzelne Spots ohne vordergründige formale Referenzen aufgebaut. Hans-Thies Lehmann spricht bei Ereignissen, bei denen die Elemente nicht in eindeutiger Weise verknüpft sind, von *Parataxis*[290]. Es gibt beim choreografisch-szenografischen Ereignis in Turtmann keine eindeutige Über- oder Unterordnung der Elemente. Die einzeln aufgesuchten Räume formen ihre je eigene Bewegungsqualität aus. Die Bewegungssequenzen der Spieler erscheinen darin als ein zusätzliches, sich organisch einordnendes Element, befreit von der schwierigen Aufgabe, einen ganzen Abend durchtragen zu müssen.

5.3.5.4 Identitäts- und biografieorientierte Arbeitsweise

Dass sich auch in dieser lockeren Reihung eine inhaltliche Deutungsdichte einstellen kann, hat in Turtmann u.a. mit einer zweiten Strategie zu tun, die einer «identitäts- und biografieorientierten Arbeitsweise»[291]entspringt. Sie kommt hier auf mehreren Ebenen zum Zug: Da es sich beim Anlass der Inszenierung um ein Jubiläum handelt, wird die Biografie des Dorfes bei der Bevölkerung, aus Quellentexten und in der Körperarbeit mit den Spielern erinnert und recherchiert. Das gesammelte Material, wieder in die Räume des Dorfes verpflanzt, erfährt nun umgekehrt dessen Einfluss auf die Bewegung. Ein kontinuierlicher, von konstruierten Konflikten begleiteter Handlungsverlauf wird somit ersetzt durch die Montage von kurzen choreografischen und installativen Ereignissen, in denen unterschiedliche, oft widersprüchliche biografische Zugänge zum Ort aufeinander treffen, und unterschiedliche Zeitebenen - quer durch 800 Jahre Dorfleben, Zeit der Spieler, des Publikums und der Aufführung - und mehrere Medien miteinander interagieren. Das Publikum hat unterwegs Zeit, sich die eigenen Dorf- oder Lebensgeschichten zu vergegenwärtigen und eine eigene Deutung aus dem reichen visuellen, akustischen und körperlich bewegten Material zu konstruieren. In einer ersten Phase des Rundgangs fordert das Konzept zudem die Selbstorganisation des Publikums heraus. Es gibt dazu wenige Hilfestellungen wie Lichtpunkte am Boden oder an Zaunpfählen: «Da entstand dann wirklich ein Klima des Forschens und Entdeckens,»[292] Forschen ist in Turtmann also nicht nur für das Team, die beteiligten Spieler, sondern auch für die Zuschauer angesagt.
Lichtensteig verfolgt ebenfalls eine biografieorientierte Arbeitsweise. Zwar findet der Abend auch hier inmitten einer Vielzahl von Installationen unter Einbindung aller verwandten Künste statt. Der choreografische Schwerpunkt liegt jedoch auf der Identität und den biografischen Erfahrungen der Spieler. Die zahlreichen ineinander geflochtenen Erzählstränge, die in filmischer Manier mehrere Stationen der Entwicklung ihrer Protagonisten beleuchten, rücken das Verhältnis vom Selbst des Spielers zu seiner Spielaufgabe ins Zentrum. Deren Oszillieren fördert - nebst dem Zusammenfügen der Ausschnitte zu einem Kontinuum - die Neugierde und die Aufmerksamkeit des Publikums. Die Affizierung mit dem Thema der «persönlichen Befreiung» von *Robin Hoods Töchtern* beruht «auf der erlebten Ähnlichkeit, die der Leib [des Spielers, lh] zum Leib des anderen [im Publikum, lh.]»

---

[288] Lehmann 2005: 148. Er entlehnt den Begriff bei Freud, der mit der «gleichschwebenden Aufmerksamkeit» die Haltung des Psychoanalytikers zu den Äusserungen des Analysanden verdeutlicht.
[289] Ebd.: 149
[290] Ebd.: 146
[291] Vgl. Klein 2011: *Komposition*: 14f.
[292] Interview mit Martina Hasler

herstellt.[293] Die Wahrnehmung dieser Ähnlichkeit beginnt mit dem fliessenden Beginn, bei dem der Zuschauer die einzelnen Installationen und die Spieler mit ihrem Hauptanliegen in seinem eigenen Tempo entdecken kann. Er wird um Statements zu Fragen wie «Was ist für dich ein Held?» gebeten. Diese Statements werden später vom Plenum der Spieler vor dem Plenum der Zuschauer bekannt gegeben. Das Publikum wird somit Teil der biografieorientierten Arbeitsweise, die dieser Choreografie zugrunde gelegt wurde. Dazu passen unterwegs von Szene zu Szene die sparsamen Hinweise für die Zuschauer als Orientierungshilfe im Raum und der fliessende Übergang zum Essen am Ende der Vorstellung. Gefordert ist hier ein mündiger, sich selbst reflektierender Zuschauer, der nicht mehr «die ganze Zeit wie eine Horde Rinder überall hingetrieben wird.»[294]

5.3.5.5 Chorische Arbeitsweise, chorische Elemente

Der Chor nimmt in den Choreografien unterschiedliche dramaturgische Aufgaben wahr. Es handelt sich dabei nicht um die «Wiederbelebung chorischer Formen» des antiken Theaters sondern um eine Suche nach Funktionen, die er heute im Freilichttheater mit nicht professionellen Darstellenden haben kann.

Das Einsiedler Welttheater verfolgt insgesamt eine chorische Inszenierungsstrategie. Die sieben Protagonisten, teils mit Gefolge, definieren sich durchgängig in ihrem Verhältnis zur Gemeinschaft, zum Kollektiv des Chors. Davon ist auch die Figur der Welt nicht mehr ausgenommen. Im Gegenteil, sie ist höchst abhängig von dieser Gemeinschaft, die ihrem Untergang nichts entgegensetzen will. Der Autor Thomas Hürlimann legt den Hauptfiguren zum Teil Züge bekannter Dorfgrössen zugrunde.[295] Die ästhetische Distanz, die der Chor durch seine Künstlichkeit herstellt, öffnet den Blick auf das Funktionieren der Gesellschaft im Dorf auf zugespitzte Weise. Einar Schleef stellt fest, dass dem Chor in den antiken Tragödien eines gemeinsam ist: «Er ist krank.»[296] Fröhliche Zusammenkünfte im Chor sind seltener und in seiner Lesart im Menschenbild «sichtbar stupid.»[297] Volker Hesses und Jo Siskas Chor ist auch heute noch krank. Sie lassen das Volk in den chorischen Auftritten feiern und tanzen, lassen es dazwischen aber immer wieder innehalten und sich des drohenden Untergangs bewusst werden.[298] Das Volk macht trotz den Mahnungen des Paters Kluge weiter wie ehedem, hat den persönlichen Profit im Auge (King Kälin-Gruppe, Souvenirverkäuferinnen rund um die Reiche), begibt sich zwar auf eine ausgedehnte Wallfahrt, kann aber seine Blindheit nicht überwinden. Siska arbeitet mit einer Vielzahl von Untergruppen, denen je eigene Bewegungsqualitäten, eigene Tempi und eigene Raumwege zugewiesen sind. Diese Gruppen werden im Eingangsbild vorgestellt und im Lauf der Choreografie in ihrer Entwicklung gezeigt. Sie eröffnen je eigene Perspektiven auf das zentrale Thema des kollektiv verantworteten Untergangs der Welt. Die chorische Arbeitsweise in Einsiedeln zieht jeden zur Rechenschaft.

Die Bewegungen entstehen aus dem Gehen, Stehen, Laufen und zeichnen einfache Ornamente in den Raum (Kreise, Reihen, Geraden in Kolonnen, Schwärmen, Zügen). Bei angehaltenen Bewegungen werden die entstandenen Formen nie streng durchgehalten, immer steht jemand weiter vorne, weiter hinten, abseits, die Gefüge werden dauernd in Gang gehalten, die Bewegungsanweisungen gelten zwar für die ganze Gruppe, dürfen aber individuell ausgestaltet werden. Ein dichter, ebenfalls aus überlappenden Schichten zusammengesetzter Klangraum (live und Tonträger) liegt den Bewegungen zugrunde. Die Wechsel, teils auch die Auftritte neuer Gruppierungen, bringen eine neue Musik auf die Szene oder werden umgekehrt durch Musik ausgelöst. Eine grosse Blechmusikformation, Gruppen von Sängern sowie ein Glasharfenorchester queren mehrfach den Raum, selbst auf der Krankenbahre spielt jemand Handorgel. Auf kurze Sprechchöre folgen amorphe Sequenzen mit geschichtetem Sprachmaterial, z.B. überlappen sich in der Wallfahrtsszene Gesang, touristische und religiöse Textfragmente und Gebetspassagen. Die Veränderung der Bewegung erfolgt häufig durch Requisiten und Material, besonders ausgeprägt in der Wallfahrtszene, wo ganze Lagerräume voll Krückstöcke, Rollstühle, Rollatoren, fahrbare Pritschen und Verbandsmaterial die Gänge der Spieler

[293] Fuchs 2000: 64
[294] Interview mit Julia Bihl
[295] Vgl. Heimberg 2009: Kap. 4.4.3.3, 150
[296] Schleef 1997: 274
[297] Ebd.
[298] Vgl. Abb. 10

auf den Pflastersteinen des Klosterplatzes vielfach variieren, und aus dem eingesetzten Material heraus unterschiedliche Tempi und Belastungsmodi herstellen. Der uniforme Rhythmus der Anfangsszene gerät hier durch Hinken, Stolpern, Ziehen, Stossen, Fahren, auf Knien Rutschen, inständiges Beten in Schieflage. Abgelöst werden diese Bilder durch die weichen Sprünge und federnden Landungen der Nachtbuben von Balustrade zu Balustrade, gefolgt vom massigen Auftreten der King-Kälin-Gruppe, welche schliesslich einen der Jungen packt und ihn verprügelt etc. Nebst der optischen Attraktion ist es die rhythmische Durchgestaltung der Choreografien, die eine hohe energetische Intensität und, damit verbunden, eine stark emotionalisierende Wirkung entfaltet. «Verbindendes Element zwischen Individuum und Gruppe ist der Rhythmus.»[299] Die rhythmische Bindung der einzelnen Körper zum Körper des sich aus der gemeinsam rhythmisierten Bewegung bildenden Kollektivs, des «Chor-Körpers», wie Hajo Kurzenberger ihn nennt, «macht die Leiblichkeit als Grundmodus» menschlicher Existenz in besonderer Konzentration und Stärke erfahrbar.»[300]
Weit weniger opulent aber dennoch farbig und vielfältig geht es in der chorischen Arbeit in den anderen Produktionen zu.
In Lichtensteig arbeiten sich die Einzelfiguren auch aus dem Kollektiv der Eingangsszenen heraus. Sie sind es, die anschliessend die Handlung vorantreiben, stellenweise unterstützt durch die Ansagerin. Die Erzählstränge über ihre unterschiedlichen Emanzipationsprozesse enthalten sich jeder Wertung und eröffnen damit einen mehrdeutigen Zugang zum Thema. Der von einem Musiker angeführte Chor der Elben übernimmt die Aufgaben, jeden Fortschritt der Figuren in kurzen Sequenzen zu feiern, fröhlich zu würdigen, zur nächsten Szene überzuleiten (teilweise als Unterstützung der Ansagerin), auch mal eine neue Situation aufzubauen (bspw. den «Juniwald» mit Besen und frisierten Laubrechen mit dem Publikum) oder neugierig und vergnügt den verirrten und vom Weg abgekommenen Figuren zuzuhören und so den Fokus auf sie zu lenken. Die mehrheitlich spielungewohnte Gruppe variiert meist (leicht gebückte) Gangarten bis hin zum Hüpfen und im exakten Rhythmus zur Musik Tanzen, bleibt zum Zuschauen mit gerecktem Hals und Kopf stehen, singt auch einmal ein Lied. Sie hat neben einem Gedicht kaum Text, sorgt aber durch Rhythmus und durchgängige Spielfreude und Leichtigkeit für gute Laune und Zusammenhalt mit dem Publikum.
Die Aufgabe des Chors in Biel ist ebenfalls tendenziell zudienend ausgestaltet: Er ist zunächst der Touristenstrom, dem alles erklärt werden muss, verselbständigt sich mehr und mehr, baut als Helfer der Filmcrew die Sets auf, und verkörpert schliesslich die phantastischen Bilder quer durch die literarischen und medialen Verarbeitungen des *Don-Quijote*-Stoffes, die das Hirn des Titelhelden bevölkern.
Die Produktion *Lochmatt* hingegen billigt dem Chor eine spezifische Entwicklung zu. Der Chor fasst die Spieler als Dorfgemeinschaft zusammen. Ausgeschlossen bleiben die Aussenseiterin Anni, welche die Machenschaften des Spekulanten durchschaut, und der Spekulant selbst, der den gärenden Prozess beobachtet, den das «Loch» auf der Baustelle im Dorf auslöst. Die Dorfgemeinschaft stellt sich mit einem Lied vor, lacht und ergeht sich in gegenseitigen oberflächlichen Freundlichkeitsbezeugungen. Die nachfolgende Gemeindeversammlung lässt bereits einen Blick auf die Interessensgemeinschaften und gegenseitigen Verstrickungen zu. Das unerklärliche Loch im Dorf lässt die Situation stufenweise eskalieren, was in regelmässigen Zusammenkünften des Chors mit rhythmisierten Varianten des Anfangsliedes reflektiert wird. Mit Hilfe des Chors wird der enge Kreis der äusseren Handlung für Augenblicke verlassen, die konstruierte Fassade der zufriedenen Dorfbevölkerung in Frage gestellt. Die anfänglichen Interaktionen im Chor versiegen zusehends, die Personen ziehen sich mit kokonartigen Stellungen (mit um sich selbst geschlungen Armen und zunehmender Verknotung) immer mehr in sich selbst zurück. Das Lied bricht ab, die Spieler stehen verloren herum, gehen verstört ab und kommen mit Gummimilchmasken wieder. Die aufgesetzte Maske ermöglicht es den Spielern, sich vom Stehen und Gehen zu lösen und sich in einem gemeinsamen, aber individuell ausgeführten Tanzschritt und einem rhythmisierten, chorisch gesprochenen Text wieder zu finden. An Ort verbleibend, beginnen die Körper, die Belastung zu verlagern und die Bewegungen des Rumpfes und der Arme raumgreifender zu gestalten. Schliesslich entledigen sie sich langsam der Masken. Die nächste chorische Szene bringt eine weitere Steigerung. Jeder geht gegen jeden vor. Beim Schattenboxen, in Fechtpartien mit Krücken, Schwüngen und

[299] Nübling 1998: 63f, 83
[300] Kurzenberger 2009: 65

Rempeleien geht mehr als ein Paar zu Boden. Als schliesslich das Einkaufszentrum *Lochmatt* eröffnet wird, sind alle gutgelaunt, lachend und posierend wieder zur Stelle. Der Chor-Körper unterbricht den Erzählfluss, durchlebt selbst eine Entwicklung und vervielfacht die Sicht auf die inneren Vorgänge im Dorf.
In Laax schliesslich werden Oberon und Titania in ihrem Sommernachtstraum von einem Männer- bzw. Frauenchor begleitet. Einzigartig ist hier der differenzierte, mehrstimmige A-cappella-Gesang alter rätoromanischer Volkslieder[301] in Bewegung: Der Chor singt Tisch deckend, durch den Wald tanzend, in Schwärmen durcheinander gehend, einmal sogar gleichzeitig je ein anderes Lied intonierend: «In bisherigen Inszenierungen in Laax, in denen der Chor aufgetreten ist, sind die Sänger so herumgestanden, wie man das so schön macht. [...] Ich wollte es von Anfang an anders: Die Sänger sollten sich nicht so sehr auf das Singen konzentrieren, sondern auf die Dynamik der Szene, die Bewegung im Raum. [...] Sie sollten vor allem keine Angst haben, die Töne zu treffen. [...] Auch während der Vorstellungen musste ich sie immer wieder ermutigen, ja nicht herumzustehen, sondern in Bewegung zu bleiben, damit kein statisches Bild entsteht.»[302] Der zweite Chor besteht aus Kindern. Er ist meist rascher, konkreter ausschreitend, frei in seinen Raumwegen. Die Kinder mutieren hie und da zu bösen Geistern, bedrängen die verzweifelte Hermia oder mustern erstaunt Titania in der Umarmung des Esels. Beide Chöre variieren minimal ihren Gang. Energieaufwand, Belastung und Grundbewegungen bleiben, einzig die Raumwege wechseln.
Klare Ordnung herrscht am Hofe Salomos auf dem Julier. Der Hofstaat bleibt während drei Vierteln des Theaterabends in rigiden Regeln gefangen: abgezirkelte Auftritte, frontal zum Publikum Stehen, Ehrbezeugungen für den König, Geschenke Präsentieren, geordnete Abtritte etc. Danach ein gewaltsamer Ausbruch, nahezu ungestoppte Gewalt Mann gegen Mann, Mensch gegen Mensch, bis kaum einer mehr übrigbleibt.
Zwei Chöre mit unterschiedlichen Aufgaben kommen in Mollis zum Einsatz. Dem Kinderchor haften visionäre Züge an. Die Kinder durchschauen das Tun der Erwachsenen, sagen und spielen voraus, was geschehen wird. Sie sind die moralische Instanz im Stück. Mit ihren aufeinander abgestimmten, chorisch gebündelten und abstrahierten Bewegungen unterbrechen sie den Fluss der Erzählung in kurzen Reflexionen, rhythmisch gestützt durch die Musik. Den Gegenpart dazu bilden die Pöstlerinnen, bei denen es sehr konkret zu und her geht, deren Handlungen von beruflichen und alltäglichen Verrichtungen abgeleitet sind (mit dem Motorrad einfahren, abladen, wegfahren; Postpakete sortieren; Arbeitspause, Sport nach Arbeitsschluss: Nordic Walking). Sie verkörpern die Sicht des Volkes und verhandeln das Verhalten der gewöhnlichen Leute im Verhältnis zur einflussreichen Familie Tschudi. Ihre Choreografien finden in stets neuen Konstellationen statt, die jeweiligen Bewegungen, die räumlichen Ausrichtung, das Tempo wie der Energieaufwand bleiben für die gesamte Szene konstant. Der Text läuft unabhängig von der Bewegung weiter, wird durch die Bewegung weder betont noch unterbrochen. Der Kinderchor singt, tritt mehrfach rhythmisch klatschend auf, spricht einige Schlüsselwörter im Chor, ansonsten haben die Kinder wie die Pöstlerinnen auch dialogische Passagen mit kurzen überblickbaren Sätzen.

Das weite Spektrum chorischer Arbeit im Freilichttheater lässt keine eindeutige Tendenz erkennen. Von fast ausschliesslich zudienender Funktion über die Reflexion des Themas bis hin zum «Theater als Chor»[303] in Einsiedeln erprobt das Freilichttheater derzeit mit den nicht professionellen Darstellenden dessen Möglichkeiten. Für alle trifft zu: Der Chor ist nicht mehr statisch, er ist bewegt, er ist Teil einer Entwicklung, die nach neuen Formen szenischer Narration und theatraler Wirklichkeitskonstitution sucht.

---

[301] Zur musikalischen Recherche und zu den Bearbeitungen der Maissen-Sammlung, siehe Kap. 4 in diesem Bericht. Ringli: *Die Ästhetik der Musik*
[302] Interview mit Bruno Cathomas
[303] Schleef 1997: 8

5.3.5.6 Narrative Arbeitweise

Die Produktionen auf dem Julierpass, in Laax und Mollis bedienen sich einer narrativen Arbeitsweise, was nicht heisst, dass ungebrochen eine Geschichte mit einem klassischen Handlungsbogen erzählt wird.

Dem Bewegungstheater ohne Text auf dem Julierpass liegt die Geschichte um die Begegnung der Königin von Saba mit der legendären Gestalt des Königs Salomo zugrunde. Die Komposition fügt in filigraner Art und Weise die von den Spielern gefundenen Bewegungsqualitäten zusammen, und grenzt die Betrachtung einzelner Figurenkonstellationen mittels deutlicher Veränderung von Tempo/Rhythmus, Energieverteilung/Belastung und räumlicher Ausrichtung konsequent voneinander ab. Sie lässt sich viel Zeit, die Personen vorzustellen und deren Entwicklungen transparent zu machen, bspw. jene zwischen der Haupt– und der Nebenfrau des Königs, zwischen dem König, seinem Sohn, der den Thron nicht erben wird, und dem Kind, das dafür ausersehen ist etc. Nach dieser ausführlichen Exposition kann die Komposition zunehmend mit Auslassungen arbeiten. Das Publikum ergänzt, konstruiert. Die Geschichte verläuft unvorhersehbar. Wer ein positives Bild des biblischen Königs mitbringt, muss es revidieren. Wer sich Harmonie oder ein Hohelied erhofft, wird eines Besseren belehrt. Verhandelt wird ein Gipfeltreffen unter heutigen Potentaten. Die eigenen, womöglich verklärten Bilder aus der (Kinder-)Bibel werden - unterstützt von einer passgenauen Musik, welche die Emotionen punktgenau steuert – aufgemischt. Als dritte bewegte Dimension kommen die Landschaft und die Witterung hinzu. Sie lassen in keinem Augenblick vergessen, dass es sich hier sowohl um eine mythische wie um eine tagesaktuelle Angelegenheit handelt.

Laax kürzt den *Sommernachtstraum* auf die Kerngeschichten und nutzt die dadurch entstehenden Zwischenräume für deren Befragung. Dabei kann hier erst einmal auf die erarbeitete Virtuosität der Spieler gesetzt werden: Zum Beispiel bei Puc, gespielt von einem ehemaligen Lehrer und Teilnehmer am *Song Contest*. Um die körperlichen und animalischen Aspekte der Liebe in Erinnerung zu rufen, wechselt er nahtlos von Gesang in der bei Männern seltenen Altlage zu Wildschweingrunzen und –gebaren. Der Text geht unterdessen ungehindert weiter, die Einlage war lediglich ein kurzer Spot, ein Aperçu. Figuren und Spielerebene mischen sich unversehens und manchmal auch ganz offensichtlich, indem Puc statt der Zauberblume seinen Energy Drink auf die Szene bringt, was beim Gehetze, in dem er sich als Spieler befindet, nicht weiter verwundert. Das gewählte Requisit verweist auch auf die dramaturgische Aufgabe der Zauberblume in diesem Stück: Sie dynamisiert die an sich zur Genüge bekannte Liebesgeschichte. Die Regie schleust einen Elf[304] in Form einer Spielerin ein, die sich fälschlicherweise in früheren Inszenierungen wähnt und Texte daraus rezitiert. Neben dem Unterhaltungswert wird damit auch die Erinnerung an die Laaxer Theatertradition wach gehalten. Die offene Dramaturgie dieser Choreografie lässt es auch problemlos zu, dass die Spielerin des Elfs, die ihre Stimme verloren hat, spontan eine Ersatzspielerin als Schatten erhält, die ihren Text aus dem Textbuch mitliest. Auf Anhieb sind die beiden lippensynchron, der Elf verwandelt sich die fremde Stimme an und stellt ihr seinen Körper zur Verfügung. Diese Flexibilität der beiden nicht professionellen Spielerinnen lässt auf eine vielfältige Probenpraxis mit hoher gegenseitiger Aufmerksamkeit schliessen. Die Komposition bricht regelmässig den Text auf und rückt den Blick mit Hilfe von Bewegung und Liedern auf verwandte oder versteckte Themenfelder, wie bspw. den Wettbewerb unter Männern beim Publikum oder beim eigenen, resp. anderen Geschlecht. In zweiter Linie lässt sie die unterschiedlichen Tempi und Bewegungsqualitäten aufeinandertreffen. Besonders auffällig werden die Welten der älteren Generation mit räumlich klar ausgerichteten und meist geführten Bewegungen in Gegensatz zu den Ausbrüchen der jugendlichen Liebhaber mit ihrer körperlichen Verausgabung an den Grenzen der Selbstkontrolle gesetzt.

Ein linearer Handlungsverlauf wird auch in Mollis mehrfach unterlaufen. Der einfache Plot, dass der alte Carnifex sein Handwerk ausgerechnet beim umstrittenen Fall der Magd Anna Göldi an seinen Sohn übergibt, dient dazu, den Zustand der (Glarner) Gesellschaft zu reflektieren, Perspektiven darauf zu öffnen, Assoziationsfelder entstehen zu lassen. Formal geschieht dies mit dem Mittel der Montage: Die einzelnen Gruppen mit ihren je eigenen Bewegungsqualitäten und Haltungen werden rhythmisch voneinander abgegrenzt und tendenziell kontrastierend zueinandergefügt. Das Spektrum der Bewegungen reicht vom einstudierten Tango über Stammtischgehabe, über die Tradition des Actiontheaters beim politischen Aktivisten, dem Zitat auf die gesitteten Mädchenfilme der Fünfziger-

[304] Die Spielerin spielt laut Ansage des Regisseurs an jenem Abend nicht eine Elfe, sondern einen Elf.

und Sechzigerjahre bei den Auftritten der potentiellen Liebhaberin des Carnifex, bis hin zu chorischem Kindertheater, choreografiertem Alltag aus dem Postbüro und Körpertheater beim Carnifex Junior. Die Klammer für die damit angelegte Mehrdeutigkeit bildet eine Musik, die ebenfalls mit Schichten und Überlappungen arbeitet.
Fülle und Musikalisierung kennzeichnen hier wie in Laax die Komposition. Musikalisierung ist auch auf dem Julier zu beobachten. Sie ist aber kontrastiert von einer gewissen Neigung zu Sparsamkeit in der Zeichenverwendung auf der Ebene der Bewegung. Bruno Cathomas zur Bedeutung der Musik[305] für seine Inszenierung: «Das Wichtigste von Anfang an war die Musik. Besser gesagt, der Gesang.»[306] Giovanni Netzer: «Die Musik war für diese Form sehr zentral. Ich finde sie vor allem spannend als Mittel, um die Emotion auszulösen.»[307] Und Barbara Schlumpf: «Wichtig ist, dass es Live-Musik ist. Dadurch fühlen sich die Spieler in einem Paartanz mit der Musik. [...] Sie stellte sich zwischen die Texte, unter die Bewegung oder schuf Übergänge. [...] Die Spieler wissen von Anfang an, dass es eine Partnerschaft ist.»[308] Dennoch achtet sie darauf, dass auch für die Musiker Ausgleich geschaffen wird: «Manchmal integriere ich Choreografien, damit die Musik einen kleinen Auslauf kriegt und nicht nur zehn Sekunden wie in einem Trailer zur Verfügung hat. [...] Es sind künstliche Pausen im Stück, die man mit der Choreografie verlängert.»[309]

5.3.6 Aufführungen

Die Zahl der Vorstellungen variiert von 10 Aufführungen in Lichtensteig bis zu 32 (plus einige witterungsbedingt ausgefallene Vorstellungen) beim Welttheater Einsiedeln. Turtmann, das pro Abend mehrere Rundgänge[310] veranstaltet, kommt bei 13 Spielterminen auf die höchste Zahl von Aufführungen für die Spieler. Hier sind einige Spielaufgaben mehrfach besetzt.
Mit Authentifizierungsstrategien und «(un-)erwartetem Einbruch des Realen»[311] werden die in den Proben gefundenen Vereinbarungen für die Aufführung flexibel gehalten.
Unter dem Begriff «Authentifizierungsstrategie» fasst die Theaterwissenschaftlerin Annemarie Matzke alle Massnahmen zusammen, die geschickt am Rahmen der Inszenierung und deren Vereinbarungen kratzen und damit das szenische Geschehen wach und flexibel halten.[312] Diese Vereinbarungen können bereits während der Proben getroffen werden, wenn die Bereitschaft des Spielers genutzt wird, an seine persönlichen Grenzen zu gehen, wie in Mollis mit dem Carnifex Junior: «Die Wege seines Rasens waren abgemacht. Aber er war auch bereit, diesen Inhalt in jeder Vorstellung neu herzustellen. Es war ungewiss, ob er wirklich jedes Mal dort landen würde, wo er nach so und so vielen Sätzen eigentlich landen sollte. Wir trainierten und brachten die Sätze so mit der Bewegung in Verbindung, dass er sich trotz Ungewissheit geschützt fühlte.»[313] In Turtmann legt man erst kurz vor der Premiere die Spielfassung fest. Zudem sucht man, mit den wenig erfahrenen Spielern die gefürchtete Routine zu umgehen, die infolge der allabendlichen mehrfachen Wiederholung des Rundgangs während zahlreicher Spieltage eintreten könnte: «Wir übten, indem wir verschiedene Versionen spielten, wir probierten Slow-Motion- und Speed-Versionen aus. Wir gaben auch später noch gewisse Impulse zur Veränderung der Szenen, damit etwas Kleines, Unerwartetes reinkam, damit die Spieler wach und präsent bleiben mussten, und nicht einfach das Geübte herunter geleiert wurde, und regten an, dass die Spieler untereinander mal zwischendurch die Rollen abtauschten [...].»[314] Die Spieler lernten somit ein breitgefächertes Repertoire von Spielen, Übungen und Improvisationsansätzen kennen, das sie auch während der Vorstellungen in Anwendung bringen konnten.

---

[305] Weitere Ausführungen in Kap. 4 *Die Ästhetik der Musik* von Dieter Ringli
[306] Interview mit Bruno Cathomas
[307] Interview mit Giovanni Netzer
[308] Interview mit Barbara Schlumpf
[309] Ebd.
[310] Pro Abend wurden 13 Rundgänge veranstaltet (Information Martina Hasler vom 25.8.2011)
[311] Lehmann 2005: 170-178
[312] Vgl. Matzke 2005
[313] Interview mit Barbara Schlumpf
[314] Interview mit Martina Hasler

Beim Welttheater in Einsiedeln sprayt eine Jugendbande Texte auf die Rollläden der Souvenirgeschäfte, der Hund des Bauern ist zwar überaus gefügig, ebenso seine zwei Geissen, wie auch das Pferd in Lichtensteig. Aber eine gewisse Unberechenbarkeit bleibt mit Tieren im Rahmen des szenischen Geschehens bestehen, was auch die Aufmerksamkeit des Publikums herausfordert. In Laax schaffen dies, neben dem oftmals rasanten und die Grenzen nicht scheuenden Spiel der jungen Spieler, die unbeschwerten Wanderungen der etwa sieben- bis neunjährigen Kinder mit ihren Standarten und Emblemen durch den Theaterwald. Bruno Cathomas, der auch auf der professionellen Bühne immer den Reiz der Reibung zwischen professionellen und nicht professionellen Schauspielern sucht[315], stellt das Spiel der Erwachsenen durch die beteiligt-unbeteiligten Blicke der Kleinen immer wieder in Frage. Diese unbeschwerten Querungen der Szene bewirken sowohl eine eigenartige Verknüpfung mit der Gegenwart wie eine gewisse Zeitlosigkeit des Geschehens. Wohingegen in Biel bspw. das überhöhte Tempo des streitenden Ehepaares - sie versucht, ihren zu Fuss gehenden Mann mit dem Volkswagen zu überfahren - bewusst mit dem (kalkulierten) Risiko als Authentifizierungsstrategie und Spannungsfaktor spielt.
Der «Einbruch des Realen»[316] hingegen beinhaltet und sucht Elemente, die sich nicht vollends unter Kontrolle bringen lassen. So waren auf dem Julier bspw. der Theaterbau und die Inszenierung vom Regisseur und Bühnenbildner Giovanni Netzer klar vorgegeben, anderes konnte er jedoch nicht beeinflussen: «Die dritte Dimension war natürlich die Landschaft. In unserem Fall stand sie im Kontrast zum temporären Palast[317]. [...] Sie war der mythische Ort. Das ging an vernebelten Abenden besonders gut auf. Da hatte man das Gefühl, dass es dort hinten in der Landschaft lebte. [...] Also ein Element zu haben, von dem man im Gegensatz zum völlig konditionierten Theaterraum nie weiss, was es tut. Das ist toll. Und das ist zugleich wahnsinnig risikoreich. Gerade in dieser Exponiertheit.»[318] Auf dem Julier sind die Witterungseinflüsse so stark, dass infolge des regennassen Bodens während der Vorstellung neue Bewegungen erfunden, ganze Passagen live, auf Vereinbarungen aufbauend, neu improvisiert[319], Kostüme und das Schuhwerk[320] laufend angepasst werden müssen. Die minutiös ausgearbeitete Inszenierung gerät dadurch während der Aufführung nochmals in Bewegung. Das Publikum verfolgt mit erhöhter Aufmerksamkeit den in der Schwebe gehaltenen Prozess.
Dass keine Aufführung wie die andere sein würde, war auch in Turtmann zu erwarten, wo die Dynamik resp. die Trägheit der Zuschauergruppen den Einbruch des Realen in die Inszenierung bewirkte, ebenso wie in Lichtensteig, wo das Mitspiel des Publikums jeden Abend Anfang und Ende, aber auch sämtliche Wege der Spieler neu bestimmen konnte.

[315] Interview mit Bruno Cathomas
[316] Lehmann 2005: 178
[317] Vgl. auch Kapitel 3 dieses Berichts, Karin Gimmi: *Die Ästhetik des Raumes* in diesem Forschungsbericht
[318] Interview mit Giovanni Netzer
[319] Ansage Giovanni Netzer vor der Vorstellung vom 17. Juli 2010
[320] Vgl. Schmidt: *Die Ästhetik des Kostüms,* Kap. 6 in diesem Bericht

5.4 Fazit – Choreografie im Freilichttheaterschaffen

«*Jede Choreografie ist ein Dokument einer bestimmten Weltwahrnehmung und wirkt als solche auf die Wirklichkeit ein.*[321]»

5.4.1 Erläuterung der Resultate

5.4.1.1 Geteilte Autorschaft

Nach Gabriele Klein gibt es drei Möglichkeiten des Choreografierens:[322]

- Die Spieler generieren unter Anleitung des Choreografen als Einzelpersonen für ihre Figur oder als Gruppe zu einem bestimmten Thema das Bewegungsmaterial.
- Der Choreograf erarbeitet das Bewegungsmaterial selbst und überträgt es auf andere.
- Der Choreograf findet in enger Abstimmung auf die individuellen Fähigkeiten oder Vorkenntnisse der einzelnen Darstellerin oder der Gruppe das Bewegungsmaterial.

Die choreografische Praxis in den untersuchten Projekten bringt folgende Strategien zur Anwendung:

	Einzelperson/Gruppe generiert das Bewegungsmaterial	Regie/Choreograf generiert das Material und überträgt es auf Einzelperson/Gruppe	Regie/Choreograf findet das Bewegungsmaterial in (enger) Abstimmung auf die Einzelperson/Gruppe
Einsiedler Welttheater			x
Don Quijote - the making of dreams			x
In siemi dalla notg sogn Gion (Sommernacht-straum)			x
Töchter des Robin Hood	x		
La Regina da Saba	x		
Das Orakel von Turtmann	x	Modern Dance, Contemporary Dance	
Annas Carnifex		Tango	x
Lochmatt	x		x

Abb. 43: Strategien choreografischer Praxis

Die Übersicht zeigt, dass die Regie kaum je Bewegungsmaterial vorgibt, sondern dieses aus den biografischen und allgemein kulturellen Lebens- und Erfahrungswelten der Spieler generiert,

[321] Servos 2012
[322] Klein 2011: *Generieren*: 4

abgestützt auf ein breites methodisches Repertoire entwickelt, und mittels formgebender Verfahren zwischen Auflösung der Grenzen zur Realität und Arbeit an ästhetischer Distanz ausgestaltet.
Damit wird das Ergebnis des ersten Forschungsprojektes zum Freilichttheater bestätigt, wonach eine differenzierte und souveräne Qualität des Spiels der nicht professionellen Darstellenden durch die grösstmögliche Einbindung ihres Körper- und Erfahrungswissens zu erreichen ist. Die Regisseure regen an, entwickeln, legen inhaltliche, räumliche und zeitliche Strukturen. Die für die choreografische Praxis im Berufstheater charakteristische Ablösung von fremdbestimmten Vorgaben in hierarchischen Verhältnissen ist in den untersuchten Freilichttheaterproduktionen ebenfalls nicht mehr anzutreffen. Die Konzepte sehen eine Betonung der Autorschaft der Spieler, des künstlerischen Teams sowie die produktive Reibung mit dem gewählten Spielort vor, was dessen Autorschaft herausfordert. Das Publikum ist als wichtige Bezugsgrösse in variablen Funktionen teils als Mit-Autor und Mitspieler vorgesehen. Die Regisseure übernehmen weitgehend die Verantwortung für die Ausgestaltung der Choreografien. Vielfach bringen sie dafür eine spezielle Bewegungsausbildung mit, ihre Ausbildungen oder beruflichen Tätigkeiten schliessen internationale Erfahrungen ein.

5.4.1.2 Vorbereitungen und Generierung des Stoffes

Vorgängige Trainings unterschiedlicher Dauer bereiten die Spieler auf die Theater- und insbesondere auf die choreografische Arbeit vor. Sie dienen dem gegenseitigen Kennenlernen von Spieler und Leitung und dem körperlichen Erkunden möglicher Umsetzungen des Themas. Die Besetzung der Spielaufgaben erfolgt erst im Laufe der Probenarbeit. Castings im Vorfeld fehlen in den untersuchten Projekten.
Die Phase des Generierens und Entwickelns ist – abgestimmt auf die spezifischen Möglichkeiten der nicht professionellen Spieler – wie im professionellen Betrieb[323] von einem grundsätzlich ergebnisoffenen und explorativen Arbeitsansatz geprägt.
Die Recherche erfolgt auf mehreren Ebenen:

- Körperarbeit mit den Spielern. Die Spieler bringen in Spielen, Übungen und Improvisationen ihre Erscheinung, ihr Erfahrungs- und Körperwissen, ihre körperlichen Eigenarten und ihre bereits ausgebildeten körperlichen Fähigkeiten und Kenntnisse ein. Auch individuelle Interessen werden im Probenprozess aufgenommen und ausgestaltet. Die Möglichkeiten der Spieler reichen bis hin zur stilprägenden Einflussnahme auf die Inszenierung.
- Recherchen ausgehend vom Spielort. Der Raum wirkt in seinen topografischen, historischen, gesellschaftlichen und persönlichen Zuschreibungen auf die Produktion ein. Seine Bedeutung für den Prozess steht jener der Spieler kaum nach. Die Regisseure und Choreografen suchen mit der Wahl des Spielorts eine produktive Reibung zum Stoff und setzen sich dessen Einflussnahme gezielt aus.
- Recherchen anhand schriftlicher und mündlicher Quellen. Sämtliche Projekte fördern die Einflussnahme bestehender lebendiger Traditionen am Ort der Inszenierung, bei den Spielern und teilweise auch beim künftigen Publikum (Turtmann). Bei Themen, die vordergründig nicht direkt mit dem Ort zu tun haben, wird deren Verbindung zu möglichen Anknüpfungspunkten bei den Spielern bereits in der Generierungsphase angestrebt.

5.4.1.3 Entwicklungsphase, Formgebung, Komposition

In einem Arbeitsklima gemeinsamer Exploration entstehen aus dem Zusammenwirken von Raum, Thema, Spieler und Musik Bewegungen, Bewegungsabläufe, die von den sozialen Erfahrungen der Spieler, ihrer individuellen Körperlichkeit und ihrem Umfeld geprägt sind. Gesucht wird eine Qualität des Ausdrucks, die sich als direkt, unmittelbar und unverstellt vermittelt. Voraussetzung dazu sind Probephasen, deren Dauer jene des professionellen Theaterbetriebs bei Weitem übersteigen (mehrere Monate bis ein Jahr). Mittels eines umfangreichen Methodenrepertoires während der Entwicklungsphase sowie durch den geschickten Umgang mit einfachen formgebenden Mitteln wird

[323] Klein 2011: Modulheft *Komposition: 9*

eine abbildende Theaterpraxis überwunden, ein einziger Standpunkt durch eine mehrfache Perspektive auf das Thema ersetzt. Die Verantwortung für die Deutung geht dadurch von der Regie auf das Publikum über.
Die Formgebung belässt – abgesehen von einigen Ausnahmen, wie bspw. bei bereits bestehenden körperlichen Ausbildungen – die Bewegungen in einem für die Spieler gut zu bewältigenden Koordinations- und Regulierungsgrad. Einfache motorische Aktionen wie Gehen, Sitzen Stehen bilden bei der Interaktion mit einem oder mehreren Partnern und dem gewählten Raum den Ausgangspunkt für die körperlichen Erkundungen. Die häufigsten formgebenden Strategien sind getragen vom Bestreben, ein sichtbares Leistungsgefälle im Ensemble zu überwinden und gleichzeitig mehrere Deutungsebenen zu schaffen. Sie gehen meist von technischen Inputs aus und bestehen im Ordnen von konkreten Handlungen, im einfachen Variieren und Intensivieren der Bewegungen.
Bei letzterem kommt insbesondere den Requisiten eine bemerkenswerte Funktion zu. Sie bieten Anlass zu Bewegung, wirken auf die Spieler zurück, verdeutlichen deren Bewegungen im offenen Raum, heben Emotionen abgelöst von identifizierendem und psychologischem Spiel hervor und eröffnen damit die Wahrnehmung weiterer Interpretationsräume. Mehrere Produktionen wagen sich aufs Feld der Masken vor, bspw. mit dem Ziel zu Demaskieren, oder sie ziehen das Puppenspiel als optisch attraktives wie distanzierendes Theatermittel heran.
Vervielfältigung von Bewegung in der Verteilung auf mehrere Darstellende, Gleichzeitigkeit und Wiederholungen sind auch in der chorischen Arbeit zu beobachten. Aufspalten von Aktionen auf mehrere Darsteller und Limitieren des Bewegungsspielraums geben der Bewegung eine zwingende Form und erhöhen den sinnlichen und inhaltlichen Mehrwert der gefundenen Bewegungsabfolgen. Die Reduktion von gefundenem Bewegungsmaterial auf ein begrenztes und klar umrissenes Set von Bewegungen ist punktuell mehrfach zu beobachten. Als durchgängiges Stilmittel wurde es aber einzig in einer Produktion mit angehenden Schauspielern konsequent durchgeführt.
Die benannten Strategien kommen meist nach- und nebeneinander zum Einsatz. Anders als im professionellen Theaterbetrieb, wo Choreografien nicht mehr unbedingt an Musik gekoppelt sind, erfüllt die Musik in Choreografien des Freilichttheaters sowohl für die Entwicklung der Bewegung wie für die Strukturierung von Abläufen und die Erzeugung von Emotionen eine stark unterstützende Funktion. Allerdings ist das Bestreben, illustrierende Bewegungen zur Musik zu vermeiden, grösstenteils verwirklicht.
Die Kompositionen gehen, oberflächlich besehen, auf ein vermutetes Bedürfnis beim Publikum, Geschichten und narrative Zusammenhänge zu erkennen, ein. Mit der Betonung des Körpers als Kommunikationsmittel werden unter dieser ersten Ebene jedoch mehrschichtige Bedeutungsräume eröffnet, die je eigene sinnliche Deutungen und Assoziationen nahelegen. Das choreografische Material der Spieler ist dabei tendenziell limitiert und durch formgebende Strategien erweitert.
Dafür kommen mehrere Verfahren zum Einsatz:

- Das in den Proben gefundene und in Abstimmung auf topografische und bauliche Gegebenheiten des Spielortes geformte Bewegungsmaterial wird in Relation zu Musik/Ton, Licht und Installationen gebracht.
- Das Freilichttheater entdeckt die chorische Praxis als «unvergleichlich geschmeidiges Theaterelement»[324] und erhebt sie entweder zum durchgängigen Prinzip oder unterbricht damit seine Protagonisten. Es verlässt dadurch die Praxis nachgeahmter Welten, durchgängiger psychologischer Begründung, geschlossener Werke.
- Die choreografische Praxis bindet das Publikum mittels verschiedener Strategien in das szenische Geschehen ein. Es überlässt ihm insbesondere einen eigenen Interpretationsspielraum zur Deutung der dichten Assoziationsfelder.

Die sich verbreitende Praxis der Choreografie lässt in kollektiven Prozessen Arbeitsergebnisse entstehen, die meist narrative Züge aufweisen, biografisch fundiert und intermedial kommuniziert

[324] Kurzenberger 2006: 44. Zitiert aus Steiner, Georg: *Die Antigonen. Geschichte und Gegenwart eines Mythos.* München 1990. 208

werden. Gesucht wird insbesondere bei der Formgebung eine Bewegungsqualität, die über die einzelnen Bewegungen, Handlungen hinausweist und weiterführende Bedeutungsfelder erschliesst. Die Komposition der Choreografie strebt die gewünschte Komplexität der einfachen Bewegungssequenzen durch dezidierten, teils überschreibenden Zugriff auf den gewählten Raum an, durch Montage (nacheinander, ineinander) sowie Schichtung des Materials (simultan, überlappend), durch Nutzung der distanzierenden Wirkung des Chors, durch gezieltes Hervorheben, Rahmen und in Relation setzen zu verwandten Künsten. Bringen einzelne Akteure ausgebildetes Bewegungs-Potential mit, werden bereits in der Figur oder Spielaufgabe mehrere Deutungsschichten angelegt. Auch musikalisch wird in einzelnen Produktionen mit Überlappungen und Schichtungen, teilweise unter Einbezug und Überlagerung von live gesprochenen Texten gearbeitet.

Die Beispiele dieser Untersuchung zeigen, dass die sozialen, dramaturgischen und inszenatorischen Kompetenzen der Regisseure und Choreografen die Entfaltung des persönlichen Bewegungspotentials der nicht professionellen Darstellenden entscheidend beeinflussen. Mehr oder weniger ausgedehnte Recherchen und von genauer Beobachtungsgabe begleitetes Erfahrungswissen geben der Leitung die intuitive Sicherheit, während der Probenarbeit sowohl flexibel und offen für den Augenblick zu sein, wie die zahlreichen notwendigen Entscheidungen zuhanden ihrer Lesbarkeit zu treffen. Regisseure und Choreografen integrieren bereits vorhandene (stark) ausgebildete körperliche Voraussetzungen und fördern die Spieler bei bestehendem Interesse in ihrer Lust auf neue Erfahrungen bis hin zu virtuoser Leistung als Protagonist und Spieler im Kollektiv. Ein zeitlich aufwändiger, sozial neugieriger und umsichtiger Prozess bildet die unabdingbare Voraussetzung für das ästhetische Gelingen. «Theater entsteht und Theater wird gemacht.»[325] - Die Balance zwischen Emergenz und Intentionalität ist von Inszenierung zu Inszenierung, von Spielort zu Spielort neu zu entdecken und auszuhandeln.

5.4.1.4 Aufführungen

Die Aufführungen sind wie im professionellen Theater nicht mehr abgeschlossene Interpretationen eines Werks, sondern ein weit gediehener Probenstand, dessen vielfältig erprobten Vereinbarungen ebenso wie die Improvisationsspielräume die selbstsichere und bewusste Bewegung der nicht professionellen Akteure vor Publikum erlauben. Durch Authentifizierungsstrategien, Auseinandersetzung mit dem «Einbruch des Realen» sowie Belassen abgesprochener Teile in der Improvisation wird die Choreografie für die Aufführungen beweglich gehalten. Das Publikum selbst ist Teil der Inszenierung durch Mitautorschaft während der Recherchephase, durch Mitspiel, wenn Beginn, Ende und Wege im Rahmen der Inszenierung selbst gefunden werden müssen, durch selektive und deutende Wahrnehmung dichter Bildwelten sowie durch die zwischenleibliche Resonanz, die nicht nur unter den Mitwirkenden entsteht, sondern sich über minimale muskuläre Anspannungen insbesondere bei rhythmisch und energetisch aufgeladenen Kräftefeldern des Chors auch auf die Zuschauer überträgt.

5.4.1.5 Lebendige Traditionen

«Wie kann ich den Menschen ein Stück heute begreiflich machen? Ich muss Parallelen finden. Und die finde ich nur im Kulturerbe. Nur in der Tradition. Es geht nicht darum, etwas von gestern heute eins zu eins auf die Bühne zu stellen. Was aber deren Verwandtschaft angeht, versuche ich Assoziationen aus dieser Welt zu finden. Und die stelle ich parallel in den Kontext. [...] Wenn ich die Zusammenhänge erkenne, die innere Verwandtschaft, dann wird das, was ich schaffe reicher, grösser, gültiger. Glaube ich.»[326]

Alle Produktionen bringen lokale und fremde Traditionen, mehr oder minder systematisch recherchiert, in die Theaterarbeit an der Bewegung ein. Die Regisseure greifen zur Generierung von

[325] Kurzenberger 2006: 9
[326] Interview mit Jo Siska

Bewegungsmaterial und Grundlagen für Handlungen ganz selbstverständlich auf das inkorporierte Wissen bei den Darstellenden zurück und setzen es zur Steigerung des sinnlichen Theatererlebnisses ein. Hierbei werden Kraft und Wirkung, die von kulturell aufgeladenen Bildern ausgehen können, als Zitat genutzt, welches für die Produktion weiterentwickelt und ausgestaltet wird.
Lebendig bleiben die Traditionen in den beobachteten Produktionen durch

- Vergegenwärtigung in der (gemeinsamen) Recherche[327]
- Wachrufen körperlicher Erinnerungen mittels Körperarbeit
- Entwicklung bestehender Traditionen im Kontext der szenischen Arbeit
- Integration weiterer, vom Ort unabhängiger Traditionen in bestehende Traditionen vor Ort
- Präsentation der Entdeckungen vor Publikum
- Integration des Publikums in die Inszenierung
- (ggf. kontroverse) Diskussionen zu Inhalt und Umsetzung mit den Mitwirkenden, der Trägerschaft, der Presse[328] und dem Publikum

Die Traditionen der Vermittlung integrieren performatives Vermittlungswissen quer durch das vergangene Jahrhundert. Erkenntnisse von Laban kommen, adaptiert durch mannigfache Erfahrungen in der Praxis mit professionellen wie nicht professionellen Darstellenden, ebenso zur Anwendung wie zirzensische Künste oder Übungen aus der *Contact Improvisation*, die auch global auftretende Gruppen für die Entwicklung ihrer viel beachteten Produktionen einsetzen. Der Körper des Spielers funktioniert dabei als selbstverständliches Bindeglied zu «fremdem» Material und für ihn oftmals fremden Formen der Vermittlung. Die Probe ist ebenso Feld für gemeinsames forschendes Erkunden wie für weitgehend ergebnisoffenes Entwickeln, für die Transformation des Bewegungsmaterials in Verbindung mit lebendigen Traditionen aus den verwandten Künsten. Die Regisseure und Choreografen grenzen sich dabei - wo nötig - klar von bestehenden Traditionen ab: «Es gibt ja auch Traditionen, an die man sich nicht unbedingt anketten muss»[329], was meist einen Bruch mit statischen oder ideologisch aufgeladenen Körperbildern beinhaltet. Mit jeder Generierung und jeder Komposition von Bewegungsmaterial wird auch die Tradition von Trainings- und Vermittlungsverfahren entwickelt, ausdifferenziert und von Körper zu Körper weitergegeben.

5.4.1.6 Kritische Praxis

«Aus Sicht einer kritischen Sozialtheorie und einer politischen Ästhetik ist choreografische Praxis kritisch dann, wenn sie sich als ästhetische Praxis an Ordnungen, Normen und Konventionen reibt, sie unterläuft, widerständig ist – und diese auch verändert.»[330]

In der vorliegenden Studie findet sich an einer Stelle der Hinweis auf eine Veränderung einer bestehenden Ordnung. Sie vollzieht sich bezeichnenderweise dort, wo Traditionen lebendig sind, d.h. mit ihren überbrachten Regeln genau erinnert und ausgeübt und werden: «Burgenschaften und Schützenbrüder sind geschlossene Kreise, in die man nur hineinkommt, wenn der Vater väterlicherseits schon Schützenbruder war. [...] Für die Schützenbrüderschaft ist es heute noch ganz klar, dass an dieser Tradition festgehalten wird, dass es keine Veränderung geben soll, weder beim

[327] Vgl. dazu auch Heimberg 2009: Kap. 4.2, 101-127
[328] Die Neuauslegung der Vorlage von Calderon durch Thomas Hürlimann wurde 2007 in Einsiedeln öffentlich und in der Presse kontrovers diskutiert.
[329] Interview mit Jo Siska. Jo Siska spielt auf die Menschenreihen mit Fackeln an, die in Produktionen mit grossen Menschenmassen in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts zu sehen waren und die Ästhetik des Faschismus vorbereitet haben.
[330] Klein 2011: Textband *Zeitgenössische Choreografie:* 75f.

Aufnahmeverfahren noch bei der Zugehörigkeit zur Gemeinde.»[331] Im Lauf der Probenarbeit zeichnet sich laut Martina Hasler in dieser Grundhaltung eine Bewegung ab: «Sie wollten als Schützenbrüder keinesfalls als Fremdenhasser dastehen. Dann mussten wir kommunizieren: Nein, der Inhalt der Szene wird nicht auf Euch persönlich als Schützenbrüder gemünzt. [...] Es geht als Gesamtes um die Geschichte, wie der Fremdling hier aufgenommen wird.» Das künstlerische Team war von den Auftraggebern des Dorfes gebeten worden, das heikle Thema der Integration zu thematisieren. Es achtete darauf, dass die Leute aus dem Dorf «sich selber immer noch irgendwie positionieren konnten, dass es ihnen wohl war.»[332] Wie weit durch die Theaterarbeit eine Veränderung der Haltung gegenüber Fremden herbeigeführt werden konnte, ist schwer abzuschätzen und bedürfte einer genaueren Erhebung vor Ort. Eine jahrhundertealte Konvention jedoch wurde überwunden: Die Frauen im Publikum erhielten Zugang zum Schützenhaus, damit sie die Szene sehen konnten, bislang ein Ding der Unmöglichkeit. Das Ergebnis – so Martina Hasler - bildete für die Gemeinde einen neuen Erfahrungswert, «dass man es auch auf eine andere Art und Weise anschauen kann. Ich habe schon das Gefühl, dass in diesem Punkt ein Prozess ins Rollen kam.»[333]

Akzeptanz auch in Mollis, wo die Regie ebenfalls einen rigorosen Wechsel des Blickwinkels auf das regionale Kulturerbe vorschlägt. Statt an die sattsam bekannte Geschichte der wahrscheinlich zu Unrecht hingerichteten Magd Anna Göldi knüpft die Produktion thematisch an ihr aktuelles Pendant an: an das weiterhin praktizierte Handwerk des Folterns zur Erpressung von Geständnissen.

Eine Kumulation von Theatermitteln wendet die über 80-jährige Theatertradition vor der Barockkirche in Einsiedeln auf. Bereits in der Neufassung des G*rossen Welttheaters* von Calderon im Jahr 2000 löste Thomas Hürlimann durch die Einbettung der Thematik in lokale Verhältnisse eine Kontroverse aus.[334] Hinsichtlich des überwältigenden Publikums- und Medieninteresses gab die Theaterwissenschaftlerin Anne-Christine Gnekow zu bedenken, dass die umfassende Wirkung unter der Voraussetzung der lebendigen Erinnerung an die alte Welttheatertradition möglich geworden war, sowohl was die Formen wie auch den ideologischen Standpunkt betrifft.[335] Die Fassung von 2007 spitzte die Diskussion zu. [336] Neue Körperbilder – u.a. die Figur der «Welt», gespielt von Pater Kassian, in den Armen der «Schönen», Pater Kluge mit einem epileptischen Anfall, sowie chorische Arbeit mit dem grossen Kollektiv als Volk, das Schlussbild mit dem Tod aller unter dem Aschenregen – waren hinzugekommen.

Das kritische Potential einer chorischen Theaterpraxis liegt in ihrer «unvermeidlichen Künstlichkeit.»[337] Den besonderen Status, der dem Chor zukommt, bringt der Regisseur Klaus Michael Grüber wie folgt auf den Punkt: «Der Chor setzt dort ein, wo Realität nur durch Theatralität wieder zur Realität führen kann.»[338] Mit andern Worten, der Chor öffnet als Theatermittel erst den Blick für das, was sich in Realität abspielt. Er richtet den Fokus womöglich auf Verdorbenes, kaum Hinterfragtes, und stellt es aus. Tradierte Körperbilder und Bilder der dörflichen Gesellschaft erscheinen in einem neuen Licht.

Gleichzeitig nutzt die Choreografie in Einsiedeln durch die Rhythmisierung und Musikalisierung des Chors die «zwischenleibliche Resonanz»[339] als dynamisierendes Theatermittel. Die Entlarvung vollzieht sich für den Zuschauenden körperlich und sinnlich nachvollziehbar. Im März 2010 fällt die Generalversammlung in Einsiedeln nach einer Intervention des Klosterabts den Entscheid, ein neues künstlerisches Team mit der nächsten Neuinszenierung zu betrauen. Der Wunsch des Abtes an die zukünftigen Verantwortlichen lautet: «Weniger Zeitgeist und Gottlosigkeit» und mehr «Trost, Hoffnung und Zuversicht.» [340] Wie weit sich die Veränderung in die Tradition des Welttheaters eingeschrieben hat, wird sich erst nach der nächsten Inszenierung im Sommer 2013 vorläufig beantworten lassen.

---

[331] Interview mit Martina Hasler
[332] Ebd.
[333] Ebd.
[334] Vgl. Dokumentarfilm Pletscher 2000
[335] Vgl. Gnekow 2002: 183
[336] Vgl. Meier 2010
[337] Baur 1999: 201
[338] Ebd.
[339] Kurzenberger 2009: 65
[340] Vgl. ebd

Klein schreibt der choreografischen Praxis politische Wirksamkeit zu, «wenn sie nicht nur funktionale Netzwerke, sondern einen Gemein-Sinn ausbildet.» [341] Sie versteht darunter einen Sinn, «der Gemeinschaft nicht als Ziel angibt, sondern in den Praktiken selbst voraussetzt.»[342] Gerade das kann nahezu durchgängig in allen Projekten beobachtet werden. Die Freilichttheaterpraxis stellt mit der Betonung der Bewegung ihrer ausgesprochen unterschiedlich zusammengesetzten Ensembles «eine Verknüpfung des Heterogenen dar, die die Utopie eines ‹anderen Lebens› symbolisiert: geistige, künstlerische und körperliche Arbeit, individuelle und kollektive Tätigkeit [...].»[343]
Die Choreografische Praxis im Freilichttheater ist somit kritisch und politisch wirksam, wenn sie

- gelebte Traditionen hinterfragt, unterläuft, sich an ihnen reibt und nachweisbare Änderungen hervorruft. Dies setzt nicht unbedingt den Bruch mit der Tradition voraus, bereits ein Oszillieren zwischen deren Dekonstruktion und Rekonstruktion unter anderer Perspektive kann diese Wirkung hervorbringen.

- durch chorische Arbeit den Blick auf die Realität öffnet und alltägliche Gepflogenheiten und Konventionen aus dem ursprünglichen Kontext herauslöst, deren Ausprägung mittels Bewegung im theatralen Kontext kenntlich macht und einer mehrschichtigen Wahrnehmung und Reflexion aussetzt.

- Sie ist politisch[344], wenn der Prozess der Herstellung konsequent gemeinschaftlichen Verfahren entspringt, ebenso geistige wie körperliche Tätigkeit beinhaltet sowie individuelle und kollektive Tätigkeit verbindet.

5.4.1.7 Körperbilder

Die choreografische Praxis des Freilichttheaters nutzt die transformierende Wirkung des Theaters in der Bewegungsarbeit mit Einzelfiguren und mit dem Chor. Sie zeigt

- den Körper des nicht professionellen Spielers nicht als Idealkörper, sondern «in seiner Singularität» inmitten vieler Körper. Im Rahmen einfacher, für alle geltender Bewegungsanweisungen bildet sich durch die persönliche Konstitution der Spieler und die daraus resultierende unterschiedliche Ausprägung der Bewegung eine Differenzierung, die in der Gruppe auffällt und gerade dadurch eine mehrdeutige Auslegung einer Bewegungssequenz ermöglicht.
- die Konstruiertheit der Persönlichkeit, die Unterwerfung des Körpers unter selbst gewählte oder auferlegte Zwänge des sozialen Umfeldes (bspw. auf dem Julier) ebenso wie die Zurichtung des Körpers durch Macht und deren Ansprüche. So in der Tangoszene des Ehepaares Tschudi in Mollis: Der Bewegungskodex des Tangos macht in seiner Erotik die unüberwindliche Kluft, den rücksichtslosen Machtanspruch der sozialen Oberschicht körperlich nachvollziehbar.
- Körper, die sich den Konventionen entziehen, die aktiv, lustvoll, unbändig, schön und hässlich sein können (Laax, Lichtensteig), und breitet eine Palette individueller Emanzipationsentwürfe für Frauen und Männer jeden Alters aus.
- den Körper als Täterkörper und Opferkörper zugleich. Wenn bspw. der zukünftige Folterer der angeketteten Anna Göldis bei jedem ihrer Schreie buchstäblich auf die Schnauze fällt, ist die Frage von Opfer und Täter unentwirrbar ineinander verflochten.

---

[341] Klein 2011: *Zeitgenössische Choreografie: 76*
[342] ebd.
[343] Lehmann 2005: 457
[344] Ebd. Lehmann macht mit Rekurs auf Julia Kristeva auf eine Kluft aufmerksam zwischen dem Politischen, das die Regel gibt, und «der Kunst die, sagen wir einfach immer die *Ausnahme* ist: Ausnahme zu jeder Regel, Affirmation des Nichtregelhaften sogar noch in der Regel selbst. Theater als ästhetisches Verhalten ist undenkbar ohne das Moment der Übertretung der Vorschrift, der *Überschreitung.*» Er bezeichnet Theater deshalb, wenn es den genannten Kriterien entspricht, als «virtuell politisch».

- den Körper in seiner Abhängigkeit und Verbundenheit mit der Natur. Bereits das Erleben der Akteure im Regen, beim Eindunkeln, die Atemlosigkeit nach dem Rennen über Wiesen und Pflaster, eigene Kälteempfindungen beim Zuschauen erinnern daran. Ergänzt werden diese Erfahrungen durch Bilder der Transzendenz des Körpers. So bewegt sich - nach dem zwanzigminütigen brachialen Ausbruch von Gewalt am Hof des Königs Salomo – die Königin von Saba von den Zuschauenden weg ins Geröllfeld: barfuss, langsam, bestimmt. Dieser Abschied geschieht in kompletter Stille. An jedem Theaterabend wird dafür der Verkehr über die Passstrasse gestoppt. Die Hochalpenwelt im Eindunkeln scheint den fragilen, ungeschützten Körper der jungen Darstellerin im feinen Kleid gleichsam in sich aufzunehmen. Umgekehrt entsteigt in Lichtensteig lautlos, in leicht verlangsamten Bewegungen, der mit Asche, Dreck und Spinnweben übersäte Körper einer Spielerin einem unscheinbaren Aschenhaufen, dem Rest ihrer von saufenden und mordenden Horden abgefackelten Hütte. Seit Beginn der Aufführung lag sie, übersehen von allen, eingegraben im Boden.
- ein aus kollektiven Arbeitsprozessen entstandenes Körperbild, welches in chorischen, aber auch figurenorientierten Kompositionen die Relation des Einzelnen zur Gemeinschaft vielfach reflektiert und durch eine – für Spieler wie Publikum – (meist) neuartige Theatererfahrung erlebbar macht.

Das Körperbild im Freilichttheaterschaffen ist mehrdeutig, seine Entschlüsselung - die hier gewissermassen stellvertretend übernommen wurde – obliegt dem Zuschauenden. Die aktuelle Freilichttheaterpraxis bricht mit einem statischen, tendenziell affirmativen Körperbild zugunsten eines gemeinschaftlichen, zu Autonomie und eigener Steuerung fähigen, d.h. politischen Körperbildes in enger Verbindung mit der Natur.

5.4.1.8 Choreografische Freilichttheaterpraxis in der Kulturvermittlung

Grundsätzlich stellt sich die Frage, zu welcher bestehenden Praxis die vier von Carmen Mörsch unterschiedenen Diskurse der Vermittlung in Relation gesetzt werden sollen.
Eine durchgängige Freilichttheater-Praxis ist nicht auszumachen, wie bereits das erste Forschungsprojekt aufgezeigt hat. Ein wiederkehrender und damit sich institutionalisierender Theateralltag mit fixen Abläufen ist zwar an gewissen Orten - Einsiedeln, Gotthard, Ballenberg etc. - zu beobachten, entwickelt jedoch ortsabhängig und durch die Beschäftigung vieler Freiwilliger für die erforderlichen Arbeiten unterschiedliche Vorgänge, die nur begrenzt mit den Abläufen im Stadttheater zu vergleichen sind, wo oftmals Gesamtarbeitsverträge die künstlerische Produktion entscheidend mitbestimmen. Die folgenden Einschätzungen beziehen deshalb die Diskurse auf die Herstellungsbedingungen und Rahmungen, wie sie durch die Regisseure und Choreografen von Ort zu Ort geprägt werden.

- Affirmativer Diskurs: Eine Stückeinführung, wie sie die Stadttheater anbieten, findet einzig kurz vor der Aufführung in Laax statt, geleitet vom Initianten im Wechsel mit dem Regisseur.
- Reproduktiver Diskurs: Die Freilichttheaterschaffenden richten für die Bildung des Nachwuchses mit zwei Ausnahmen keine besonderen Angebote im Sinne von Jugendclubs, Theaterworkshops, etc. ein. In Biel wird ein einjähriger Kurs für interessierte Nachwuchsspieler ausgeschrieben, in welchem diese ohne direkten Aufführungsdruck ihre darstellerischen Voraussetzungen erproben und entfalten können. In Laax veranstaltet der Theaterpädagoge Roman Weishaupt für die Spieler einen vorbereitenden Kurs. Die Bildung des Nachwuchses wird im Freilichttheaterschaffen in allen Produktionen durch den direkten Einbezug von Spielern jeden Alters ohne oder mit wenig Erfahrung gewährleistet.
- Dekonstruktiver Diskurs: Verfahren, welche standardisierte Probenverläufe mit Leseprobe, Stellprobe, Einübungs- und Wiederholungsproben durchkreuzen und den Aufbau szenischen und choreografischen Materials durch vielfältige Erfahrungen suchen, die zudem die Weiterentwicklung des Produkts im Verlauf der Aufführungen begünstigen, sind in den untersuchten Projekten mehrfach zu beobachten. Sie sind in dieser Studie einzeln nachgewiesen worden. Die Tatsache, dass durch die Hervorhebung des körperlichen Ausdrucks und durch die sich abzeichnende Gleichbehandlung anderer Künste die Dominanz des Textes in Frage gestellt

wird, kann bei den Projekten in diesem spezifischen Theaterbereich bereits als Beitrag zu einem dekonstruktiven Diskurs betrachtet werden. Ebenso der freie Umgang mit den lebendigen regionalen Traditionen und deren Erweiterung durch explorative Verfahren bei der Entwicklung, Formgebung und Komposition. Mit der Betonung der Mehrdeutigkeit wird der ursprüngliche Gegenstand von seiner (engen) Konnotation abgelöst und in einem breiteren Kontext zur Diskussion gestellt.

- Transformativer Diskurs: Freilichttheaterprojekte, die Bewegung und Choreografie zum zentralen Kommunikationsmittel erklären, sind – wie in der Untersuchung nachgewiesen wurde - Ergebnisse eines transformativen Diskurses, d.h. einer Auseinandersetzung im Kollektiv. Durch einen sorgfältigen Prozess der wechselseitigen Befragung und Erarbeitung im Dialog, sowie in engem Austausch unter den Künsten in Abstimmung auf den jeweiligen Spielort erlangt die Inszenierung ihre einmalige und unverwechselbare Ausprägung. An dezentralen Orten, wo ganze Dorfgemeinschaften, geleitet von einem künstlerischen Team, diesen Prozess miteinander erleben und weitertreiben, wird Abend für Abend ein neues Selbst der Gemeinschaft stabilisiert, und somit an dessen utopischer Dimension[345] gearbeitet.

Aus gegenwärtiger Sicht scheint insbesondere der transformative Diskurs im Rahmen der (Kultur-) Vermittlung stark vertreten. Es ist jedoch nicht zu unterschätzen, was die beschriebenen Verfahren – besonders, wenn man sie aus der Perspektive einer eher textorientierten Theaterpraxis im Vereinsleben der Dörfer betrachtet – als Dekonstruktion der bestehenden Vermittlungs- und Aufführungspraxis auszulösen vermögen. Freilichttheaterproduktionen sind so gesehen riskante Unternehmungen für Mitwirkende, Leitende und Veranstalter, muss doch sowohl ein theaterfernes wie ein theatergewohntes Publikum angesprochen werden. Dies geschieht zudem mit Ensembles, welche meist sehr heterogen, mit unterschiedlichen Zugängen und Voraussetzungen zur Theaterarbeit, zusammengesetzt sind. Betrachtet man die jährlich neu zum Theater geführten Spieler, leistet das Freilichttheater Wesentliches für den Nachwuchs, selbst wenn speziell konzipierte vorbereitende Angebote fehlen.

5.4.2 Potential

Wenn an dieser Stelle abschliessend einige Charakteristika und damit auch das Potential der choreografischen Praxis im Freilichttheater zu benennen wären, könnten diese an den folgenden Aspekten von Recherche, Forschung und Entwicklung festgemacht werden:

- An der von einem gemeinschaftlichen Gedanken getragenen Exploration der spezifischen körperlichen Voraussetzungen nicht professioneller Spieler und deren Reflexion im Hinblick auf ein sich wandelndes Körperbild, wie es ausschliesslich aus ihrer Lebenswirklichkeit, ihrem Alltag geprägt werden kann.

- An der vertieften Auseinandersetzung mit (lokalen) Traditionen und deren Erweiterung im Sinne einer kritischen choreografischen Praxis.

- An der von (Recherche-)Wissen und Erfahrung gelenkten Komposition als Interaktion von Bewegung mit den verwandten Künsten in Abstimmung auf einen spezifischen Raum und ein grosses theaternahes wie -fernes Publikum, welches für neue Wahrnehmungen zu gewinnen ist.

- An der Bereitschaft, nicht beeinflussbare Elemente wie Witterung, Zufälle, aber auch Begrenzungen als konstituierend für das Freilichttheater zu betrachten, und gerade dadurch seine Eigenständigkeit in der Theaterlandschaft auszubauen.

[345] Vgl. Kurzenberger 2009: 67

Es ist dem Freilichttheaterschaffen zu wünschen, dass es dieses Potential weiter erkundet und nutzt. Projekte wie die acht geschilderten belegen die Zukunftsfähigkeit choreografischer Verfahren in ästhetischer wie in sozialer Hinsicht.

5.4.3 Weiterführende Fragen

Unter der Perspektive eines Freilichttheaterschaffens, in welchem zunehmend eine beherztere Praxis der Bewegung und Choreografie Fuss fasst, wären die Auswirkungen auf die Textbehandlung – der Mundart und weiterer an den Spielorten vorzufindender Sprachen – sowie die spezifische Performativität des Sprechens mit nicht professionellen Spielern im Aussenraum in Relation zur Bewegung zu thematisieren und zu beleuchten.
Von Interesse wäre zudem die genauere Untersuchung der Wirkung einer kritischen choreografischen Praxis während des Prozesses der Herstellung und in der Rezeption. Das bedeutet eine vertiefte Auseinandersetzung mit dem Spannungsfeld zwischen der Kalkulierbarkeit des Erfolges als Parameter für inhaltliche und künstlerische Entscheidungen und dem Willen, resp. der Notwendigkeit zur Erneuerung dieser Theaterform.

5.5 Literaturverzeichnis

Ackermann, Uta (Hg.): *Johann Kresnik und sein Choreographisches Theater.* Berlin 1999.

Assmann, Aleida: *Exkarnation – Gedanken zur Grenze zwischen Körper und Schrift*. In: *Raum und Verfahren*. Huber, Jörg/Müller, Alois Martin (Hg.). Frankfurt a. M. 1993. 33-156.

Bauer, Joachim: *Das Gedächtnis des Körpers. Wie Beziehungen und Lebensstile unsere Gene steuern*. Frankfurt a. M. 2009.

Baur, Detlev: *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts. Typologie des theatralen Mittels Chor*. Tübingen 1999.

Bentivoglio, Leonetta/Carbone, Francesco: *Pina Bausch oder die Kunst über Nelken zu tanzen.* Frankfurt a. M. 2007.

Berger, Christiane: *Körper denken in Bewegung. Zur Wahrnehmung tänzerischen Sinns bei William Forsythe und Saburo Teshigwara*. Bielefeld 2006.

Böhme, Gernot: *Leibsein als Aufgabe.* Kusterdingen 2003.

Boenisch, Peter, M.: *Tanztheorie und Sprechtheater. Perspektiven der Analyse von Körperzeichen im zeitgenössischen Theater.* In: Jeschke, Claudia/ Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung.* Berlin 2000

Bormann, Hans-Friedrich/Brandstetter, Gabriele/Malkiewich, Michael/Reher, Nicolai: *Freeing the voice. Performance und Theatralisation.* In: Fischer-Lichte, Erika/Horn, Christian/Pflug, Isabel/Wartstatt, Matthias (Hg.): *Inszenierung von Authentizität.* Basel, Tübingen 2007. 47-57

Bormann, Hans-Friedrich/ Brandstetter, Gabriele/Matzke, Annemarie (Hg.): *Improvisieren*. Bielefeld 2010.

Brandstetter, Gabriele: *Bewegung in Übertragung. Methoden der Tanzforschung*. Bielefeld 2007.

Brandstetter, Gabriele: *Choreografie als Grabmal. Das Gedächtnis von Bewegung.* In: Völkers, Hortensia (Hg.): *Remembering the Body. Körper-Bilder in Bewegung.* Ostfildern-Ruit 2000.

Brandstetter, Gabriele/Klein, Gabriele (Hg.): *Methoden der Tanzwissenschaft*. Bielefeld 2007.

Brandstetter, Gabriele/Wiens, Birgit: *Theater ohne Fluchtpunkt*. Berlin 2010.

Broszat, Tilmann/Gareis, Sigrid (Hg.): *Global Player/Local Hero*. München 2000.

Deck, Jan/Sieburg, Angelika (Hg.) *Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*. Bielefeld 2008.

Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative.* Tübingen, Basel 2001.

Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt 2004.

Fischer-Lichte, Erika: *Das eigene und das fremde Theater*. Tübingen, Basel 1999.

Fischer-Lichte, Erika: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen, Basel 1993.

Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Bd. 1. Das System der theatralischen Zeichen*. Tübingen, Basel 2007.

Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Bd. 2. Vom „künstlichen“ zum „natürlichen“ Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung*. Tübingen 2007

Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Bd. 3. Die Aufführung als Text*. Tübingen 2009.

Fischer-Lichte, Erika: *Verkörperung/Embodyment.* In: Fischer-Lichte, Erika/Horn, Christian/Warstatt, Matthias: *Verkörperung.* Tübingen, Basel 2001. 11-25.

Fischer-Lichte, Erika/Fleig, Anne (Hg.): *Körperinszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*. Tübingen 2000.

Fischer-Lichte, Erika/Horn, Christian/Pflug Isabel/Warstatt Matthias: *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen, Basel 2007.

Fischer-Lichte, Erika/Horn, Christian/Warstat Matthias (Hg.): *Verkörperung.* Tübingen, Basel 2001.

Fuchs, Thomas: *Leib, Raum, Person. Entwurf einer phänomenologischen Anthropologie.* Stuttgart 2000.

Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph: *Spiel, Ritual, Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*. Reinbek bei Hamburg 1998.

Gerecke, Gabriele/ Müller, Harald/Müller-Schwefe, Hans-Ulrich: *Einar Schleef. Arbeitsbuch. Theater der Zeit.* Berlin 2001.

Gnekow, Anne-Christine: *Das Einsiedler Welttheater.* In: Kotte, Andreas (Hg.): *Theater der Nähe. Beiträge zur Theatergeschichte der Schweiz.* Zürich 2002. 13-190.

Haagendoorn, Ivar: *Einige Hypothesen über das Wesen und die Praxis des Tanzes.* In: Klein, Gabriele/Zipprich, Christa (Hg.): *Tanz, Theorie, Text.* Jahrbuch Tanzforschung 12, Münster 2002.

Harzer, Jens: *Geheimnis der Gemeinsamkeit. Im Gespräch mit Silvia Stammen*. In: Broszat, Tilmann/Gareis, Sigrid (Hg.): *Global Player/Local Hero*. München 2000. 134-145.

Heimberg, Liliana: *Autorschaft im Freilichttheater – Auswertung der Expert/inneninterviews.* In: Heimberg, Liliana, Koslowski, Stefan/Strauf, Simone/Schmidt, Yvonne: *Freilichttheater 2007/2008. Untersuchungen zum Theater mit nicht professionellen Darstellenden der deutschsprachigen Schweiz.* Zürich 2009. 91-191.

Heimberg, Liliana/Koslowski, Stefan/Strauf, Simone/Schmidt, Yvonne: *Freilichttheater 2007/2008. Untersuchungen zum Theater mit nicht professionellen Darstellenden der deutschsprachigen Schweiz.* Zürich 2009.

Heimberg, Liliana/Schmidt, Yvonne: *Theater im Freien – eine Typologie*. In: Heimberg, Liliana, Koslowski, Stefan/Strauf, Simone/Schmidt, Yvonne: *Freilichttheater 2007/2008. Untersuchungen zum Theater mit nicht professionellen Darstellenden der deutschsprachigen Schweiz.* Zürich 2009. 25-35.

Hentschel, Ulrike: *Theaterspielen als ästhetische Bildung. Über einen Beitrag produktiven künstlerischen Gestaltens zur Selbstbildung*. Uckerland OT Milow 2010.

Hinz, Melanie/Roselt, Jens: *Chaos + Konzept*. Berlin 2011.

Hruschka, Ole: *Magie und Handwerk*. Hildesheim, Zürich, New York 2005.

Huizinga, Johan: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Reinbek bei Hamburg 1987.

Huschka, Sabine: *Moderner Tanz: Konzepte, Stile, Utopien*. Reinbek bei Hamburg 2002.

Jeschke, Claudia: *Tanz als Bewegungstext*. Tübingen 1999.

Jeschke, Claudia/Bayerdörfer Hans-Peter: *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung.* Berlin 2000.

Jost, Torsten: *Zum Zusammenspiel von Medialität und Performativität Oder: Warum noch Hoffnung für das Theater besteht*. In: Hempfer, Klaus W./Volbers, Jörg: *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen - Praxis. Eine kritische Bestandesaufnahme.* Bielefeld 2011. 97-114.

Kalisch, Eleonore: *Aspekte einer Begriffs- und Problemgeschichte.* In: Fischer-Lichte, Erika/Horn, Christian/Pflug, Isabel/Wartstatt, Matthias (Hg.): *Inszenierung von Authentizität.* Basel, Tübingen 2007. 31-44.

Kempf, Christian (Hg.): *Imaginäre Architekturen – Raum und Stadt als Vorstellung.* Berlin 2006.

Klein, Gabriele: *Laban Bewegungsanalyse*. In: Klein, Gabriele/Barthel, Gitta/Wagner, Esther (Hg.): *Der choreografische Baukasten.* Bielefeld 2011.

Klein, Gabriele: *Mimesis, Medialität und Tanz*. In: Jeschke, Claudia/Bayersdörfer, Hans-Peter: *Bewegung im Blick*. Berlin 2000. 86-99.

Klein, Gabriele: Modulheft *Formgebung*. In: Klein, Gabriele/Barthel, Gitta/Wagner, Esther (Hg.): *Der choreografische Baukasten.* Bielefeld 2011. 1-59.

Klein, Gabriele: Modulheft *Generierung*. In: Klein, Gabriele/Barthel, Gitta/Wagner, Esther (Hg.): *Der choreografische Baukasten.* Bielefeld 2011. 1-50.

Klein, Gabriele: Modulheft *Komposition*. In: Klein, Gabriele/Barthel, Gitta/Wagner, Esther (Hg.): *Der choreografische Baukasten.* Bielefeld 2011. 1-137.

Klein, Gabriele: *Textband zeitgenössische Choreografie. Essay*. In: Klein, Gabriele/Barthel, Gitta/Wagner, Esther (Hg.): *Der choreografische Baukasten.* Bielefeld 2011.

Klein, Gabriele/Barthel, Gitta/Wagner, Esther: *Choreografischer Baukasten*. Bielefeld 2011.

König, Ekkehard: *Bausteine einer allgemeinen Theorie des Performativen.* In: Hempfer, Klaus W./Volbers, Jörg: *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen - Praxis. Eine kritische Bestandesaufnahme.* Bielefeld 2011. 43-68.

Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft*. Köln, Weimar, Wien 2005.

Kurzenberger, Hajo: *Der kollektive Prozess des Theaters. Chorkörper – Probengemeinschaften - theatrale Kreativität*. Bielefeld 2009.

Kurzenberger, Hajo/Orthell, Hanns-Josef/Rebstock, Matthias (Hg.): *Kollektive in den Künsten.* Hildesheim 2008.

Laban, Rudolf von: *Choreutik. Grundlagen der Raum-Harmonielehre des Tanzes.* Wilhelmshaven 1991.

Laban, Rudolf von: *Des Kindes Gymnastik und Tanz.* Oldenburg 1926.

Laban, Rudolf von: *Die Kunst der Bewegung.* Wilhelmshaven 2003.

Laban, Rudolf von: *Die Welt des Tänzers.* Stuttgart 1920.

Lampert, Friederike: *Tanzimprovisation. Geschichte – Theorie, Verfahren – Vermittlung*. Bielefeld 2007.

Langhoff, Thomas/Weigel, Alexander: *Es ist nicht die Welt des Scheins... Begleitbuch zur Ausstellung Max Reinhardt und das Deutsche Theater*. Berlin 1993.

Lecoq, Jacques: *Der Poetische Körper. Eine Lehre vom Theaterschaffen*. Berlin 2000.

Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M. 2005.

Lehmann, Hans-Thies: *Theater und Mythos*. Frankfurt a. M. 1991.

Luhmann, Niklas: *Die Gesellschaft der Gesellschaft.* Frankfurt a. M. 1997.

Martin Nachbar im Gespräch mit Gabriele Klein. In: Klein, Gabriele/Barthel, Gitta/Wagner, Esther (Hg.): *Der choreografische Baukasten.* Bielefeld 2011. 78-87.

Matzke, Annemarie M.: *Testen, Spiele, Tricksen, Scheitern*. Hildesheim, Zürich, New York 2005.

Meier, Michael: *Aus für Hesse und Hürlimann*. Tages-Anzeiger 10.3.2010.

Mersch, Dieter: *Körper zeigen*. In: Fischer-Lichte, Erika/Horn, Christian/Warstatt Matthias (Hg.): *Verkörperung.* Tübingen, Basel 2001. 75-89.

Mersch, Dieter: *Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M. 2002.

Mörsch, Carmen: *Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12. Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation.* In: *KUNSTVERMITTLUNG 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts*. Hrsg. von Carmen Mörsch und dem Forschungsteam der documenta 12 Vermittlung. Zürich, Berlin 2009. 9-22.

Naef, Louis: *Festspiel als Theater der Laien. Dramaturgische Anmerkungen zu einer möglichen Praxis.* In: Engler, Balz/Kreis, Georg: *Festspiel, Funktionen, Perspektiven*. Willisau 1988.40-59.

Pellaton, Ursula: *Tanz zwischen Dekonstruktion und Esoterik.* In: *MIMOS. Zeitschrift der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur*. (3-4) 1993. 1-4.

Plessner, Helmut: *Anthropologie der Sinne. Gesammelte Schriften III*. Frankfurt a. M. 2003.

Plessner, Helmut: *Ausdruck und menschliche Natur. Gesammelte Schriften VII*. Frankfurt a. M. 2003.

Plessner, Helmut: *Conditio humana. Gesammelte Schriften VIII*. Frankfurt a. M. 2003.

Reinhardt, Max: *Ein Brief im Krieg*. In: Langhoff, Thomas, Weigel, Alexander (Hg.): Es ist nicht die Welt des Scheins... Max Reinhardt über das Theater. Anlässlich des 50. Todestages von Max Reinhardt, herausgegeben vom Deutschen Theater, Berlin 1993. 62-66.

Roselt, Jens/Weiler, Christel (Hg.) *Schauspielen heute. Die Bildung des Menschen in den Performativen Künsten.* Bielefeld 2011.

Schechner, Richard: *Theateranthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich*. Reinbek bei Hamburg 1990.

Schleef, Einar: *DROGE FAUST PARSIVAL.* Frankfurt a. M. 1997.

Schmidt, Christina: *Tragödie als Bühnenform. Einar Schleefs Chor-Theater*. Bielefeld 2010.

Schmidt, Yvonne: *Vielstimmige Gegenwart – Das Spiel nicht professioneller Darstellender*. In: Heimberg, Liliana/Koslowski, Stefan/Strauf Simone/ Schmidt,Yvonne: *Freilichttheater 2007/2008. Untersuchungen zum Theater mit nicht professionellen Darstellenden der deutschsprachigen Schweiz.* Zürich 2009. 37-89.

Schoenfeldt, Susanne *Choreografie. Tanzkomposition und Tanzbeschreibung. Zur Geschichte des choreographierten Tanzes.* Frankfurt a.M. 1997.

Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens*. Frankfurt a. M. 2003.

Servos, Norbert: *Body Images - Vom Sinn der Sinnlichkeit.* Veröffentlichung für 2012 vorgesehen. Mit freundlicher Genehmigung des Verfassers.

Strauf, Simone: *Regionalwirtschaftliche Effekte*. In: Heimberg, Liliana, Koslowski, Stefan/Strauf, Simone/Schmidt, Yvonne: *Freilichttheater 2007/2008. Untersuchungen zum Theater mit nicht professionellen Darstellenden der deutschsprachigen Schweiz.* Zürich 2009. 247-283.

Strauf, Simone: *Regionalwirtschaftliche Effekte des Einsiedler Welttheaters 2007.* Universität St. Gallen 2007.

Strauf, Simone: *Regionalwirtschaftliche Effekte des Landschaftstheaters Ballenberg.* Universität St. Gallen 2007.

Tigges, Stefan/Pewny, Katharina/Deutsch-Schreiner, Evelyn: *Zwischenspiele. Neue Texte, Wahrnehmungs- und Fiktionsräume in Theater, Tanz und Performance.* Bielefeld 2010.

Turner, Victor: *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*. Frankfurt a. M. 2009.

Vasiljev, Jurij A: *Imagination, Bewegung, Stimme. Variationen für ein Training*. St. Petersburg 2000.

Volbers, Jörg: *Zur Performativität des Sozialen*. In: Hempfer, Klaus W./Volbers, Jörg (Hg.): *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen - Praxis. Eine kritische Bestandesaufnahme.* Bielefeld 2011. 141-160.

Wartemann, Geesche: *Theater der Erfahrung. Authentizität als Forderung und als Darstellungsform*. Hildesheim 2002.

Witte, Maren: *Anders wahrnehmen, als man sieht*. Münster 2006.

5.5.1 DVDs

ANNAS CARNIFEX. Uraufführung in Mollis. Regie. Barbara Schlumpf. Verein Anna Göldi Festspiele 2010.

Das Einsiedler Welttheater. Regie: Volker Hesse. Welttheatergesellschaft Einsiedeln 2007.

Das Orakel von Turtmann. Willy-Franz Kurth. Turtmann 2010.

Der Weltuntergang im Theater. Einsiedeln spielt verrückt. Marianne Pletscher. SF DRS 2007.

Don Quijote: Regie: Philipp Boë. OffSzoen 2009.

In siemi dalla notg sogn Gion. Regie Bruno Cathomas. Theater Laax 2009.

LA REGINA DA SABA. Origen Festival cultural 2010 (Arbeitsmitschnitt) 2010.

LOCHMATT. Uraufführung Einsiedeln. Regie: Livio Andreina. Theatergruppe Chärnehuus 2010.

Töchter des Robin Hood. Regie: Julia Bihl, Andrea Schulthess. Chössitheater Lichtensteig (Arbeitsmitschnitt) 2010.

Strubi Zyte. Regie. Theo Schmid. Rüschegg 2010.

5.5.2 Interviews

Interview mit *Giovanni Netzer*, Zürich, 24. Sept. 2010

Interview mit *Jo Siska*, Zürich, 25. Sept. 2010

Interview mit *Philipp Boë*, Biel, 28.Sept. 2010

Interview mit *Livio Andreina*, Meggen, 12.Okt. 2010

Interview mit *Julia Bihl*, Zürich12.Okt. 2010

Interview mit *Bruno Cathomas*, Zürich, 26. Okt. 2010

Interview mit Ma*rtina Hasler, Zürich,* 29.Okt. 2010

Interview mit *Barbara Schlumpf* , Zürich, 2. November 2010

6. Die Ästhetik des Kostüms

6.1 Einführung

«[Das Kostüm] muss als solches unbemerkt bleiben und gleichzeitig auch existieren. [..] Es muss zugleich stofflich und transparent sein: Man soll es sehen, aber nicht betrachten.» (Roland Barthes, 1955)

Das Kostüm spielt im Theater eine tragende Rolle: als sichtbares Zeichen der Transformation vom Schauspieler zum Bühnenfigur, als narratives Element der Inszenierung und als Material, welches die Ästhetik massgeblich bestimmt. Für den Schauspieler, den das Kostüm hautnah berührt, besitzt es eine wichtige Bedeutung. «Das Kostüm ist der erste Schritt, um einer Figur, die meistens zuerst Text ist, einen Körper zu geben», wird jüngst der Schauspieler Thilo Werner zitiert. Auch für das Publikum bilden die Kostüme oft einen ersten Zugang zu einem Theatererlebnis.

Dennoch gilt Barthes' «Paradox des Kostüms» bis heute, wie jüngst der Kritiker Wolfgang Kralicek formuliert: «Kostüme sind die ewigen Nebendarsteller des Theaters.»[1] In Theaterkritiken werden sie oft nicht erwähnt, in Programmheften ist der Kostümbildner meist zuletzt genannt, und in der Theaterwissenschaft wird das Kostümbild im Gegensatz etwa zum szenischen Raum kaum als eigenständiger Forschungsgegenstand untersucht.[2] In der jüngeren Forschungsliteratur wird diese Lücke bemerkt, indem konstatiert wird, dass die geringe Auseinandersetzung mit der Kleidung als Repräsentant des Körpers in der Kunst besonders verwunderlich sei, zumal sich vor allem der Körperdiskurs in den letzten Jahren weiterhin verstärkt hat.[3]

Die vorliegende Untersuchung betritt folglich Neuland, indem sie das Kostüm im Freilichttheater in der deutschsprachigen Schweiz in den Fokus nimmt. In Tuchfühlung mit dem künstlerischen Prozess werden die Kostüme von neun Freilichttheater-Produktionen aus den Jahren 2008-2010 untersucht. Mit Blick auf die aktuelle Theaterpraxis besteht im Gegensatz zur Position in der Forschung eine deutliche Tendenz zu Kostümen, die nicht nur eine zudienende Funktion erfüllen, sondern einen Eigenwert erhalten: durch die Aufwertung des Materials, die Inszenierung von Haute Couture oder die Verschmelzung von Körper und Kostüm durch Skulpturen.[4] Diese Trends, welche eine aktuelle Ausstellung im Österreichischen Theatermuseum konstatiert, sind auch im Freilichttheater zu beobachten.

In den untersuchten Freilichttheater-Inszenierungen bin ich auf ein breites Spektrum an Kostüm-Konzepten gestossen: Von alter, mehrfach geflickter und über Generationen getragener Kleidung, die mehr als 100 Jahre in einem Kleiderschrank überdauerte (*Strubi Zyte*, Rüschegg/ BE), über Neukreationen aus gebrauchten Textilien und Alltagsmaterialien, bis hin zur Adaption von Haute Couture-Stoffen. Eine junge Textildesignerin etwa kombiniert Schnittmuster aus dem ausgehenden 17. Jahrhundert mit heutiger Alltagskleidung (*Annas Carnifex*, Mollis/ GL), einer Hobby-Näherin in Sankt Gallen dienen Fahrradschläuche als Materialien (*Töchter des Robin Hood*, Lichtensteig/ SG). Eine Berliner Kostümbildnerin hingegen betreibt für die Kostüme des *Sommernachtstraum* in Laax (GR) eine aufwendige Prozedur, indem sie alte Nachthemden von Bewohnern des Bergdorfes nach barocken Schnittmustern verarbeitet und unter Einsatz spezieller Siebdruckverfahren mit Motiven aus dem Botanischen Garten in Berlin bedruckt. In dem auf der Julierpasshöhe gespielten Freilichttheater

---

[1] Kralicek 2011
[2] In Fischer-Lichtes *Semiotik des Theaters* sind Kostüme als ein Schauspieler-bezogenes Zeichen erwähnt, in Thies-Lehmanns *Postdramatischem Theater* kommen sie gar nicht vor. Einzig Forschungen aus der Tanzwissenschaft beschäftigen sich mit Kostümen sowie vereinzelte Publikationen, die den Bildbegriff als Analysewerkzeug in die Theaterwissenschaft aufnehmen. Auch wissenschaftliche Publikationen zum historischen Theaterkostüm sind rar gesät. Vgl. Gerlach 2009, vgl. Brandstetter 1995.
[3] von Pape 2008: 16
[4] Vgl. Dembski 2010

La Regina da Saba wird die Bühne zum Cat Walk: Das renommierte Atelier Jakob Schlaepfer (St. Gallen) hat die Stoffe für das Theater kreiert, die im darauffolgenden Herbst auf den Laufstegen der Modenschauen von Designern wie Vivienne Westwood, Louis Vuitton und Georges Chakra ihren Auftritt hatten.

6.1.1 These und Fragestellung

Die vorliegende Studie untersucht das Kostüm im Freilichttheater aus produktionszentristischer Perspektive. Dabei liegt das Augenmerk auf den Besonderheiten des Freilichttheaters, welches zum einen eine in hohem Masse kollektive Kunstform darstellt und zum anderen in den letzten Jahren eine wachsende Professionalisierung aufweist, wodurch vielerorts eine Zusammenarbeit zwischen professionellen Theaterleuten und nicht professionellen Darstellern stattfindet. Zudem ist das Freilichttheater der Schweiz nicht zuletzt durch das Mitwirken nicht professioneller Darsteller untrennbar mit seinem Ort verbunden.[5] Die Stücke und Figuren werden oft mit den Darstellenden gemeinsam entwickelt und die Kostüme mit Näherinnen vor Ort umgesetzt, so dass ein Austausch zwischen lokalen und von aussen kommenden, zwischen professionellen und nicht professionellen Akteurinnen und Akteuren gegeben ist. Da die Stücke nicht selten erst im Laufe des Probenprozesses entwickelt werden, wäre es für die Kostümbildnerinnen unmöglich, dem Regisseur einen fertigen Stapel an Skizzen vorzulegen. Die Kostüme entstehen im Prozess.

Die Ästhetik der Kostüme im Freilichttheater muss folglich als Resultat verschiedener Faktoren dieses Produktionsprozesses begriffen werden, als ein Produkt des kollektiven Prozesses des Theatermachens, nicht als Idee einer einzelnen Person.[6]

Zugrunde liegt die These, dass die Ästhetik des Kostüms im Freilichttheater sich im Spannungsfeld zwischen dem künstlerischen Willen der Kostümbildnerin und den spezifischen Anforderungen des Freilichttheaters (z.B. Wetter, Lichtverhältnisse im Aussenraum, nicht professionelle Darstellende) konstituiert. Das experimentelle Ausloten dieses Spannungsverhältnisses führt zu einer Ästhetik, in welcher eine *Besonderheit des Kostüms im Freilichttheater* liegt.

Im Blickpunkt steht infolgedessen das Spannungsfeld zwischen der künstlerischen Intention der Kostümbildnerin, den Faktoren des Freilichttheaters sowie dem Herstellungsprozess in Bezug auf die folgenden Fragen:

- *Künstlerische Intention der Kostümbildnerin:*
  Welche Funktionen soll das Kostüm erfüllen? Welche Inspirationsquellen dienen als Mittel der Recherche? Welche Ideen liegen dem Konzept zugrunde?
- *Faktoren des Freilichttheaters:*
  Wie beeinflussen die spezifischen Bedingungen des Freilichttheaters (Wetter, nicht professionelle Darsteller, Lichtverhältnisse im Aussenraum, etc.) die Ästhetik des Kostüms? Wie wird mit diesen Faktoren umgegangen?

---

[5] Vgl. Heimberg/Koslowski/Schmidt/Strauf 2009. In dem DORE/SNF-Forschungsprojekt wurde nachgewiesen, dass im Freilichttheater die Autorschaft in hohem Masse geteilt ist, in dem die nicht professionellen Darstellenden einen wesentlichen Beitrag innerhalb der Theaterproduktionen leisten.
[6] Vgl. Kapitel *Ästhetik* des vorliegenden Forschungsberichtes.

- *Herstellungsprozess:*
  Welche Rolle spielen Handwerk und Techniken? Welche lebendigen Traditionen kommen zum Einsatz? Inwiefern ist das Kostüm beeinflusst durch die kollektive Arbeitsweise im künstlerischen Team sowie in zahlreichen Fällen durch den Dialog zwischen professionellen und nicht professionellen, lokalen und von aussen kommenden Theaterschaffenden?

Die übliche Vorgehensweise eines Kostümbildners oder einer Kostümbildnerin, welche man in der Regel an einem Stadttheater vorfindet – zunächst wird das Konzept entwickelt, dann Figurinen gezeichnet und in der Schneiderei nach Schnittmustern Kostüme genäht – trifft auf das Freilichttheater nicht zu. Kostüme entstehen in der Regel Hand in Hand mit der Inszenierung, neue Ideen werden auf den Proben entwickelt, die Kostüme immer wieder im Laufe des Produktionsprozesses angepasst. Aus diesem Grund schliesst sich die Möglichkeit einer linearen Darstellung der Kostümentstehung aus.

Nach einem theoretischen Exkurs zu Beginn des vorliegenden Berichtes steht zunächst im Kapitel *Kostüm-Konzepte* die Beschaffenheit der Kostüme im Fokus, indem eine Typologie der gewählten Beispiele anhand der Parameter Farbe, Material und Form sowie die zugrunde liegenden Ideen und Inspirationsquellen der Kostümbildnerinnen vorgestellt werden. Anschliessend werden die *Faktoren des Freilichttheaters* beleuchtet, welche tendenziell in einem Reibungsverhältnis zu den von den Kostümverantwortlichen gewünschten *Kostüm Konzepten* stehen, jedoch oftmals bei der Konzeption des Kostümbilds bereits berücksichtigt werden. Im darauffolgenden Kapitel steht der *Herstellungsprozess als kollektiver Prozess* im Fokus. Abschliessend wird die Frage nach der Rolle von Traditionen und den zum Einsatz kommenden Verfahren und Techniken im Kapitel *Kostüm und lebendige Tradition* diskutiert. In ihrem Wechselverhältnis bilden diese Eckpfeiler der Untersuchung das Spannungsfeld, in dem sich die Ästhetik der Kostüme konstituiert.

Der Schwerpunkt des Aufgrund der Vielzahl der Aspekte ist es mir nicht möglich, den Forschungsgegenstand in seiner Tiefe zu erfassen. Ziel des Berichtes ist es deshalb auch, potentielle Fragestellungen eines nahezu unbeachteten Forschungsfeldes aufzuzeigen.

6.2 Interviewpartnerinnen und -partner

Die Auswahl der neun Kostümbildnerinnen[7] erfolgte mit dem Ziel, ein möglichst breites Spektrum an beruflichen Hintergründen, Generationen und künstlerischen Vorgehensweisen und Konzepten abzubilden. Aufgrund des Schwerpunktes des Forschungsprojektes handelt es sich mehrheitlich um Theaterprojekte der deutschsprachigen Schweiz, abgesehen von einer Inszenierung auf Rätoromanisch sowie einem zweisprachigen Projekt aus Biel. Folgende Expertinnen und Experten und deren Arbeit stehen im Fokus der Untersuchungen:

Marijke Adriaensen-Haldemann, geb. 1953 in Belgien, ist gelernte Kindergärtnerin. Sie lebt seit 39 Jahren in Rüschegg/ BE und hat per Zeitungsannonce von dem Theaterprojekt *Strubi Zyte* erfahren. Der Regisseur Hannes Schmid wollte gerne jemanden aus dem Dorf für die Kostüme engagieren. So übernahm sie die Verantwortung für die Kostüme.

Eva Butzkies, geb. 1977 in Freiburg/ Breisgau (Deutschland), hat Kostümdesign in Hannover studiert und ist seit 2003 in Basel als freie Kostümbildnerin tätig (u.a. Theater Basel, junges theater basel, Freie Szene). *Don Quijote* in Biel war ihre erste Arbeit im Bereich des Freilichttheaters.

---

[7] Da sich unter den Kostümbildner/innen nur ein männlicher Gesprächspartner (Martin Leuthold) befand, die Kostümbildnerinnen also in der Überzahl sind, wird in dem Bericht die weibliche Form «Kostümbildnerinnen» gewählt. Die männliche Form ist stets eingeschlossen.

Anna Maria Glaudemans Andreina, geb. 1958 in Deventer (Holland), hat eine Schauspielausbildung absolviert, bevor sie sich hauptberuflich dem Maskenbau, Kostüm- und Bühnenbild widmete. In der Werkstatt für Theater Luzern, die sie 1989 mit ihrem Mann, dem Regisseur Livio Andreina, gegründet hat, zeichnet sie für zahlreiche Kostümbilder verantwortlich: so auch für das Freilichttheater *Lochmatt* in Einsiedeln/SZ.

Florence Leonetti, geb. 1968, ist eigentlich als Produktionsleiterin bei dem Verein *Theater Jetzt* in Sirnach/TG tätig. Das Nähen sowie das Interesse an Mode und Kostümen sind ein Hobby der Primarlehrerin, das sie als willkommene Nebenbeschäftigung bei *Theater Jetzt* zur Anwendung bringen kann. Für die Inszenierung *Was ihr wollt* in Littenheid hat sie die Kostüme entworfen.

Martin Leuthold, geb. 1953 in Hegi-Winden, absolvierte eine Lehre als Stickereientwerfer und ist seit 1973 im traditionsreichen Atelier Jakob Schläpfer in St. Gallen tätig, das Stoffe für die renommierten Haute Couture Labels der Welt kreiert. Als Mitglied der Geschäftsführung und Leiter der Sparte Kreation war er an der Entwicklung des Laser- und Inkjet-Verfahrens zum Bedrucken neuer Stoffe sowie neuer Verfahren zur Gestaltung von Textilien beteiligt. Für das Tanztheater *La Regina da Saba* auf der Julierpasshöhe (GR) entwarf er noble Stoffe. Für das Styling zuständig ist die Deniz Ayfre Ümsu, die für das Atelier Christa de Carouge in Zürich konfektioniert.

Susette Neuweiler, geb. 1951 in Arbon, lebt mit ihrer Familie in St. Gallen und hat sich bereits im St. Galler Figurentheater sowie im Schultheaterbereich engagiert. Zuletzt entwarf und nähte die leidenschaftliche Hobby-Näherin die Kostüme für das Freilichttheater *Robin Hoods Töchter* des Chössi Theater Lichtensteig/SG.

Katrin Schilt stammt aus einer Hutmacher-Familie und hat eine Schneider-Ausbildung absolviert. Sie betreibt ein eigenes Atelier im Berner Länggass-Quartier und ist am Stadttheater Bern in der Schneiderei tätig. Sie ist regelmässig als Kostümbildnerin für das Theater Gurten (Bern) tätig, zuletzt im Rahmen der Produktion *Einstein*.

Elke von Sivers, geb. 1966 in Halle/Saale (Deutschland), studierte Modedesign an der Kunsthochschule Berlin, entwarf in den 90er Jahren eigene Modekollektionen und ist für verschiedene Theater- und Filmproduktionen in Deutschland (u.a. Maxim Gorki Theater, Schiller Theater Berlin, Thalia Theater Halle) tätig. Durch die langjährige Zusammenarbeit mit dem Schweizer Regisseur Bruno Cathomas kam sie dazu, erstmals Kostüme für ein Freilichttheater, *Sommernachtstraum* in Laax/ GR, zu konzipieren.

Nina Steinemann, geb. 1979 in Luzern, hat an der Hochschule für Kunst + Gestaltung Luzern Textildesign studiert. Sie arbeitet in der Requisite des Luzerner Theaters sowie als freie Künstlerin (u.a. entwirft sie Installationen und Aktionen mit der Gruppe *Al Aqua* und spielt surreales Handpuppentheater mit der Gruppe *Gestapo d'Amour*). 2010 hat sie die Kostüme für das Freilichttheater *Annas Carnifex* im Rahmen der Anna Göldi Festspiele in Mollis/ GL entworfen.

6.3 Kostüm im Diskurs

6.3.1 Begrifflichkeiten

Der Begriff «Kostüm» hat im Laufe der Geschichte seine Bedeutung öfter geändert. Aus etymologischer Perspektive geht er auf das lateinische Wort «consuetudo» zurück, was «Gewohnheit, Brauchtum, Praxis» bedeutet. In der französischen Sprache wurde daraus «costume» (m) abgeleitet, «womit die Beachtung der Bräuche einer Zeit, die Tracht und auch Kleidung für bestimmte Gelegenheiten bezeichnet wurden.»[8] Im neueren Sprachgebrauch entstand daraus «coutûme» (f), das «Sitte, Brauch» heisst, während «costume», auch im Französischen tendenziell mehr für «Tracht» gebraucht wird.[9]

Im 18. Jahrhundert haben Johann Christoph Gottsched und G. E. Lessing das Kostüm auf das Theater übertragen, wobei mit Kostum das gesamte Bühnenbild gemeint ist. Gottsched definiert «costume» in seinem Handlexikon wie folgt: «Ein malerischer Ausdruck, wodurch man dasjenige versteht, was der Zeit, der Denkungsart, den Sitten, den Gesetzen, dem Geschmacke, dem Reichthume, dem Charakter und den Gewohnheiten eines Landes gemein ist, dahin man die Szene eines Bildes setzen will.»[10] Bereits Ende des 18. Jahrhunderts ist laut Hans Schulz *Historischem Fremdwörterbuch* eine Konzentration des Begriffes auf die Kleidung festzustellen.[11] Noch heute wird jedoch interessanterweise Kostümbild im Theater stark an das Bühnenbild gekoppelt und liegt nicht selten in den Händen derselben Person. Im 19. Jahrhundert bezeichnete das Wort «Kostüm» ein besonders schönes Gewand – ein Sprachgebrauch, der sich bis heute im eleganten Kostüm bzw. «tailleur» in Frankreich oder «suit» in England gehalten hat. Bereits damals zeichnete sich die viel diskutierte Trennung zwischen Kostüm, Mode und Tracht ab.[12]

Heute ist die Bedeutung des Begriffs «Kostüm» mehrdeutiger. Die Kostümhistorikerin Annemarie Bönsch konstatiert die Tendenz, «Mode» als Synonym für «Kostüm» zu verwenden: «Will man sich modern geben, dann meidet man möglichst die Vokabel Kostum und Kostümgeschichte und verwendet statt dessen Mode und Modegeschichte.»[13] Der Begriff «Kostümgeschichte» oder «Kostüm» sei jedoch der weitere Begriff, der in vielen Fällen zu bevorzugen sei. In anderen Publikationen wird zwischen dem erhalten gebliebenen historischen Gewand und dem daraus entwickelten Theaterkostüm unterschieden, das in einem Atemzug mit dem Faschingskostüm genannt wird.[14] Gemeinsam ist den verschiedenen Begriffsfacetten die Verbannung des Kostüms aus dem Bereich des täglichen Lebens. Während das Modekleid dem Zeitgeist entspricht und die Tracht durch das Getragen-Werden in einem sozialen Kontext stehen, wird dem Kostüm ein Einfluss auf die Alltagswelt abgesprochen, wie Petrascheck-Heim propagiert:

Jede Kleidung wird, in dem sie aus dem praktischen Leben ausschaltet und historisch wird, zum Kostüm. [...] Das Gewand als Einzelstück, herausgenommen aus seinem geistigen Zusammenhang, ist nur ein Objekt, ein Kostüm, das selbst nicht mehr aktiv das äussere Erscheinungsbild einer Gruppe von Menschen oder eines Volkes prägt und nicht mehr selbst kulturbildend wirkt [...]. Ein heutiger japanischer Kimono ist in Japan Tracht, legt ihn in Europa jemand an, so ist er Kostüm.[15]

---

[8] Petrascheck-Heim 1988: 81
[9] Andere Quellen berichten, dass das Wort «Costume» im 18. Jahrhundert aus dem Italienischen ins Deutsche übertragen worden sei, wo es die gleiche Bedeutung hatte wie im Französischen.
[10] Vgl. Gottsched 1760
[11] Vgl. Schulz 1996
[12] Vgl. Hermann 1887
[13] Bönsch 2010: 61
[14] Petrascheck-Heim 1988: 81
[15] Petrascheck-Heim 1988: 83

Kostüme gehören folglich einer anderen Wirklichkeitsebene an, wobei in diesem Zusammenhang auf die Verbindung zwischen Kostüm und Spiel hingewiesen wird, welches ebenfalls eine eigene Wirklichkeit besitzt.[16] Dem Kostüm die «kulturbildende» Wirkung abzusprechen, erstaunt, zumal gerade das Theaterkostüm im Theater als ein öffentlicher Raum stets die Gesellschaft reflektiert hat, wie sich beispielsweise am Theater des Barock ablesen lässt. Diese Wechselwirkung zwischen Theaterkostüm und Gesellschaft, welche eng mit der Entwicklung des Schauspielerinnen-Berufes verknüpft ist, wäre eine eigene Studie Wert.

Während Mode und Tracht ständig im Werden begriffen sind und durch die Einbettung in den sozialen Kontext einem ständigen Wandel obliegen, wird das Kostüm als «eingefroren» betrachtet. Mit anderen Worten: Was Kostüm wird, erstarrt. Die Übergänge zwischen Kostüm, Mode und Tracht sind fliessend. Eine Tracht kann mit einem gewissen Abstand zum Kostüm werden und die Kostüme im Theater oder Film, insbesondere der Diven 19. und 20. Jahrhunderts, haben oft die Mode beeinflusst.

Jüngere Forschungen hingegen betonen die Auflösung der Kategorien Tracht, Kostüm und Mode, indem beispielsweise in der Wechselausstellung im Forum Schweizer Geschichte Schwyz *Trachten auf dem Laufsteg* (2010) in Kollektionen junger Designer Trachten zur Mode werden[17] oder Modeschöpfer für Kostümbilder verantwortlich zeichnen. Die Verbindung von Theater in Mode wird in jüngster Zeit von besonderer Relevanz, da immer mehr Designerinnen und Designer im Zeitalter digitaler Modenschauen ihre Kollektionen als mediale Ereignisse im Internet präsentieren oder Modeschöpfer ihre Präsentationen als Kunst-Performances inszenieren, wie beispielsweise Hussein Chalayan, dem das Pariser Musée des arts decoratifs aktuell eine Ausstellung widmet oder jüngst der Däne Henrik Vibskov.[18] Während sich Forschungen zur Mode- und Kleidungsgeschichte schon längst der Performativität von Mode und Selbstdarstellung im Alltag durch Kleidung widmen, ist in jüngster Zeit ein gestiegenes Interesse an der Schnittstelle zwischen Performance und Modenschau zu erkennen, wie Bönsch propagiert: «Die Performance einer Show ist längst zu einem Zweig des Theaters geworden!»[19]

6.3.2 Bühnenkostüm

Während die Forschung allmählich beginnt, die Rolle von Kleidern in der Kunst zu entdecken, etwa in den Performances und Installationen von Orlan, Christian Boltanski oder Henry van der Velde, fehlen Untersuchungen zum Bühnenkostüm im Theater.[20] Erst allmählich wird, ausgehend von tanzwissenschaftlichen Publikationen,[21] auch das Kostüm im Theater als Forschungsgegenstand einbezieht mit Schwerpunkt auf medienwissenschaftlichen oder phänomenologischen Ansätzen.[22]

Im Theater dienen Kostüme traditionell als Zeichen, um Figuren, Zeitgeschichte, Fabel etc. erkennbar und nachvollziehbar zu machen. Sie leisten als Schauspieler-bezogenes Zeichen[23] einen wichtigen Beitrag zur Vermittlung des Bühnengeschehens. In verschiedenen Theaterformen, besonders stark in der Commedia dell'arte, fungieren Kostüme und Masken als klar erkennbare Attribute einer Figur. Dieser symbolische Gebrauch des Theaterkostüms als lesbares Zeichen wurde auch Mitte des 20. Jahrhunderts von Roland Barthes gefordert:

---

[16] Vgl. Huizinga: 1991
[17] Vgl. Schubiger 2010
[18] In seiner Schau in Kopenhagen 2011 veranstaltete Vibskov eine Performance zum Thema Erderwärmung: Die Models setzten sich an eine Tafel, holten einen Fön hervor und liessen damit einen roten Eisberg auf dem Teller vor sich schmelzen.
[19] Bönsch 2010: 71
[20] Vgl. von Pape: 2008
[21] Vgl. Brandstetter 1995
[22] Vgl. Mohr 2011; Vgl. Meike Wagner 2010; Vgl. Schouten 2007
[23] Fischer-Lichte 1988

Das Kostüm muss immer seinen reinen funktionellen Wert bewahren, es darf das Stück weder ersticken noch aufblähen, es muss sich davor hüten, die Bedeutung des Geschehens auf der Bühne durch unabhängige Werte zu ersetzen. Das Kostüm verfällt also dann der Kritik, wenn es zum Selbstzweck wird. Das Kostüm schuldet dem Stück eine gewisse Anzahl von Leistungen: Wenn einer dieser Dienste einseitig entwickelt wird, wenn der Diener wichtiger wird als der Herr, dann ist das Kostüm krank und er leidet an Hypertrophie.[24]

In seinem Aufsatz *Les maladies du costume de théâtre* (1955) diagnostiziert Barthes dem Theaterkostüm seiner Zeit drei verschiedene Krankheiten: Bei der ersten, genannt die «Hypertrophie der historischen Funktion», werde «die Wahrheit des Ganzen [...] durch die Exaktheit des Teils ersetzt».[25] Das wahrheitsgetreue Detail falle als Störfaktor aus dem Rahmen, wenn das Kostüm als Ganzes nicht ein Mindestmass an Wahrheit einhalte. Die zweite Krankheit sei die «Hypertrophie einer formalen Schönheit ohne Bezug zum Stück.»[26] Das Kostüm an sich besitzt dann einen ästhetischen Eigenwert, der über die dem Stück zudienende Funktion hinausgeht. Die dritte Krankheit sei «das Geld, die Hypertrophie der verschwenderischen Pracht» oder – schlimmer noch: «des falschen Scheins».[27] Gemeint sind opulente Kostüme, welche dem Zuschauer oder dem kaufmännischen Direktor, welcher Geld für das Theater gezahlt hat, durch die spektakuläre, illusorische Pracht (vermeintlich) einen messbaren, materiellen Gegenwert gibt. Dies sei vor allem im kommerziellen Theater der Fall, welches als Massenattraktion primär darauf ausgerichtet ist, die Kosten einzuspielen. In allen drei Fällen – den von Barthes skizzierten Krankheitsbildern – besitzt das Kostüm keine der Inszenierung zudienende Funktion, ist nicht allein unsichtbares Zeichen, sondern sticht hervor. Im letzten Fall dient es als Zeichen für etwas anderes, nämlich pekuniäre Aspekte des Theaters. Barthes argumentiert selbstverständlich im Sinne eines der Semiotik verpflichteten Theaters, welches von einer Lesbarkeit der Aufführung durch den Zuschauer ausgeht.[28]

Ganz anders setzten bereits in den 1920er Jahren der Maler, Bildhauer und Bühnenbildner Oskar Schlemmer oder die Tänzerin und Schauspielerin Valeska Gert die Kostüme ein: Gert, indem sie das Kostüm als Vehikel nutzte, um sich gegen die Konventionen des klassischen Balletts und die sozialen Verhältnisse aufzulehnen.[29] Schlemmer durch die Übersteigerung des Kostüms mit dem Zweck, durch die Verwachsung von Körper und Kostüm zu neuen tänzerischen Bewegungsformen zu gelangen.[30] «Es ist zu sagen, dass solcherart Kostüme der Tänzer weniger anhat, als dass sie ihn anhaben, dass weniger er sie trägt, als dass sie ihn tragen», so Schlemmer über die Bedeutung des Kostüms.[31] Beiden gemeinsam ist das Erforschen der Relation zwischen Körper und Kostüm zur Entdeckung neuer Ausdrucksweisen, sein es durch die «bewusste Entfremdung [zitierender Kostümteile aus der Alltagswelt] [...] durch tradierte Mittel» wie bei Gert oder durch Schlemmers Experimente der Destabilisierung von Körpergefühl im asymmetrischen Kostüm.[32] In beiden Fällen stellt das Kostüm eine Entscheidung dar, welche die Inszenierung massgeblich bestimmt. Es erfüllt nicht nur die Aufgabe, das Stück zu transportieren oder den Schauspieler bzw. Tänzer zu unterstützen, sondern bestimmt die Bewegung des Körpers und wird gleichsam zum Dreh- und Angelpunkt des kreativen Prozesses.

Im zeitgenössischen Theater nun erhält das Kostüm über seine narrative Funktion hinausgehend oftmals eine performative Funktion, indem es sich selbst reflektiert.[33] Teilweise gilt auch für

---

[24] Barthes 2001: 279
[25] Barthes 2001: 280
[26] Barthes 2001: 282
[27] Barthes 2001: 284.
[28] Vgl. Barthes 2001
[29] Vgl. Foellmer: 2006
[30] Vgl. von Maur: 198; vgl. Brandstetter: 1995
[31] Oskar Schlemmer, zit. aus: Schiller 2009
[32] Schiller 2009: 217
[33] Vgl. Erika Fischer-Lichte 2004

Theaterinszenierungen, was Haeseli über die Funktion der Kleidung in dem Film *Modesty Blaise* (Joseph Losey, UK/US 1966) konstatiert: Es könne festgehalten werden, dass

«*die Kleidung vor allem dazu dient, das [...] Publikum an der Nase herumzuführen, indem die Erwartung, dass Kleider als eindeutige, semantisch aufgeladene Zeichen gelesen werden können und damit narrative Funktion haben, immer wieder enttäuscht wird. Die Kleider fungieren nicht als eindeutig entzifferbare Codes und verweisen nicht auf Handlungszusammenhänge oder Charaktereigenschaften von Figuren, sondern sie referieren scheinbar auf nichts als sich selbst.*»[34]

Anlässlich einer Ausstellung zum Thema Kostüm unter dem Titel *Verkleiden, Verwandeln, Verführen* im Österreichischen Theatermuseum 2010/11 wird eine Emanzipation des Kostüms in der aktuellen Theaterpraxis festgestellt: «Eine Tendenz besteht darin, das Verhältnis von Darsteller und Rollenfigur neu zu gestalten, indem eine Art belebte Skulptur geschaffen wird. [..] Körper [werden] nicht nur verhüllt, sondern auch umgeformt. [...] Ein anderer Trend folgt dem modischen Alltagsgewand, den Markenartikeln, Designer Modellen und der Haute Couture. In diesem Falle sind Boutiquen, Flohmärkte und Second Hand-Läden die Beschaffungsquellen für Bühnenkleidung.»[35] Durch die Adaption von Mode und Alltagskleidern im zeitgenössischen Theater aber wird die Kategorisierung zwischen Mode, Tracht und Kostüm aufgehoben und somit das Kostüm zurück aus seinem «eingefrorenen» Zustand die Sphäre des sozialen Lebens zurückgeholt.

Die im postdramatischen Theater propagierte Enthierarchisierung der theatralen Mittel,[36] die Verabschiedung einer auf die Dechiffrierung ausgerichteten Aufführungsanalyse sowie die Aufnahme des dynamischen «Bildbegriffs [...] in der Repertoire der Theaterwissenschaft»[37] bieten vielversprechende Analysewerkzeuge, um das Kostüm aus theaterwissenschaftlicher Perspektive zu untersuchen. Nicht zuletzt auch angesichts der Anbindung des Kostüms an die Sphäre des sozialen Lebens sowie der Entdeckung der theatralen Eigenschaften von Kleidung und Mode in der Kostümforschung ist es an der Zeit, Kostümen in der aktuellen Theaterpraxis eine wissenschaftliche Studie zu widmen, welche dem Kostüm die Position zuspricht, die es in der Theaterpraxis zunehmend einnimmt: als eigenständiges ästhetisches Element einer Aufführung.

---

[34] Haeseli 2008: 80
[35] Dembski 2010: 42
[36] Vgl. Lehmann 1999
[37] Rottger/Schaub 2010: 21

6.4 Kostüm Konzepte

6.4.1 Beschaffenheit der Kostüme

Ein Kostüm besteht aus den drei Komponenten Material, Farbe und Stil, welche einander unterstreichen oder in Kontrast zueinander stehen können. Das Verhältnis zwischen Material und Form ist in der Kunstwissenschaft immer wieder Gegenstand von Diskussionen, wobei Cora von Pape seit den 1960er Jahren eine theoretische Aufwertung des Materials feststellt, welches seit Platon infolge einer Unterordnung des Tastsinns unter den Sehsinn der Form unterworfen war: «Seit Beginn der Beschäftigung mit Materialfragen wurde dem Material in der kunsthistorischen Betrachtung neben seinen formbildenden und sinnlichen Aspekten auch für die Aussage eines Werkes eine zunehmend wichtige Rolle zuerkannt.»[38] In der Kunst sei seit dem Industriezeitalter eine zunehmende Beschäftigung mit dem Material durch die Integration von Alltagsmaterialien zu beobachten, welche in Marcel Duchamps Einsatz sogenannter *Objects trouvés* als Readymades ihren Höhepunkt fand. Durch das Readymade wurde die Relation von Konzeption und Herstellungsprozess eines Kunstwerks in Frage gestellt, indem sie «weniger die Form oder das Material, sondern den konzeptionellen Wert eines Werkes zur Bedeutung brachten.[39]

Der Umgang mit Material und Form ist folglich immer auch mit dem Verhältnis zwischen dem Prozess der Kreation und dem fertigen Kunstwerk als Produkt verbunden. Ist der Grad der Bearbeitung des Materials gering, wie in der Inszenierung *Strubi Zyte*, steht automatisch das Material im Vordergrund. In anderen Kostümkonzepten ist das Material dem Stil untergeordnet. Manche Kostümbildnerinnen suchen bewusst die Reibung zwischen Material und Stil, wodurch die Hierarchie zwischen beiden Komponenten des Kostüms reflektiert wird. Indem etwa in der Inszenierung *Annas Canifex* heutige Kleidungsstücke zu historischen Kostümen verarbeitet werden, wird eine bewusste Irritation des Zuschauers ausgelöst. Auch der Einsatz von Farbe kann konstitutiv sein für das Kostümbild, wie ein Überblick über das Spektrum der Kostümbilder im Freilichttheater zeigt.

Bemerkenswert ist, dass keiner der Interviewpartner nach einem üblichen Vorgehen einfach Stoffe eingekauft und sie nach Schnittmustern zu Kostümen verarbeitet hat. Alle befragten Kostümbildnerinnen greifen zumindest teilweise auf bestehende Textilien oder sogar Alltagsmaterialien zu, welche sie weiterverarbeiten. Das Spektrum der verwendeten Materialien reicht von der Kleidung von vor etwa 100 Jahren, die von einem Kleiderschrank in Riggisberg den Weg auf eine Theaterbühne in Rüschegg findet bis hin zur Neukreation von noblen Haute Couture-Stoffen aus dem renommierten Atelier Jakob Schlaepfer in Sankt Gallen, die in dem Freilichttheater *La Regina da Saba* zum Einsatz kommen. Auch die Verarbeitung und Form der Kostüme umfasst eine grosse Bandbreite: Von Neukombinationen bestehender Kleidungsstücke aus dem Fundus, über die intendierte Reibung zwischen historischen Schnitten und heutigen Materialien bis hin zu aufwendigen Siebdruckverfahren in Kombination mit Schnitten aus dem Barock. Die Hälfte der Kostümbildnerinnen arbeitet bewusst mit Farbkonzepten, die eine wichtige Rolle spielen, so in den Produktionen *Einstein*, *Lochmatt*, *Sommernachtstraum* und *Robin Hoods Töchter*.

---

[38] von Pape 2008: 23
[39] Vgl. Duchamps, zitiert aus Stauffer 1992: 152

Inszenierung	Material	Stil	Farbkonzept	Verarbeitung
Strubi Zyte, Rüschegg	Original Kleidung ärmer Dorfbewohner von ca. 1900; zusätzlich gestrickte Stulpen, Pulswärmer, Mützen	Kleidung von ca. 1900	Kein spezielles Farbkonzept; Kostüme in Modefarben der Zeit (grau, schwarz, braun, blau)	minimale Anpassungen; Tücher einfärben; Stricken von Pulswärmern und Stulpen
Lochmatt, Einsiedeln	Bestehende Kleidung aus den letzten 30 Jahren (Theaterfundus); Materialmix	Stilmix (letzte 40 Jahre); Form der Kleidung kreiert die Figur	Farbkonzept: bunte Muster, knallige Farben, Farbgruppen; Bedeutung der Farben dienen der Figurencharakterisierung	Minimale Anpassungen; Neukombination von sich beissenden Kleidungsstücken
Annas Carnifex, Mollis	Bestehende Kleider von heute (C&A, H&M); heutige Materialien (überwiegend Kunstfaser, Jeans, Nylon)	Schnittmuster/ Figurinen aus dem 18. Jahrhundert;	Kein spezielles Farbkonzept; einzelne Figuren in Signalfarben (Frau Tschudi knallrot)	Bearbeitung nach Schnittmustern; zwei Kleidungsstücke werden zu einem verarbeitet
Sommernachtstraum, Laax	Alte Nachhemden von Grossmutters Zeiten, teilweise neue Stoffe, Einzelstücke aus dem Brocki; Verschiedene Welten: Feenwelt und reale Welt durch unterschiedliche Materialien (leichte, glänzende Stoffe vs. grobe Materialien)	Teilweise historische Schnitte (Fantasiewelt) aus dem Elisabethanischen Zeitalter, Barock;	Schwarz-weiss (bis auf wenige Ausnahmen)	Gebrauchte Textilien werden in mehrstufigem Verfahren komplett neu verarbeitet: Erschaffung neuer Oberflächen, historische Verfahren kombiniert mit Textildrucktechnik
Don Quijote, Biel	Gekaufte Stoffe; Kleidungsstücke aus dem Brockenhaus; Alltagsmaterialien (Duschvorhang); verschiedene Welten: Barocke Welt in Samt und glänzenden Stoffen, heutige Welt in Alltagskleidung, Tänzerinnen in Flamenco-Kostümen etc.	Barocke Schnitte und Details für die Figuren der barocken Welt; Stilmix	Heutige Figuren: bunt (knallorange, rot, gelb...); Barocke Welt: schwarz und grau; Dulcinea sticht hervor im roten Kleid	Bearbeitung nach Schnittmustern
Was ihr wollt, Littenheid	Kleidungsstücke aus dem Fundus oder Brockenhaus (Militärkämpfer); teilweise neue Stoffe; Materialmix; viele stretchige Stoffe	Stilmix; Zitate aus der Shakespeare-Zeit	Keines; teilweise charakterisieren Farben die Figur (z.B. schwarz = Trauer)	Verarbeitung zu neuen Kleidungsstücken (keine Schnittmuster oder Figurinen)

Robin Hoods Töchter, Lichtensteig	Neue Stoffe; Alte Spitzen; gebrauchte Kleidung aus dem Brocki etc.; Alltagsmaterialien (Fahrradschläuche); Überwiegend natürliche Materialien (viel Leder)	Stilmix	Grüne Farbe für die Elfen, dazu etwas rotes oder violettes; Königsfamilie in rosa/hellblau Pastellfarben	Verarbeitung zu neuen Kleidungsstü-cken; Entwurf an der Puppe (keine Schnittmuster oder Figurinen)
Einstein, Bern	Neue Stoffe; Kleidungsstücke aus dem Brocki oder neu gekauft; Verschiedene Materialien für die gesellschaftlichen Schichten (3. Klasse-Passagiere: Wolle, grobe Stoffe, 2. Klasse...usw.)	Historische Schnitte aus der Zeit des Stückes (1930)	Farbkonzept: 1. Klasse Passagiere tragen weiss, 2. Klasse Passagiere bunt und 3. Klasse Passagiere dunkle Farben	Verarbeitung (Schnittmuster, Figurinen)
La Regina da Saba, Julierpass	Neukreation von Stoffen aus dem Atelier Jakob Schläpfer; Stretchige Materialien (Lycra); Pelz; Filz; Palettenstickerei; dreidimensionale Stoffe mit Schaumstoffappli-kationen	Inspirationen aus dem Barock	Bunte, farbige Kostüme in Kontrast zu weissem Bühnenbild	Verarbeitung der Stoffe durch

6.4.1.1 Material – Stil – Farbe

Folgende Komponenten sind bei den betrachteten Kostüm-Konzepten dominant:[40]

Inszenierung	Material	Stil	Farbkonzept
Strubi Zyte, Rüschegg	X		
Lochmatt, Einsiedeln			X
Annas Carnifex, Mollis	X	X	
Sommernachtstraum, Laax	X	X	X
Don Quijote, Biel		X	
Was ihr wollt, Littenheid	X		
Robin Hoods Töchter, Lichtensteig			X
Einstein, Bern	X		X
La Regina da Saba, Julierpass	X		

[40] Die Zuordnung stellt nur eine Tendenz dar, wobei natürlich immer alle drei Komponenten (Farbe, Form, Stil) für ein Kostümbild von Bedeutung sind und zusammenwirken.

6.4.1.2 Spektrum der Kreation
Bestehendes Material (*Strubi Zyte*)

Häufig werden bestehende Kleidungsstücke eingesetzt, die eine Geschichte haben. Die Handlung des Theaterprojektes *Strubi Zyte* im Kanton Bern spielt vor 150 Jahren. In einem szenischen Rundgang im Winter durch das Dorf Rüschegg wird ein historisch bedeutsames Ereignis, die Abspaltung der Gemeinde Rüschegg von Guggisberg gespielt, inklusive eines Reenactments der Gemeinderatssitzung von 1860, in welcher die Entscheidung der Gemeindetrennung fiel. Mehr als hundert nicht professionelle Darsteller aller Generationen mussten als Dorfbevölkerung eingekleidet werden, die Mehrzahl als arme Bauern. «Es war schwierig, kaputte alte und zerschlissene Kleidung aus dieser Zeit zu finden», berichtet Marijke Haldemann, die für die Kostüme verantwortlich ist.[41] «Meistens waren die Kleider, die bis heute aufbewahrt wurden, schön und für reichere Figuren geeignet.» Eine Bekannte habe ihr geraten: «Geh' mal zu Frau Schmid in Riggisberg! [...] Sie ist zwar schon 85 oder 86 Jahre alt. Aber sie hatte grosse Freude, dass sie uns mit ihren Kleidern helfen konnte. Wenn wir sie nicht gehabt hätten, dann weiss ich nicht. Dann wäre das Ganze nicht so schön gewesen.» In einem Kleiderschrank der älteren Dorfbewohnerin hatten Kleidungsstücke aus der Region das Jahrhundert überdauert: Mehrfach geflickte Hemden, Hosen, Schürzen und zweckmässige Jacken – in den damaligen Modefarben braun, schwarz, grau und blau[42] – aus Baumwolle («Bouele»), Flanell und Wolle. In Bund und Krägen zahlreicher Kleidungsstücke sind noch die Initialen der früheren Besitzer eingestickt. Dazu trugen die Spieler «Tschuggen», ein klobiges Schuhwerk mit dicken holzbeschlagenen Sohlen. Zwar seien die Kleider von der Zeit der Jahrhundertwende, nicht von 1860, wie Haldemann berichtet. Die armen Leute hätten früher jedoch die Kleider von reicheren Schichten aufgetragen, so dass die Kleidung sehr wahrscheinlich bereits früher hergestellt worden sei. Die Kostüme sollten zeitgemäss sein und «einigermassen authentisch» wirken. Dennoch waren Anpassungsarbeiten notwendig: «Die Menschen waren kleiner und schmäler zur damaligen Zeit, schliesslich herrschte ja Hungersnot», berichtet Haldemann. So wurden Nachthemden zu Männerhemden und bei den Frauen wurde mit Hilfe von Schürzen kaschiert, dass die Röcke nicht abschlossen. Auch die Hosenlänge und Schuhgrösse sei ein Problem gewesen. Hinzu kam, dass die Aufführungen im Winter bei Schnee stattfanden und die Darsteller daher sehr viele Schichten darunter tragen mussten, so dass die Kleider nicht zu eng sein durften. Haldemann fertigte handgestrickte Pulswärmer und Stulpen, die gleichzeitig auch halfen, zu kurze Ärmel zu verbergen.

Auch in der Produktion *Lochmatt* in Einsiedeln kommen bestehende Kleidungsstücke zum Einsatz, allerdings ist das Ziel der in Luzern wohnhaften Kostümbildnerin Anna Maria Glaudemans Andreina nicht die Abbildung der Zeit oder die Herstellung von «Authentizität», sondern «das Zusammenbringen des Undenkbaren», wie sie erklärt.[43] Das neu geschriebene Stück *Lochmatt* spielt in der heutigen Zeit, der Konflikt ist jedoch ein zeitloser. So sind auch die Kostüme nicht eindeutig einer Zeit zuzuordnen, wenngleich das Kostümbild Reminiszenzen an die 1970er Jahre zulässt. In ihrem reichhaltigen Kostümfundus in der Werkstatt für Theater Luzern begab sich die Kostümbildnerin auf die Suche nach Materialien aus den letzten 40 Jahren, die sich beissen. Knallige Farben und Muster, buntkarierte Blusen und Hemden zu Jacketts in grellgelb oder pink. Die Textilien bestehen aus synthetischen Stoffen sowie vereinzelte Jacken und Hosen aus Kunstleder. Die Kreation besteht in der Neukombination von grellen, scheinbar «untragbaren» Kleidungsstücken, die in Schichten übereinander gezogen werden. Im Experiment mit Farben und Mustern, indem immer wieder sorgsam bis ins kleinste Detail probiert wird, «wie viel jede einzelne Figur verträgt», hat Anna Maria Glaudemans immer auch das Gesamtbild der Kostüme im Auge.

(siehe auch beiliegende DVD)

---

[41] Alle Aussagen von Marijke Haldemann stammen aus einem Interview am 19.10.2011 in Rüschegg.
[42] Vgl. Thiel 2004: 352
[43] Alle Aussagen von Anna Maria Glaudemans Andreina stammen aus einem Interview im Oktober 2011 in Luzern.

6.4.1.3 Bestehendes Material, historische Form (*Annas Carnifex, Sommernachtstraum*)

In anderen Produktionen verwenden die Kostümbildnerinnen bewusst bestehende Textilien, die sie weiterverarbeiten. Nina Steinemann sucht in der Freilichtinszenierung *Annas Carnifex* in Mollis bewusst den Kontrast zwischen heutigen Textilien aus Jeansstoff oder Jersey und historischen Schnitten aus dem ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhundert. Die Inszenierung im Rahmen der Anna Göldi Festspiele möchte Bezüge der Geschichte zur Gegenwart schaffen. «Ich wollte gebrauchte Kleider verwenden, die es schon gibt», sagt Nina Steinemann.[44] Durch eine Kleidersammlung in Glarus erhielt sie das Material, welches den Grundstock bildete.

Eine Gruppe von «Pöstlerinnen», genannt «die selbstbewussten Glarnerinnen», trägt beispielsweise weit ausgestellte Reifröcke aus Jeansstoff, dazu das Oberteil einer heutigen Pöstler-Uniform. Ein Stretchkleid aus Nylon in Neonpink wird mit einer Rüschen-Brosche aus dem 18. Jahrhundert ausgestattet. So werden alle Kostüme mit historischen Details versehen. Da für heutige Kleidung viel weniger Stoff eingesetzt wird, hat sie in der Regel zwei Kleidungsstücke benötigt für ein historisches Kostüm. Dieser Kontrast zwischen heutigen und historischen Elementen fällt bewusst als Störung ins Auge, wie Steinemann am Bsp. der Figur Frau Tschudi beschreibt: Zwei Kleider von H&M habe sie zu einem Kleid mit Seitenhüfte verarbeitet:

Das Kostüm bekam etwas Absurdes, weil es nicht zuzuordnen war. Ist es von heute? Wenn Frau Tschudi die Treppe hoch ging, sah man unten am Saum des Rockes solche Bänder herausschauen. Das war original. Es gab eine Diskussion, weil viele Leute fanden: ‹Es ist schade, dass man das sieht.› Aber das war genau der historische Teil. Früher hatte man das mit solchen Bändern zusammengenäht. Das sollte bewusst so aussehen. Es sollte verwirren. Das Kostüm sollte nicht nur schön sein. Es sollte eine Spannung geben.

Während Nina Steinemann Textilien von heute einsetzt, bedient sich die Kostümbildnerin Elke von Sivers in der Inszenierung *Ein Sommernachtstraum* in Laax u.a. bewusst vorhandener Kleidungsstücke aus Grossmutters Zeiten, um daraus völlig neue Kleidungsstücke nach historischen Schnittmustern zu kreieren. Für die Kostüme des Chores werden alte Nachthemden von Bewohnerinnen und Bewohnern des Bergdorfes in einem aufwendigen Verfahren verarbeitet. Abgenähte Nähte, die anschliessend wieder aufgeschnitten werden sowie Kleider mit Details aus dem Empire-Stil werden als Zitate in Anlehnung an das Elisabethanische Zeitalter adaptiert. «Ich habe zum Teil auch historische Formen genutzt, z.B. hatte man es früher, dass Stoffe heraussprangen, dass man ein Seidenhemd drunter hatte und dann war der Oberstoff aufgesprungen es kam dann so heraus», so die Kostümbildnerin aus Berlin.[45] Teilweise sind, wie bei den Kostümen von *Strubi Zyte*, noch Initialen eingenäht. «Das hatte dann auch etwas Besonderes, weil die Leute es teilweise noch erkannt haben und gesagt haben: Das ist von meiner Grossmutter,» meint Elke von Sivers. Die fertigen Kostüme wurden anschliessend in einem Textildruckverfahren mit Pflanzenmotiven aus dem Botanischen Garten in Berlin, der Heimat der Kostümbildnerin, bedruckt. Bei anderen Kostümen, wie beispielsweise dem langen Kleid der Titania, werden als Mull Oberflächen gebaut. Durch die investierten Arbeitsstunden des aufwendigen Herstellungsprozesses wird ein Wert generiert.

(siehe auch beiliegende DVD)

---

[44] Alle Aussagen von Nina Steinemann stammen aus einem Interview im Oktober 2010 in Luzern.
[45] Alle Aussagen von Elke von Sivers stammen aus einem Interviews im Dezember 2010 in Berlin.

6.4.1.4 Bestehendes Material, neue Form (*Was ihr wollt, Robin Hoods Töchter*)

Im Gegensatz dazu arbeiten andere Kostümbildnerinnen nicht nach historischen Schnittmustern, sondern lassen sich von verschiedenen Einflüssen inspirieren. Die Auswahl der Materialien geschieht zufälliger, wobei der Einfallsreichtum gross ist. In der Inszenierung *Was ihr wollt* in Littenheid liegt ein Material-Mix vor: Florence Leonetti, die für die Kostüme verantwortlich zeichnet, hat die meisten Textilien von Flohmärkten, Brockenhäusern etc. erstanden und weiterverarbeitet. Ein paar Röcke von einem Markt in Italien bildeten den Grundstock für die Kostüme der weiblichen Figuren. Andere Stücke, darunter ein alter Militärkämpfer als Grundlage des Kostüms der burschikosen Tobia, fand sie im Brockenhaus. Um der Figur aus der Shakespeare-Komödie neben der kämpferischen Seite auch Weiblichkeit zu verleihen, werden Rüschen und schwarze Spitze aus dem Fundus eingearbeitet. Ein Riemen des Militärkämpfers inspirierte die Leonetti dazu, am Rücken des Kostüms eine Halterung für eine Bierflasche anzubringen. Das Material bedingte somit die Form. Ein Bild einer femme fatale aus einer Zeitschriften-Werbung dient als Vorbild für das Kostüm der Fürstin Olivia, die einen schwarzen, gerafften Rock, kniehohe Lederstiefel und ein Mieder trägt. Das Ziel war, dass die Kostüme der Inszenierung, die auf einer Bühnenkonstruktion über einem Teich spielte, bereits von Anfang an zerschlissen aussahen.

Noch weiter geht Susette Neuweiler, die für die Kostüme des Freilichttheaters *Robin Hoods Töchter* in Lichtensteig sogar auf Alltagsmaterialien zugreift und neue Oberflächen herstellt. Eine Tasche aus schwarzem Gummi veranlasste sie beispielsweise dazu, eine Ritterrüstung aus Fahrradschläuchen herzustellen. Die Schläuche bilden die Struktur der Rüstung, während das Material im Sonnenlicht einen fast metallischen Glanz reflektierte. Teilweise verwendete sie neue Stoffe – viel echtes Leder und leichte Stoffe für Elfen und Prinzessinnen –, teilweise griff sie auf Fundstücke aus dem eigenen Estrich oder Brockenhaus zurück, um die genauen Vorstellungen der Kostüme umzusetzen. «Teilweise war es wirklich nicht einfach», sagt sie, «Für eine Figur war eine grüne Lederhose gewünscht. Ich dachte nur: Woher bekomme ich grünes Leder?»[46] Schliesslich fand sie in einem Second Hand-Shop eine grüne Lederjacke, die sie kurzerhand zu einer Hose umfunktionierte. Um exakt den gewünschten Farbton zu erhalten, sprühte sie das Leder anschliessend mit Farbe ein. «Wir hatten immer genaue Vorstellungen, was die Form und Farbe der Kostüme betraf», sagt sie. So wird Wildleder angesprüht und gebürstet, um eine glatte Oberfläche zu erhalten. Das detaillierte Farbkonzept wird streng befolgt.

(siehe auch beiliegende DVD)

6.4.1.5 Neue Stoffe, historische Form (*Don Quijote, Einstein*)

In der Inszenierung *Don Quijote* in Biel kommen teilweise ebenfalls Einzelstücke aus dem Brockenhaus zum Einsatz. Hauptsächlich jedoch werden Stoffe verwendet, aus denen neue Kleidungsstücke entstehen. Die Basler Kostümbildnerin Eva Butzkies betont, ihr sei es wichtig gewesen, einen «barocken Grund-Groove» zu erreichen.[47] Aus opulenten Stoffen aus schwerem Samt oder glitzernden und glänzenden Materialien näht sie lange Roben mit Paniers, um die barocke Welt zu versinnbildlichen. Da es jedoch nicht um eine Nacherzählung des *Don Quijote*-Epos geht, sondern verschiedene Zeitebenen in der Inszenierung vorkommen, gibt es auch heutige Kostüme. In einer Szene kommen Alltagsmaterialien zum Einsatz: Lampenschirme und Wischmobs dienen als Kopfbedeckung, Spülhandschuhe als Bustier und ein Duschvorhang als Rock. Insgesamt ist ein Mix aus verschiedensten Materialien und Formen gegeben.

---

[46] Alle Aussagen von Susette Neuweiler stammen aus dem Interview im Oktober 2010 in St. Gallen.
[47] Alle Aussagen von Eva Butzkies stammen aus dem Interview im Oktober 2010 in Basel.

Auch im Freilichttheater *Einstein* auf dem Gurten in Bern bestehen die Kostüme teils aus alten Materialien, wie Spitzen oder im Brockenhaus erstandenen Einzelteilen, teils aus neu gekauften Stoffen, die Katrin Schilt teilweise in Mailand erworben hat. Diese werden nach dem Vorbild der Mode von 1930, der Zeit des Stückes, verarbeitet. Dabei spielen aber auch Farben und Materialien eine grosse Rolle. «Diesmal bin ich ein bisschen anders vorgegangen als sonst, weil ich vor einem Jahr, angefangen habe, mich mit Farbe auseinanderzusetzen. Mit Farben von Bekleidung, aber auch mit Farben von Architektur, Farbwirkung und Harmonien und so. Als ich überlegt habe, was ich machen könnte, ist mir plötzlich am Morgen in den Sinn gekommen: Ich mache nicht ein Modekonzept, sondern ein Farbkonzept!», erzählt die Kostümbildnerin Katrin Schilt.[48] In der Inszenierung *Einstein* wird die Geschichte der Auswanderung Albert Einsteins nach Amerika um 1930 erzählt. Es gibt Erste-, Zweite- und Dritte-Klasse-Passagiere, die das Schiff nach Amerika besteigen. «Die Erste Klasse ist die Entourage vom Einstein gewesen, da habe ich gedacht, die Kostüme sind einfach hell, so proper. Die Passagiere der Ersten Klasse gehen sogar auf das Schiff mit dem weissen Kleid. Sie sind schon so ein bisschen dekadent wahrscheinlich. Die Zweite-Klasse-Reisenden sind farbig. [...] Und die Kostüme der Dritten Klasse sind einfach dunkel, ein bisschen rauhes Material, Strick, grau und dunkelgrün. So ist mein Konzept gewesen,» erklärt Schilt.

(siehe auch beiliegende DVD)

6.4.1.6 Neukreation des Stoffes, neue Form (*La Regina da Saba*)

Das Freilichttheater *La Regina da Saba* auf dem Julierpass in der Nähe von Bivio erhielt die Stoffe aus dem traditionsreichen Atelier Jakob Schlaepfer in Sankt Gallen. Normalerweise entwirft Martin Leuthold Stoffe für die grossen Modehäuser der Welt, die in Mailand, Paris und New York über die Laufstege wandern. Die Stoffe wurden für das Theater neu kreiert: So ist beispielsweise das Kleid der Königin von Saba, bedruckt mit einem Reptilienmuster, das zu einem blumenähnlichen Ornament verfremdet ist. Die meisten Stoffe sind Leicra-Drucke mit funkelnden Schaumstoff-Applikationen als Bijoux. Aber auch Filzmäntel, hauchdünne Schleier, Kunstpelz und insbesondere Paillettenstickereien kommen zum Einsatz. Für den Schnitt konnte Deniz Ayfre Ümsu, die schon für Christa de Carouge konzipiert hat, gewonnen werden.

(siehe auch beiliegende DVD)

6.5 Funktionen des Kostüms

Theaterkostüme machen Verborgenes sichtbar: Sie verraten etwas über Charakter, Geschlecht, Alter und Milieu einer Bühnenrolle. Kostüme erzählen Geschichten und gelten auch wegen ihrer Symbolkraft unbestritten als wichtiges theatrales Instrument zur Orientierung und zum Verständnis der Bühnenhandlung. [49]

Im Theater wird Kleidung immer doppelt präsent: als Zeichen der Inszenierung und als Material, als Kleidung und als Kostüm. Erst durch den Schauspieler, der das Kostüm trägt, wird das Kleid zum Kostüm. Ein nackter Schauspieler auf einer Bühne ist immer noch Theater. Ein Kostüm ohne Schauspieler ist eine leere Hülle.

Das Kostüm erfüllt auf der Bühne als Zeichen stets eine Funktion. Es dient der Charakterisierung der Figur, erzählt etwas über das Stück oder markiert die Epoche, in welcher die Inszenierung angesiedelt ist. So besteht die Sprache des Kostüms aus semiotischer Sicht als Verknüpfung von

[48] Alle Aussagen von Katrin Schilt stammen aus dem Interview im November 2010 in Bern.
[49] Dembski 2010: 11

zwei Systemen. Materialien, Farben, Schnitte werden semantisch aufgeladen, funktionieren als Codes, die als natürlich ausgegeben werden.[50] Mit Blick auf die aktuelle Freilichttheaterpraxis ist eine Tendenz zu erkennen, dem Kostüm über die narrative Funktion hinausgehend einen Eigenwert zuzusprechen. In diesem Fall ist das Kostüm nicht der Inszenierung zudienend, sondern erzählt eine eigene Geschichte, die sogar mit den anderen theatralen Zeichen einer Inszenierung kontrastieren kann.[51]

In den untersuchten Inszenierungen lassen sich drei Funktionen des Kostüms feststellen: Es dient der Figur – entweder der Charakterisierung einzelner Figuren oder der Unterscheidung von Gruppen –, dem Stück, indem es Verweise auf zusätzliche inhaltliche Aspekte transportiert und/oder der Zeit, in welcher die Inszenierung angesiedelt ist. Die Orientierung an der Figur erscheint naturgemäss dominant, an zweiter Stelle steht die Markierung der Zeit, nur selten macht das Kostüm Aspekte des Stückes sichtbar; vermutlich, weil in den ausgewählten Beispielen überwiegend kein bestehendes Stück zugrunde liegt.

Inszenierung	Figur	Stück	Zeit
Strubi Zyte, Rüschegg	Figuren sollen direkt erkennbar sein (Polizist, Gemeindepräsident); Kostüme markieren Gruppenzugehörigkeiten (Musiker, Mitglieder der Gemeindeversammlung; arme Dorfbewohner usw.)	-	Kostüme spiegeln die Zeit des Stückes wider
Lochmatt, Einsiedeln	Kostümentwicklung geht einher mit der Entwicklung der einzelnen Figur; Kostüm macht Figur	-	Zeitlos; Anspielungen auf die 1968er-Zeit
Annas Carnifex, Mollis	Figurengruppen (Anna Göldis, Kinderchor) in einheitlichen Kostümen	-	Schnittmuster aus der Zeit der Anna Göldi;
Sommernachtstraum, Laax	Figurengruppen werden durch Kostüme gekennzeichnet.	Ebenen des Stückes werden durch Kostüme markiert; Inspirationen aus der Welt des Stückes	Zitate aus der Shakespeare-Zeit und Barock, gepaart mit heutigen Einflüssen
Don Quijote, Biel	Figurengruppen (Tänzerinnen, barocke Figuren, Filmcrew) werden durch Kostüme verdeutlicht.	Zitate aus Don Quijote; Spielebenen (reale Welt und Welt des Don Quijote) werden durch Kostüme markiert	Anspielungen auf die Barock-Zeit
Was ihr wollt, Littenheid	Charaktereigenschaften einzelner Figuren werden durch Kostüme verdeutlicht.	Inspirationen aus der Welt des Stückes (Balkan)	Zitate aus der Shakespeare-Zeit
Robin Hoods Töchter, Lichtensteig	Gruppenzugehörigkeit wird durch Kostüme markiert.	-	zeitlos

[50] Haeseli 2008: 77
[51] Vgl. Kapitel *Typologie*

Einstein, Bern	Gesellschaftliche Schichten werden durch Kostüme kenntlich gemacht.	Orientierung an der historischen Figur des Einstein	Historische Schnitte aus der Zeit des Stückes (1930)
La Regina da Saba, Julierpass	Kostüme markieren Eigenschaften einzelner Figuren und unterstreichen deren Spiel.	Starke Inspiration aus der Welt des Mythos der Königin von Saba	zeitlos

6.5.1 Kostüm und Figur

In Bezug auf die Figuren kann das Kostüm entweder Gruppenzugehörigkeiten kenntlich machen oder Charakterzüge und Eigenschaften einzelner Figuren verdeutlichen.

6.5.1.1 Gruppen

In den meisten Inszenierungen dient das Kostüm dazu, Gruppenzugehörigkeiten von Figuren zu markieren. Dies geschieht häufig auch durch unterschiedliches Material, wie in *Einstein*, am häufigsten jedoch durch Farbkonzepte. Insbesondere bei Inszenierungen mit einer grossen Anzahl an Darstellenden sind Kostüme mitunter eine grosse Hilfe, um Figuren zu identifizieren. Weil alle so kurze Auftritte hatten, war es wichtig, dass die einzelnen Figuren schnell erkennbar waren. Marijke Haldemann (*Strubi Zyte*) berichtet: «Schwierig war es vor allem, die Herren einzukleiden, damit sie nicht alle zu ähnlich aussahen. Da musste man sagen können: Das ist einer vom Gemeinderat. Das ist der Totengräber. Das ist der Bauer im Gemeinderat. Der andere ist der Gemeindeschreiber.»

In *Töchter des Robin Hood* markieren rote und violette Accessoires sowie die einheitlich grünen Kleider der Elben, mit buntem Blumenschmuck versehen, die Zusammengehörigkeit der Figuren. Es sei in der Arbeit mit den nicht professionellen Darstellern nicht immer einfach gewesen, das Farbkonzept konsequent durchzuziehen, wie das Beispiel des Musikers verdeutlicht, dessen goldene Weste optisch aus dem Rahmen fiel. Susette Neuweiler erklärt: «Der Darsteller war auch im wirklichen Leben Strassenmusiker und sah eigentlich immer genauso aus wie wenn er auf der Strasse Musik machte. Er sollte optisch etwas zu den Elben gehören, darum bekam er eine grüne Hose. Er dachte sich dann, er könne dazu ein rotes Hemd anziehen. Das Mädchen, das durch Stück führte und das Mädchen mit den Blumen auf dem Kopf trugen beide etwas Rotes. So merkte man, die gehören etwas zusammen. Das wäre die Idee gewesen. Als er das rote Hemd anprobierte, fanden die Regisseurinnen aber, er sähe aus, wie er sonst auch immer aussah. Er musste irgendwie anders sein. Dann haben wir es mit dem Gold probiert. Zuerst bekam er einen Lachanfall! Aber mir gefiel es eigentlich gut. Es putzte ihn so schön heraus.» (vgl. hierzu auch Kap. 4.1 Nicht professionelle Darstellende)

In der Inszenierung *Einstein* des Theater Gurten wird durch den Einsatz von Kostümen als Unterscheidungsmerkmal von Gruppen gleichzeitig die Funktion von Mode als Produkt sozialer Ungleichheit auf der Bühne reflektiert: Durch verschiedene Materialien und Farben wird zwischen den Passagieren der ersten, zweiten und dritten Klasse auf dem Schiff optisch unterschieden. Tatsächlich hatte sich um 1930 – der Zeit, in der Einstein nach Amerika auswanderte, durch die Möglichkeiten der Massenproduktion der Modewandel beschleunigt, wodurch Mode als Kommunikationsmittel an Bedeutung gewann. Allerdings erreichte sie laut Georg Simmel nur eine elitäre gesellschaftliche Schicht und diente folglich der Aufrechterhaltung sozialer Schichten: «Soziale Formen, Kleidung, ästhetisches Urteil, die gesamten Ausdrucksformen des Menschen werden ständig durch die Mode umgewandelt, jedoch in einer Weise, dass die Mode – bei allen diesen Punkten – nur die oberen

Schichten beeinflusst.»[52] Wird aus kulturanthropologischer und soziologischer Perspektive Kleidung als ein wesentliches Element der Kommunikation verstanden, welches zugleich als «Bildproduzent und Produzent soziokultureller Beziehungen»[53] fungiert, so bedient sich das Kostüm im Theater dieses sozialen Referenzsystems. Oder – wie Jarcek treffend formuliert: «Man sieht nur, was man weiss. Und zu sprechen beginnen nur jene Kostüme, die im Betrachter Erinnerungen [...] auslösen.»[54]

6.5.1.2 Figur

Während ausserhalb des Theaters zwischen Kleidung und ihrem Träger, zwischen Objekt und Subjekt, eine Distanz besteht, sind Bühnenfiguren und ihr Kostüm eine untrennbare Einheit. Der Zuschauer nimmt sie als geschlossenes Objekt der Betrachtung wahr, so dass jedes Detail eine Bedeutung erhält. Viele Kostümbildner nutzen das Kostüm, um die Figuren zu charakterisieren. Der Seher in *La Regina da Saba* erhält durch sein Gewand aus weissen Pailletten eine mystische Aura, wie Martin Leuthold erklärt. «Bei ihm dauerte es am längsten, bis wir eine Idee für das Kostüm hatten», so Leuthold. «Wir wollten ihn nicht einfach in einen weissen Kaftan stecken, weil er viel mehr Kraft und eine viel grössere Aussage hatte. So haben wir für ihn eine der ersten Neuentwicklungen der Pailletten gemacht. Es waren ganz bewusst weisse Pailletten, die wir zum ersten Mal so stickten, dass man sie auch umkehren konnte. Er erhielt wie eine mystische Kraft, weil die Pailletten verschieden glänzten. In der starken Landschaft erhielt er eine ganz grosse Aussage. Er kam von weither als Schimmer ins Theater hinein. Diese Rolle nahm er fantastisch wahr.»[55]

Noch einen Schritt weiter geht Anna Maria Glaudemans Andreina, indem sie die einzelne Figur ins Zentrum ihrer Recherche stellt und durch die Kostüme Typen entwickelt. Das Stück *Lochmatt* in Einsiedeln wurde nach der Idee eines Spielers den Darstellenden auf den Leib geschrieben. So wurden auch die Figuren mit den Darstellenden entwickelt. Die Kostümbildnerin Anna Maria Glaudemans, selbst ausgebildete Schauspielerin, begreift die Figuren als Skulptur. Die Entwicklung der Figuren verläuft Hand in Hand mit der Kostümkonzeption. Das Stück sah vor, dass es keine Haupt- und Nebenfiguren geben sollte. Alle Figuren sollten gleichrangig sein: «Das ist eine wunderbar demokratische Idee, aber künstlerisch schwierig umsetzbar», meint sie. Die Figuren hatten folglich nur kurze Auftritte und mussten auf einen Blick identifizierbar sein: der Gemeindepräsident und seine Frau, die Neureichen, die Dorf-Verrückte, etc.. «Deshalb bin ich zunächst einmal ausgegangen vom Klischée,» so Glaudemans. Die Figuren mussten zunächst überzeichnet sein, wie Karikaturen, um für den Zuschauer auf einen Blick erkennbar zu sein.

In einem vielschichtigen Prozess hat Glaudemans anschliessend in Feinarbeit die Figuren ausgestaltet, indem sie das Klischée wieder zu brechen versucht. Die Figur des nervösen Reporters z.B., der eine eng zulaufende Lederhose, eine weisse Motorradjacke aus Leder und dazu auffällige Turnschuhe trägt, erklärt sie folgendermassen: «Ich fragte mich: Wie steht diese Figur auf dem Boden? Wir hatten auch eine Lederhose mit geradem Bein zur Auswahl. Schlussendlich trug er eine Hose, die unten an den Fussknöcheln ganz schmal wurde. Das machte ihn sehr beweglich. Aber man merkte auch, die Figur hatte durch die schmalen Beine unten zu wenig Boden. Für mich erzählen diese Dinge oft 1:1 eine Geschichte: Er landet nicht ganz. Er ist immer etwas oben, ein nervöser Typus.» So denkt die Kostümbildnerin die Figuren als sehr plastisch, als eine Art Skulpturen. Eine besondere Bedeutung nehmen die Schuhe ein, wie sie erläutert: «Ich hatte schwere Schuhe, Motorradschuhe, die ihn eigentlich wieder etwas ‹bödelen› würden. Ich hatte elegante Cowboy-Stiefel, die ihm noch einmal etwas Gockelartiger machten mit den Absätzen. Und dann hatte ich die Schuhe, die er schlussendlich anzog. Es waren eine Art Turnschuhe, die beweglich machen, aber aussergewöhnlich in der Form sind. Sie waren weiss und hatten ein total spezielles Design. Wir fragten uns immer: Was macht eigentlich die momentane Bühnenfigur, wenn sie Schuhe auswählt?

---

[52] Simmel 1957: 545
[53] Devoucoux 2007: 30
[54] Jarcek 2010
[55] Alle Aussagen von Martin Leuthold stammen aus dem Interview im Oktober 2010 in St. Gallen.

Wo fühlt er sich wohl? Einerseits sind Turnschuhe beweglich und stabil. Es war sogar etwas angepasst, denn alle Spieler trugen Turnschuhe. Aber seine waren nicht die ganz normalen, sondern etwas Spezielles, damit konnte er sich etwas profilieren. Wir stellten fest, dass die Unterschenkel in der Kombination der eng anliegenden Hosen mit den Schuhen etwas grob wirkten. Aber für mich das brachte einen gewissen Witz in die Figur hinein.»

6.5.1.3 Kostüm und Stück

Das Stück und die Referenzliteratur stellen oft einen ersten Anlaufspunkt dar. Martin Leuthold betont seinen Zugang zu dem Projekt *La Regina da Saba* über die Geschichte des Tanztheaterstückes, die ihm der Regisseur Giovanni Netzer beim ersten Treffen erzählte. «Er ist ein begnadeter Erzähler. Er kann diese spannende Geschichte so bildlich erzählen. Er hat ein unglaubliches Wissen über diese Geschichten und die Vergangenheit. So konnten wir aufmerksam zuhören und unsere Fantasie wird angeregt.» Durch die Erzählung des Regisseurs habe sich für ihn eine Bilderwelt aufgetan. Immer wieder erzählte Netzer im Laufe des Entstehungsprozesses der Theaterproduktion diese Geschichte: dem Stoffdesigner, den Darstellenden und schliesslich der Stylistin, welche die Kostüme umsetzte. Die Geschichte zieht sich wie ein roter Faden durch den kreativen Prozess. «Wir sahen uns Abbildungen an, z.B. Francescos Zeichnungen der Geschichte, die er in Arrezzo gemalt hat,» so Leuthold. Die langen Gewänder mit den Schleiern sind von diesen Zeichnungen inspiriert.

Auch Eva Butzkies hat beim Nähen das Hörbuch von *Don Quijote* angehört. In dem Freilichttheater in Biel-Nidau des Künstlerkollektivs Off SZoEN dienen die Kostüme der Markierung von verschiedenen Spielebenen: Die Rahmenhandlung um den Schrotthändler Joe Santschi spielt in der Gegenwart. Der Schrotthändler träumt von Don Quijote, Figuren aus dem *Don Quijote*-Epos brechen ins Spiel hinein, verschiedene Zeitebenen vermischen sich. «Es war wichtig, dass, wenn eine neue Traumwelt aufgeht, auch eine neue Farbwelt aufgeht», meint die Kostümbildnerin Eva Butzkies. Dabei sei es nicht das Ziel gewesen, die Figuren der literarischen Vorlage möglichst detailgetreu nachzubilden, sondern es wird mit Zitaten gespielt. Der Don Quijote-Darsteller trägt eine lange Unterhose mit Feinripp-Unterhemd, darüber einen originalgetreu wirkenden Gürtel, einem braunen Umhang und einen Helm, der an ein Fastnachtskostüm erinnert. Insgesamt wirkt er «wie schlecht kostümiert». «Dieser Don Quijote wandelt zwischen den Welten. Die Romanfigur bildet nur einen Aspekt. Das sollte über das Kostüm transportiert werden», so Butzkies.

6.5.1.4 Kostüm und Zeit

«Ich bin in der Bibliothek Bücher anschauen gegangen, um Stimmungen von den Leuten [...] von 1930 einzufangen, damit ich so eine Idee habe. Aber ich schaue mir dann auch die VOGUE an, und so. Man kann die Mode von heute nehmen, aber die Art, wie das Tuch geschlungen ist beispielsweise, das kann ich einfach aus den 30er Jahren nehmen.» (Katrin Schilt, *Einstein*)

Oftmals dient das Kostüm der Markierung der Zeit, in welcher das Stück spielt. Während einige wenige Kostümbildnerinnen um historische Genauigkeit bemüht sind, – wenngleich mit einigen Abstrichen,– ist bei der Mehrheit der Kostümbildnerinnen ein freier Umgang mit historischen Details festzustellen. Einzelne Details werden als Anspielungen zitiert.

«Wir haben natürlich Shakespeare angeguckt, Filme und so Zeugs», berichtet Elke von Sivers, die Kostümbildnerin des Projektes *Sommernachtstraum* in Laax, «Es ist wichtig, dass man ein Gefühl bekommt für die Zeit, die vergangen ist. Wenn ich etwas sehe aus dieser Zeit, in der das Stück entstanden ist, inspiriert mich das. [...] Wenn ich Sachen aus dieser Zeit angucke, krieg ich das ein bisschen vom Gefühl her hinein. Wir wollten keine historischen Kostüme 1:1 haben, sondern schon eine Art von Übersetzung.» Abgenähte Nähte, die anschliessend wieder aufgeschnitten werden sowie Kleider mit Details aus dem Empire-Stil werden in Anlehnung an das elisabethanische Zeitalter adaptiert.

Dass eine historische Genauigkeit angestrebt wird, ist eher die Ausnahme. In der Inszenierung *Strubi Zyte* ist die stärkste Orientierung an der Kleidung der Zeit festzustellen. Laut Marijke Haldemann sollten die Spielerinnen und Spieler «einigermassen authentisch» eingekleidet sein. Durch Recherche in Bildbänden, Zeichnungen des Malers Albert Anker sowie im Staatsarchiv Rüschegg habe sie sich über die Kleidung der armen Bauern im 19. Jahrhundert informiert. Um dieser Forderung nach «Authentizität» gerecht zu werden, kommen in Rüschegg original Kleidungsstücke aus der Zeit zum Einsatz.

Ganz anders werden historische Formen eingesetzt, um bewusst mit ihnen zu brechen, wie bei der Inszenierung *Annas Carnifex* in Mollis: Die Bücher mit den Schnittmustern aus der Zeit der Anna Göldi hat Nina Steinemann in London gefunden. Durch die Kombination mit heutigen Elementen werden intendierte Brüche hergestellt.

6.5.2 Recherche, Inspirationsquellen

Was mich prägt bei den Kostümen? Ich muss ehrlich sagen, dass es nicht bestimmte Personen sind, die mich beeinflussen. Es kann eine Kostümbildnerin oder ein Ding sein, oder ein Gebäude oder einfach die Aussenwelt, oder ich werde inspiriert, wenn ich mir zum Beispiel MTV anschaue. Ich gehe vielleicht ins Theater und sehe etwas. [...] Es ist nicht eine Quelle. Es sind ganz viele Dinge, die zusammenspielen. (Nina Steinemann, *Annas Carnifex*)

Bei der Recherche für die Kostüme greifen die Kostümbilderinnen auf vielfältige Inspirationsquellen zurück. Diese sind einerseits geprägt vom persönlichen Hintergrund der Kostümverantwortlichen, andererseits von den Vorgaben, welche das Stück und Traditionen vor Ort liefern. Neben den bereits genannten Bezugspunkten Figur, Stück und Zeit sind es vor allem die aktuelle Mode, andere Künste sowie Zeitgeschehen und Medien, welche die Kostümbildnerinnen beeinflussen. Die meisten Kostümbildnerinnen lassen sich von Quellen aus der Zeit des Stückes oder der Inszenierung inspirieren. Hierzu werden Bildbände, Fotografien und Kostümgeschichten genutzt.

Inszenierung	Historische Recherche	Aktuelle Mode	Andere Künste	Medien, Zeitgeschehen	Sonstiges
Lochmatt	1970er Jahre				Menschen auf der Strasse
La Regina da Saba	Abbildungen der Sage	Haute Couture-Welt	Malerei: Francescos Zeichnungen der Geschichte aus Arrezzo; Ballettkostüme John Neumeyer (Hamburg); Oper; Bild von Vélazquéz		«Weltar-chiv»
Was ihr wollt	Balkangebiet; Shakespeare-Zeit			Foto aus Möbel-Werbung	
Sommernacht-straum	Shakespeare-Zeit; Barock	VOGUE; aktuelle Trends	Fotografien von Tim Walker; Malerei von Boticelli		
Annas Carnifex	Schnittmuster 18./19. Jahrhundert	VOGUE	Andere Theaterinszenie-rungen: Architektur	MTV	Gebäude; Aussenwelt
Einstein	Fotografien von Paul Senn; Modebücher des Taschen Verlag	VOGUE			Stoffe/ Textilien («vom Detail zum Ganzen»)
Töchter des Robin Hood	Kostümgeschich-te (Abbildung von Jakob Schläpfer); Robin Hood-Darstellungen	Foto von Model aus Modezeitschrift			
Don Quijote	Barock-Zeit; Kostümgeschich-te; Referenzmaterial; Hörbuch Don Quijote beim Nähen	VOGUE		Werbung in Zeitschriften; Google	

6.5.2.1 Kostüm und Mode

Die Liaison zwischen Mode und Theater besitzt eine lange Tradition. Lange bevor die Mode zum Spektakel wurde, fand das Spektakel der Mode im Theater statt. Der Schauspielerinnenkult gegen Ende des 19. Jahrhunderts, dem Fin de Siècle, welcher Persönlichkeiten wie Eleonore Duse und Sarah Bernard hervorbrachte, erhob Schauspielerinnen zu modischen Vorbildern. Laut Julia Bertschik ist diese Entwicklung einer im deutschsprachigen Theater der damaligen Zeit verbreiteten Praxis geschuldet: Während die männlichen Schauspieler ihre historischen Kostüme von den Theatern gestellt bekamen, waren die Frauen für ihre Garderobe selbst zuständig und mussten finanziell dafür

aufkommen. Teure Kostüme galten als Statussymbol, da sie auf reiche Liebhaber hindeuteten.[56] «Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts galten Schauspielerinnen als Kostümbildnerinnen ihrer selbst und damit als wichtige Initiatorinnen neuer Moden.»[57] In sogenannten «Konfektionspossen» sei das Kostüm selbst zum Bühnenthema erhoben worden und die Schauspielerinnen berichteten in Modezeitschriften über ihre Bühnentoiletten. Im barocken Hoftheater gilt die Mode als Machtinszenierung sowohl auf der Bühne, als auch im Zuschauerraum.[58]

Im Theater heute spielt Mode spielt eine immer wichtigere Rolle im Bereich des Kostümbilds. Für die Interviewpartnerinnen ist die Auseinandersetzung mit aktueller Mode eine wichtige Inspirationsquelle. «Wir lesen alle die Vogue», meint Eva Butzkies (*Don Quijote)*, «Wann auch immer man Kostüme auf der Bühne sieht, entdeckt man immer mal wieder Zitate, wenn man das verfolgt. Der Zeitgeist prägt natürlich genauso wie die historische Recherche für einzelne Projekte.» Mehrere Kostümbildner geben an, sich von aktuellen Modejournalen inspirieren zu lassen.

So trägt z.B. eine Elbe in der Inszenierung Töchter des *Robin Hood* in Lichtensteig auf dem Kopf ein Blumenbouquet: «Als Vorbild diente das Foto eines Models, das wir in einer Zeitschrift gefunden haben», berichtet die Kostümbildnerin Susette Neuweiler. Diese Art von Kopfschmuck ist immer wieder auf dem Laufsteg, ob in Modejournalen oder in der Welt der Stars – bis hin zu Liz Taylor – zu finden. Darüber hinaus befinden sich in Neuweilers Materialsammlung Fotokopien von Modebüchern, in welchen frühere Entwürfe des Ateliers Jakob Schlaepfer abgebildet sind. Lange, leichte Gewänder aus hauchdünnen Stoffen, die ihr als Inspiration für die Elben dienten.

Ein spezifisches Verhältnis zwischen Mode und Kostüm besteht in der Inszenierung *La Regina da Saba:* «Ich mache seit 40 Jahren Stoffe. Vor allem für die Mode. Damenbekleidung, Couture und prêt-à-porter- Mode für die großen Fashionlabels dieser Welt», berichtet Martin Leuthold. Er gebraucht den Begriff «Weltarchiv», wenn er über seine Inspirationen spricht. «Wir haben eine grosse Inspirationsquelle des Weltarchivs von Sammlungen und Museen in der ganzen Welt, die uns beflügelt. Sie sind eine Inspiration, um Dinge neu zu interpretieren.» Sie liessen sich inspirieren von der Welt der Haute Couture. In seinem Atelier in St. Gallen probierten sie die Stoffe, steckten sie an die Büste, stellten die Stoffe zusammen. «Gemeinsam begannen wir, die Kostüme für die Figuren zu denken, indem wir die Puppen nebeneinander stellten und mit Stoffen behängt haben.» Die goldenen Pailletten der Königin von Saba sowie die leichten Stoffe der Frauen des Königs finden sich in den Herbst/Winter-Kollektionen namhafter Designer wieder.

6.5.2.2 Kostüm und Bild

Während in der Regel das einzelne Kostüm im Blickpunkt steht, soll im folgenden Abschnitt auf einen wichtigen Aspekt des Kostümbildes eingegangen werden: das Bild. Der Bildwerdungsprozess im Theater werde, so Kati Röttger, durch einen Blickwechsel oder auch – mit dem Philosophen Merleau-Ponty «Bildtausch» – zwischen Zuschauer und Bühnengeschehen generiert.[59] Eine Untersuchung des Kostümbildes in Bezug auf aktuelle Forschungsansätze, die den Bildbegriff für die Theaterwissenschaft fruchtbar machen, wäre eine eigene Studie Wert, zumal Forschungen zu Theater und Bild die Funktion des Kostüms hervorheben, wie Meike Wagner über eine Performance der Künstlerin Kathy Rose schreibt.[60]

Im Kontext der Auseinandersetzung mit anderen Künsten steht immer wieder das Bild, die Malerei, die Fotografie im Fokus. Martin Leuthold orientierte sich an Renaissance-Gemälden des italienischen Malers Francesco, der die Geschichte der Königin von Saba in Tableaux Vivants stilisiert. Das

---

[56] Vgl. Bertschik 2005
[57] Ebd.: 137
[58] Vgl. Decouvoux : 49
[59] Vgl. Röttger 2007: 13
[60] Vgl. Wagner 2010: 139

Tanztheater *La Regina da Saba* greift diese Form auf, indem Szenen wie bewegte Bilder aufeinander folgen. Durch den Verzicht auf Sprache tritt der visuelle Aspekt, neben der Musik, in den Vordergrund. Bilder werden als sinnstiftende Instanz der Sprache entgegengesetzt.[61] Dabei übernehmen die Kostüme eine bedeutende Funktion, indem sie den Körper als Produkt und Produzent von Bildern konstituieren. Körperbilder erscheinen und vergehen, indem sich die Silhouetten der Tänzer ständig transformieren. Die bewegten Stoffe an den Körpern der Tänzer, die Tücher an den Handgelenken der Darstellerinnen sowie die im Licht reflektierenden Pailletten an den Kostümen, wird gleichzeitig die Transitorik der Bildgenese erfahrbar gemacht. Das Kostüm auf der Bühne bildet die Schnittstelle zwischen zwei Bildräumen, dem Körperbild des Darstellers und dem Raumbild, d.h. dem Gesamtbild der Inszenierung.

Letzteres hat die Kostümbildnerin Elke von Sivers im Fokus. Bei den Kostümen für *Sommernachtstraum* in Laax liess sie sich von Tim Walkers Fotografien inspirieren. Sie berichtet: «Und dann haben wir zum Beispiel ein Fotoband von Tim Walker angeschaut, der eine Art Plateaus auf seinen Bildern baut. Das sind dann so alte, abgeranzte Räume, wo viel Zeug rumsteht, was aber aus der heutigen Zeit ist. Und trotzdem hat man das Gefühl von einem alten Bild. Das wollten wir erreichen.» Generell hat die ausgebildete Modedesignerin einen sehr am Bild orientierten Zugang. Die Kostüme in schwarz-weiss dienen als Kontrast zur grünen Naturkulisse am Ufer des Laaxer See. «Ziel war, dass es ein neues Bild ergibt, und dieses Bild war eben gedacht auf diesen Ort da, mit dem See, mit dem Schilf, mit der Wiese», wie Elke von Sivers berichtet: «Wir haben es hauptsächlich über die weisse Farbe gemacht. Dass man sagt, man entfärbt das Material und dadurch wird es auch eine Leinwand, oder ein Theaterbild. Dann kam noch dazu, dass das Licht ganz bunt und ganz künstlich war, dass man so in der Natur nicht hat. So war das Konzept, so ging das zusammen. Und über das Licht wurde es schliesslich nochmals eingegrenzt, das Bild.»

[61] Vgl. Röttger 2007; Vgl. Lessing 1990

6.6 Faktoren des Freilichttheaters

Ich hatte kein feststehendes Konzept. Ich begann, mich zu informieren und die Kleider zusammenzutragen. Es entwickelte sich eine Eigendynamik, die zum Resultat führte, das wir am Ende hatten. (Marijke Haldemann, *Strubi Zyte*)

Die Kostüme für das Freilichttheater entstehen nicht auf dem Papier. Die Kostümbildnerinnen berichten, dass sich die Kostüme erst draussen bei den Proben als geeignet erwiesen haben: Stoffe glänzen plötzlich im Sonnenlicht, der Rock muss kürzer sein, weil das Gras zu hoch ist, die Farben der Stoffe verschwinden vor der Naturkulisse. Auf diese spezifischen Begebenheiten des Freilichttheaters müssen die Kostümbildnerinnen spontan reagieren. Gleichzeitig ist die Kostümbildnerin im Vergleich zu anderen künstlerischen Disziplinen des Theaters, etwa dem Bühnenbild oder der Musik, hautnah mit den nicht professionellen Darstellenden in Berührung, welche ebenfalls eine entscheidende Rolle bei der Kostümentwicklung spielen.

6.6.1 Nicht professionelle Darstellende

Das Kostüm ist der erste Schritt, um einer Figur, die meistens zuerst Text ist, einen Körper zu geben. (Tilo Werner, Schauspieler)

Die Auswirkungen des Kostüms auf das Spiel professioneller wie nicht professioneller Darsteller kann im Rahmen dieser Arbeit nur oberflächlich untersucht werden, da eine solche Studie bereits ein eigenes, viel versprechendes Forschungsfeld eröffnet. Die Wirkung zwischen Kostüm und Schauspiel(er) ist nicht zureichend untersucht, wenngleich bereits die Schauspieltheoriker bestimmte Vorstellungen bezüglich der Kostüme äusserten. So empörte sich Stanislawski in seinem Aufsatz *Über falsches Neuertum* gegen eine ganze Strömung von Theater, welche unter den Begriffen Bauhaustheater oder in Italien als futuristischen Theater florierte, dessen Überstilisierung von Kostüm und Maske er als Vergewaltigung des Schauspielers erachtete,[62] während Edward Gordon Craig die Artifizialität der Theaterkostüme postulierte, womit ebenfalls ein Schauspieler-Ideal verbunden war.[63]

Die Theaterpädagogin Indra Schiller konstatiert, dass in der Theaterarbeit mit Laien die Möglichkeiten des Kostüms oft nicht hinreichend ausgeschöpft werden: Um eine zum Scheitern verurteilte Inszenierung noch zu retten, werde in letzter Sekunde zur «Geheimwaffe Kostüm» gegriffen.[64] Dabei sei es wichtig, dass der Darsteller sich das Kostüm spielerisch aneigne, denn «es nutzt nichts, wenn der Umgang damit nicht tiefgreifend erprobt und in spielerischer Experimentierfreude erforscht wurde. Wenn das Spannungsgefüge von Kostüm und Körper nicht produktiv genutzt wird, sind Unsicherheiten auf der Bühne leider vorprogrammiert.»[65] Sie schlägt vor, die Visionen Oskar Schlemmers und Valeska Gert für die Theaterpädagogik fruchtbar zu machen, indem man dem Kostüm als Gestaltungsmittel eine grössere Beachtung schenke: «Es wäre wünschenswert, wenn das Kostüm nicht nur als ein die Inszenierung unterstützender Faktor verstanden würde, sondern auch zum Hauptakteur aufsteigen könnte.»[66]

6.6.1.1 Autorschaft der Darsteller

«Ich mache keine Kostüme für eine Rolle. Ich mache Kostüme für den Spieler, der die Rolle spielt,» sagt Anna Maria Glaudemans (*Lochmatt)*. Als ausgebildete Schauspielerin ist ihre Herangehensweise

---

[62] Kesting 1992: 51
[63] Vgl. Craig 2009
[64] Schiller 2009: 219
[65] Schiller 2009: 219
[66] Schiller 2009: 223

stark von der Innensicht als Schauspielerin geprägt. Die Figurentwicklung, welche in der Produktion *Lochmatt* unter Beteiligung der Darstellenden erfolgte, ging Hand in Hand mit der Kostümentwicklung, wie sie berichtet: «Ich lud die Spieler einzeln zu einer Sitzung ein und wir sprachen erst einmal über die Figur: Wie ist sie? Ist diese Figur sehr beweglich? Ist sie eitel? Schaut sie überhaupt nicht zu sich? Hat sie ein Bewusstsein? Hat sie Geschmack? Das sind alles Aspekte, die äusserlich wichtig sind. Wie möchte sich diese Figur präsentieren? Das mache ich eigentlich immer so. Ich habe mir Gedanken über diese Figur gemacht, und die Spieler haben sich Gedanken über ihre Figuren gemacht. Dann begann ich, Kleidungsstücke auszuwählen. Wir haben gemeinsam über das Kleidungsstück philosophiert, sie angezogen und angeschaut.» Dieses Vorgehen impliziert, dass die Kostüme Schritt für Schritt entstehen, jedes Kleidungsstück einzeln ausgewählt und erprobt wird. Aus diesem Grund arbeitete sie immer mit bestehenden Kleidern und Materialien, so Glaudemans: «Ich muss es an den Spielern sehen.»

Die stark ausgeprägte Autorschaft der Darsteller, die an der Entwicklung des Stückes und ihrer Figur beteiligt sind, habe zur Folge, dass sie auch oft in die Entscheidungen bezüglich ihrer Kostüme involviert sind, vermutet Susette Neuweiler (*Töchter des Robin Hood).* Die Spielerinnen und Spieler seien deshalb in starkem Masse involviert, da sie meinten, genau zu wissen, welches Kostüm ihre Figur brauchte: «Sie kamen zu mir und äusserten Wünsche. Die Prinzessin meinte, sie wolle so gern einmal ein Mieder tragen. So habe ich ihr ein Mieder genäht.» Für die Kostümbildnerin sei es eine grosse Freude gewesen, die Darsteller dann auf der Bühne zu sehen. Die Spielerinnen brachten teilweise selbst Kleidungsstücke an die Proben mit, die sie vorschlugen, auf der Bühne zu tragen. Oft liegen lange Findungsprozesse zugrunde, bis das richtige Kleidungsstück gefunden ist, wie Neuweiler berichtet: «Für das Mädchen, das auf dem Pferd ritt, suchten wir nach einen Hut. Die Spielerin brachte einen schwarzen Filzhut mit. Der sah einfach zu sehr nach Fastnacht aus. Er gefiel uns nicht so recht. Dann brachte sie einen Strohhut mit, der ihr von der Form her sehr gut gefiel. Der war aber schon etwas kaputt und rutschte ihr über den Kopf, und es sah ganz schlecht aus. Ich suchte im Internet und beim Kostümverleih. Es gab einfach nirgends einen geeigneten Lederhut. Ich schaute im Brockhaus nach und fand eine günstige Lederjacke die ich dann zerschnitt. Das sah aber noch etwas lumpig aus. Er war aus Wildleder. So strich ich den Hut mit Leim an und er sah schön und alt aus und passte eigentlich perfekt.»

In einigen Inszenierungen reicht das Mitsprachrecht der Spieler sogar so weit, dass sie sich – auch aus pragmatischen Gründen – komplett selbst einkleiden, wie teilweise bei *Strubi Zyte* in Rüschegg geschehen. «Jeder, der sich selbst einkleidete, war mir eine grosse Hilfe», meint Marijke Haldemann. Bei der grossen Anzahl an Darstellern sei auf das Engagement deren Mithilfe angewiesen gewesen.

Die Autorschaft der Spieler kann so weit gehen, dass sich das Kostüm «verselbständige», wie Florence Leonetti (*Was ihr wollt*) erlebt hat: Der Regisseur habe den Wunsch geäussert, einen Narren-Chor in Lumpen auftreten zu lassen. Die Narren trugen löchrige, zerschlissene Kleidung, an Armen und Beinen wurden Pestbeulen geschminkt. Die Oberteile der Narren schnitt sie jeweils in zwei Stücke und nähte sie anschliessend grob zusammen. Leonetti erinnert sich: «Mit der Zeit sahen die Narren immer verwahrloster aus. Die Spieler fanden Gefallen daran, sich selbst mehr und mehr Löcher in die Kleidung zu schneiden, sie machten sich Brandlöcher, schminkten sich immer mehr Pestbeulen. Von Aufführung zu Aufführung sahen sie immer grusiger aus. Die Kostüme, die ich ihnen ursprünglich einmal gegeben hatte, habe ich nicht mehr wiedererkannt.»

6.6.1.2 Kostüm und Spiel

Unsere Kleidung bedeutet ein Teil unseres Selbst und je nachdem, was wir «anhaben», ist unser körperliches oder seelisches Gleichwicht gehoben oder gedrückt, verschoben oder in Harmonie. Frauen und Schauspieler sind besonders empfindsam in dem, was sie tragen [...]. (Oskar Schlemmer)[67]

Insbesondere bei nicht professionellen Darstellenden erfüllt das Kostüm oft eine unterstützende Funktion. Als Kostümbildnerin sieht Anna Maria Glaudemans (*Lochmatt*) sich als Vermittlungsinstanz zwischen Regisseur und Spieler. Manchmal, wenn einem Spieler seine Rolle Schwierigkeiten bereite, könne das Kostüm ihm helfen, Zugang zu seiner Rolle oder Spielaufgabe zu finden. «Ich finde, das Kostüm muss für den nicht professionellen Darsteller sehr unterstützend sein. Man kann sich nicht einfach isoliert im Atelier die Kostüme herstellen und eines Tages sind sie da. Ich finde, es muss zusammen mit dem Theaterprozess und den Spielern gewachsen sein. Ich gehe immer wieder an Proben. Da verändert sich auch etwas in der Entwicklung der Figuren. Ich nehme das bei einzelnen Proben wahr und es inspiriert mich, wie jemand seine Rolle sucht. Das ist für mich ein Prozess, der gleichzeitig abläuft. Gleichzeitig mit dem Probenprozess. Das ist wahrscheinlich so, weil ich selber aus dem Schauspiel komme. Deshalb gehe ich einen so nahen Weg. Nah am ganzen Probenprozess. Nah an der Entwicklung der Figuren.» Die Kostüme werden nicht erst kurz vor der Premiere, sondern bereits während der Proben den Spielern gegeben und ausprobiert. Dieses Vorgehen ist auch in anderen Produktionen üblich. Eva Butzkies berichtet: «Wir haben tagsüber in einem Atelier in Biel die Kostüme für *Don Quijote* genäht und abends dann einen Schwung Kostüme an die Proben gebracht. Die Spieler waren immer ganz gespannt und haben sich jedes Mal gefreut, wenn wieder etwas Neues kam.» Für die Spieler stelle das Kostüm eine Hilfe dar, sich in ihre Rolle einzufinden, sind beide überzeugt. Glaudemans erzählt: «Der Spielerin beispielsweise, die Anni gespielt hat, habe ich die Schürze als erstes gebracht. Sie wollte nicht mehr ohne proben. Sie sagte: ‹Ich brauche das. Dann bin ich nicht mehr ich selber.›»

Manchmal erfinden die Darsteller selbst ihre Rollen, wobei ebenfalls das Kostüm dienlich sein kann. Im Tanztheater *La Regina da Saba* ist die Figur der Raubkatze erst in den letzten drei Wochen vor der Premiere entstanden. «Einer der Soldaten konnte das einfach nicht. Er fiel immer aus der Rolle. Der Regisseur fand, er habe ein anderes Talent. Der Darsteller begann, die Raubkatze zu spielen und machte immer Spässe, stand selbstverliebt vor dem Spiegel. Er war einfach zu frivol als Soldat,» berichtet Martin Leuthold. Kurzerhand wurde die Figur der Katze erfunden, welche die Königin von Saba auf ihrer Reise auf den Julierpass mitbrachte und am Ende des Stückes dem Sohn als Geschenk übergab. Der hautenge Bodysuit in Leopardenmuster wurde dem Darsteller auf den Leib geschneidert. Leuthold erklärt: «Das Kostüm entstand in den letzten 14 Tagen. Wir probierten verschiedene Dinge aus und druckten Leoparden- und Raubkatzenfelle. Wir konzipierten einen Bodysuit, der ganz eng auf dem schmalen Körper des Darstellers lag. Der Spieler wurde wirklich zu einem Tier. Zuerst machten wir ihm ein Käppchen und fanden, wir können ihn noch etwas mehr als Katze aussehen lassen. Wir machten ihm einen Schwanz, der die Katze zum Ausdruck bringen sollte. Am Schluss merkten wir, wir mussten all das weglassen. Er war Mensch und etwas Katze, das verkörperte er auch so. Sein Gesicht und seine Mimik, dieses Raubtier zu spielen, waren unglaublich. Er wurde dadurch wirklich zu einer menschlichen Katze. Das war die Überraschung.»

Einem anderen Spieler in der Inszenierung *La Regina da Saba*, der den verstossenen Stiefsohn der Königin spielte, verhalf das Material des Kostüms, den Rebellen zu verkörpern. Leuthold fertigte einen speziellen Stoff, indem er Baumwolle mit Aluminiumfolie verstärkte, damit sie steif wurde. «Die Ritterrüstung hatte etwas Marginales. Er konnte sich in diesem Kostüm festhalten, es stützte ihn, und seine Wut loslassen. Am Anfang war er wahnsinnig enttäuscht. Er fand, er möchte eigentlich auch dekoriert sein. Er hatte das Gefühl, in diesem prunkvollen Hofstaat unterzugehen. Aber danach liebte

[67] Schiller 2009: 213

er sein Kostüm, weil er sich in diesem Aluminiumanzug etwas heben, sich zusammendrücken, schreien und herumspringen konnte,» so Leuthold.

6.6.1.3 Arbeit mit nicht professionellen Darstellenden

Eine erste Herausforderung der Kostümbildnerinnen stellt oftmals dar, die Vielzahl der SpielerInnen kennenzulernen. Katrin Schilt (*Einstein*) erinnert sich: «Die Darstellerinnen und Darsteller des Theater Gurten werden am Anfang immer gecastet und dann gibt es eine Liste. Diesmal, weil es so wahnsinnig viele gewesen sind, habe ich mir überlegt: Wie mache ich das? Ich muss sie ja alle ausmessen und sehen. Wir machen zwar immer ein Foto von jedem Spieler, aber wie sollte ich nachher zu Hause wissen, wer wer ist?» Hinzu kam, dass bei diesem Projekt des Theater Gurten etwa 50 neue Gesichter dabei gewesen seien. «Und so habe ich gedacht: Die müssen einfach einen Zettel vor sich haben wie im Knast oder so, mit dem Namen, damit ich weiss, wer ist jetzt wer in den Massen. So habe ich das es gemacht. Ein paar Frauen haben mir beim Ausmessen geholfen. Die Spieler wurden ins Theater Matte in Bern bestellt. Und nachher habe ich in allen Klassen nacheinander fotografiert und ausgemessen, und so ging es einfach Schritt für Schritt.» Auch Elke von Sivers (*Sommernachtstraum)* sah sich mit diesem Problem konfrontiert, als sie von Berlin nach Laax reiste, um die Spieler auszumessen. Auch sie behalf sich mit derselben Methode, indem sie die Spieler mit einem Namensschild fotografierte. Sie habe darauf bestanden, dass die Darstellerinnen ungeschminkt zur Kostümprobe erschienen, was nicht immer auf Anhieb auf Verständnis stiess. Als sie von Berlin nach Laax kam, sei ihr aufgefallen, dass die Bewohner des rätoromanischen Bergdorfes anders aussahen als die Menschen in Berlin. Sie hatten dunkle Augen und einen anderen Teint. Diese Natürlichkeit habe sie durch die Kostüme unterstreichen wollen. «Ich wollte die Spieler in ihrer Schönheit zeigen, deshalb war es wichtig, dass sie zu mir kamen, so wie sie waren», sagt Elke von Sivers.

Das Kostüm kann das Erscheinungsbild der Darsteller unterstreichen oder verwandeln: «Manche Spieler sind schon fertig als Figur», meint Nina Steinemann (*Annas Carnifex*). Die Besetzung der Regisseurin erleichtere somit die Arbeit. Sie brauchten eigentlich kein Kostüm mehr, um «fertig» zu sein. Bei anderen Spielern müsse man hingegen lange experimentieren, damit sie nicht einfach verkleidet aussehen: Bei der Figur des Frigg, ein «linker» Rebell mit schwarzem Kapuzenpulli und Zöpfchen sei es sehr schwierig gewesen, dass er das richtige Alter gekommen habe. «Er sah einfach immer verkleidet aus», so die studierte Textildesignerin. Schliesslich sei die Lösung gewesen, ihm die Haare schwarz zu färben. Umgekehrt könne manchmal das Kostüm die Lösung sein, wie mehrere Kostümbildnerinnen bestätigen. Manche Spieler müsse man nur «einpacken», dann sind seien perfekt. Der Einsatz nicht professionellen Darsteller als Träger eines Kostüms, nach Michael Kirbys Skala «zuerkanntes Schauspielen»[68] genannt, ist im Freilichttheater öfter anzutreffen.[69]

Was die Unterschiede zwischen professionellen und nicht professionellen Darstellenden angelangt, sind die Kostümbildner geteilter Meinung. Während es laut Eva Butzkies *(Don Quijote)* für ihre Arbeit letztlich keine Rolle gespielt habe, wer in dem aus Profi-Schauspielern und nicht professionellen Darstellern bestehenden Ensemble professionell gewesen sei, ist Elke von Sivers *(Sommernacht-straum)* überzeugt: «Die Arbeit mit nicht professionellen Darstellern ist auf jeden Fall anders, weil es nicht ihr Beruf ist. Ich glaube, die Rolle, die sie da spielen, ist nicht so abstrakt, sondern das sind sie auch selber. Man nimmt das aus ihnen. Natürlich ist es trotzdem eine Rolle, aber sie bringen sich natürlich selbst, d.h. ihren Charakter oder ihre Erfahrungen, da mit ein. Das ist viel empfindlicher. Da muss man als Kostümbildner darauf reagieren.» Bei ihrer Arbeit in der Produktion *Sommernacht-straum* in Laax sei es deshalb wirklich wichtig gewesen, dass die Spieler sich wohl fühlten. «Wenn man dann zusammen findet und es für beide Seiten befriedigend ist, das ist dann eine schöne Erfahrung.»

---

[68] Kotte 2005: 193.
[69] Vgl. Heimberg/Koslowski/Schmidt/Strauf 2009

Wenn die Kostümkonzepte nicht das Schöne, sondern das Absurde, Komische, vielleicht sogar Irritierende erproben, werden Grenzen ausgelotet. «Laiendarsteller darf man nicht lächerlich machen», ist Nina Steinemann (*Annas Carnifex)* überzeugt. Dies sei ihre Hauptangst gewesen, da die Kostüme durch den Widerspruch von historischen Schnitten und modernen Textilien eine Komik beabsichtigten. Am schwierigsten sei dies bei den Pöstlerinnen gewesen, die in ihren Reifröcken aus Jeansstoff kombiniert mit heutigen Briefträger-Jacken auftraten. Sie habe sich gefragt: «Wirken diese Briefträgerinnen lächerlich, die eigentlich selbstbewusst sein müssten? Und tough? Oder nehme ich ihnen alles?» Manche Spieler haben auch keine Komik vertragen, sondern benötigten eher ein Kostüm, das sie unterstützte. «Bei Franz war das zum Beispiel so, dem Sohn des Carnifex. Zu Beginn trug er ein Kostüm mit Puffärmeln wie die Älpler. Das war etwas übertrieben. Er spielte immer launiger. In einer Probe steckten wir ihn einfach einmal in einen Anzug. Es wechselte sofort. Er bekam sofort die Ernsthaftigkeit, die er brauchte. Ich konnte das nicht brechen,» sagt Steinemann. Anna Maria Glaudemans sah sich mit derselben Herausforderung konfrontiert: Durch die grellen, knalligen Farben und Muster der Kostüme und die typenhafte Überzeichnung sei die Gefahr gegeben, dass die Spieler lächerlich wirkten. Bei einigen Figuren funktioniere diese Komik, da die Spieler diese mitbrachten. «Manchmal kann ich aber auch Darsteller dazu einladen, dass es nicht darum geht, eine möglichst gute Figur abzugeben», meint Glaudemans. Die Frau des Gemeindepräsidenten beispielsweise trug einen Rock, der ihr absichtlich etwas zu eng war. Die Darstellerin habe zunächst Bedenken geäussert, ob der Rock vorteilhaft sei, doch schliesslich konnte Glaudemans sie davon überzeugen, dass das Kostüm für die Rolle passe. «Ein Kostüm darf unglaublich viel Witz haben, aber es geht mir nicht darum, die Figuren lächerlich zu machen. Wenn man eine Figur lächerlich macht, belegt man sie mit einem Problem, finde ich. Wer bewältigt das, sich mit dieser Lächerlichkeit gut hinzustellen? Der Zuschauer distanziert sich zu sehr von solchen Figuren. Aber die archetypischen Figuren und das Thema des Stückes gehen alle etwas an,» gibt sie zu Bedenken. Eine Schwierigkeit sei gewesen, die Männer einzukleiden. In den bunten Hemden sahen sie schnell die Witzblattfiguren aus. Schliesslich seien fast alle Männerkostüme kariert gewesen, denn «Karo-Muster war das einzige, das funktioniert hat.» So wurde das Gesamtbild der Kostüme deutlich von den Darstellenden bestimmt.

6.6.1.4 Grenzen

Der Schauspieler Herbert Fritsch berichtet von seiner Verweigerungsstrategien hinsichtlich des ihm zugedachten Kostüms in einer Anekdote:

«Als wir die Nibelungen gemacht haben – ich habe den Hagen gespielt –, hat Castorf etwas Böses zu mir gesagt: «Herbert, ich krieg dich in die Gruppe!» - Ich: «Kriegst du nicht!» Ich hatte mir als Hagen selbst so ein Röckchen gebastelt, dazu trug ich Strumpfhosen und lange Haare. Am Ende wollte der Bühnenbildner, dass wir alle als Rocker auf der Bühne stehen, mit Bluejeans und T-Shirts. Ich weigerte mich und wollte mein Röckchen tragen: «Nö. Ich bin der Hagen und bleib der Hagen.» Am nächsten Morgen lagen in meiner Garderobe schön zusammengefaltet ein Paar Bluejeans mit T-Shirt dazu. Dann habe ich etwas ganz Böses gemacht – die Kostüm- und Bühnenbildner würden mich hassen, wenn sie das wüssten: Ich habe Bluejeans und T-Shirt zusammengeknüllt und bin zum Fenster gegangen, wo ein tiefer Schacht hinunterging, und hab es hinuntergeworfen. Ich zog mein Röckchen wieder an, ging hinaus, fing an zu spielen. Sagt der Bühnenbildner: «Sag mal Herbert, ich hab dir doch da...äh...so ne Bluejeans reingelegt.» - Ich stellte mich blöd: «Hab keine Bluejeans gesehen.» Er geht in die Garderobe und sieht nach. Keine Bluejeans. Am nächsten Tag komme ich wieder in meine Garderobe und wieder liegt da eine Bluejeans mit T-Shirt, ordentlich zusammengefaltet. So hab ich genau dasselbe gemacht: zusammengeknüllt und wieder in den Schacht geworfen. Der Bühnenbildner meinte: «Sag mal Herbert, da war doch jetzt ne Bluejeans!» - Ich: «Keine Bluejeans gesehen.» Und so kam es, dass ich mit meinem Röckchen bis zum Schluss gespielt

habe. Castorf hat einmal zu mir gesagt: «Herbert, du bist der Schauspieler, der am meisten Hass ertragen kann.»[70]

Nicht immer sind die Darsteller auf Anhieb mit ihren Kostümen glücklich: Für die Männer im Feen-Chor in Laax sei es ungewohnt gewesen, lange Kutten zu tragen, so Elke von Sivers *Sommernachtstraum)*. Sie haben sich wohler gefühlt in Hosen. Dennoch betont die Berlinerin, sehr herzlich aufgenommen worden zu sein. Die Kostümbildnerin, die als professionell gilt und von aussen in die Dorfgemeinschaft kommt, wird mit Respekt behandelt, so dass sie keine Schwierigkeiten hat, ihre Ideen zu realisieren.

In Rüschegg sei es für die Spieler zunächst gewöhnungsbedürftig gewesen, die alten Kleider zu tragen. Die Kleider lassen sich nicht mehr waschen, da sich das Textilgewebe sonst auflösen würde. «Anfangs ekelten sich Spieler vor der alten Kleidung», erinnert sich Marijke Haldemann *(Strubi Zyte)*, «Mit der Zeit fühlten sie sich wohl und am Schluss wollten sie die Kleider gar nicht mehr hergeben.» Diskussionen habe es auch bei der Gruppe der Musiker gegeben, die unbedingt in ihrer Sonntagstracht auftreten wollten. Sie habe sie erst davon überzeugen müssen, dass diese Kleider zu festlich seien und deshalb nicht adäquat. Die Darstellenden wurden aufgefordert, ihren Schmuck und ihre Uhren abzulegen, da sie zum einen nicht in die Zeit des Stückes passten, zum anderen für die Rollen der armen Dorfbewohner unpassend gewesen wären. Den meisten Spielern habe dies sofort eingeleuchtet. Einen Kompromiss gab es in der Szene der Gemeindeversammlung: Die alten Herren, welche die Mitglieder des Gemeinderat spielten, darunter Männer über 70 Jahre, benötigten die Sicherheit, im Notfall ihren Text ablesen zu können. Deshalb mussten sie ihre Brillen anbehalten. «Das war natürlich verständlich», meint Haldemann.

Mehrere Kostümbildnerinnen bezeugen, dass die nicht professionellen Darsteller bereit seien, sehr grosse Strapazen durchzustehen, was ihre Kostüme betreffe. In Mollis sassen die Darstellerinnen der Anna Göldi während der gesamten Aufführung nur in Negligé und Strapse, angekettet auf schmalen Podesten an der Hauswand, teilweise 15 Meter über dem Boden. «Diese jungen Frauen haben sich nie über ihr Kostüm beklagt», sagt Nina Steinemann, «während andere, die es verhältnismässig gut hatten, nicht zufrieden waren.»

6.6.2 Licht

Die Wirkung der Lichtverhältnisse spielt bei der Kostümkonzeption eine grosse Rolle. Oft stellt sich erst bei den Proben am Spielort heraus, wie die Kostüme tatsächlich wirken. In der Inszenierung *Robin Hoods Töchter* in Lichtensteig kommen tendenziell wenige Lichteffekte zum Einsatz. Ein grosser Teil der Aufführung findet noch bei Tageslicht statt. Durch den nahen Kontakt zwischen Spielern und Publikum, die direkt miteinander interagieren, sei es wichtig gewesen, dass die Kostüme auch aus der Nähe gut aussehen und die Details stimmen. «Im Freilichttheater muss das Kostüm ohne grosse technische Effekte durch Beleuchtung wirken können», hat Susette Neuweiler die Erfahrung gemacht. Doch auch das natürliche Sonnenlicht zeigte seine Tücken: «Wir machten Versuche und ich ging mit den Kostümen nach Lichtensteig. Eine Spielerin ging mit dem Kostüm auf die Wiese. Dann sagte die Regisseurin: ‹Oh, das geht aber nicht. Die Hose glänzt viel zu sehr, wenn die Sonne darauf scheint. Das passt nicht zu dieser Figur. Sie muss eine Lederhose tragen.› Da musste ich schon etwas schlucken und dachte: ‹Wo treibe ich so schnell Leder auf?› So ging ich hoch in den Estrich, um zu schauen, was ich denn noch alles habe. Schlussendlich entdeckte ich eine grüne Lederjacke, die ich zerschneiden konnte. Aus den Ärmeln machte ich Hosenbeine und es ging irgendwie gerade auf. So entstand eine grüne Lederhose.»

---

[70] Fritsch 2011: 73

Auch das Kunstlicht veranlasste die Kostümbildnerinnen dazu, Veränderungen vorzunehmen. Beim Beginn der Proben auf dem Bieler Expo-Gelände für *Don Quijote* sei es abends noch lange hell gewesen. «Im Licht verhalten sich die Kostüme dann ganz anders als im Kunstlicht», so Eva Butzkies, «Es gab natürlich zum Schluss auch Scheinwerferlicht, aber auch da wurde mit der Dämmerung umgegangen. Man hat gemerkt, man muss viel knalligere Farben verwenden. Bei Erdtönen sieht man gar niemanden. Man kann keine Geschichte erzählen, wenn man die Leute gar nicht erkennt, weil alles Ton in Ton ist. Mit dem muss man spielen lernen» Aus dieser Notwendigkeit heraus verwendete sie hauptsächlich bunte, leuchtende Farben. Die Protagonisten des Stückes tragen knallige T-Shirts in Leuchtfarben wie orange, rot, grün und gelb. Auch die Ausstattung der Bühne schafft einen Kontrast zwischen Pop-Ästhetik und Schrottplatz. Berge von Schrott als Überreste der Expo liegen im Hintergrund der Bühne, wo sich eine Wäschespinne als Windmühle dreht. Kombiniert mit technischen, filmischen Mitteln verbinden sich die Elemente auf der Folie des unruhigen Kiesbodens zu einer Traumwelt. «Wenn eine neue Traumwelt aufgeht, habe ich versucht, auch eine neue Farbwelt aufzumachen. Aber abends, wenn es dämmerig ist, muss man dafür ganz andere Mittel wählen als wenn man Bühnenlicht zur Verfügung hat,» so Butzkies. Am Ende der Inszenierung wird das knallrote Kleid der Dulcinea zum Hauptdarsteller einer Video-Licht-Installation, in welcher der fliessende Stoff zu Musik über die Leinwand gleitet und langsam als roter Punkt verglüht.

6.6.3 Raum

Das Theater im Freien stellt andere Erfordernisse an die Kostüme. Der vorgegebene Spielort steht meistens früher fest als das Kostümbild, so dass die Kostümbildnerinnen sich an den Vorgaben orientieren, welche der Spielort liefert. Das Bespielen von Naturkulissen, Wiesen, Kiesplätzen und Schneelandschaften schliesst oftmals aus, auf einen Kostümverleih zurückzugreifen. «Wir hätten ja nicht gewusst, in welchem Zustand wir die Kostüme hinterher zurückgeben», gibt Florence Leonetti zu Bedenken. *Was ihr wollt* in Littenheid wurde – scherzhaft als «Littenheider Teichfestspiele» tituliert – auf einem Holzgerüst über einem Teich gespielt. Die Darsteller klettern auf dem Gerüst und auf Bäume, springen ins Wasser. Die Kleidung musste daher besonders robust sein. «Die Sachen durften ruhig von Anfang an zerschlissen aussehen. Sie sollten den Spielort repräsentieren», so Leonetti.

Auf andere Weise wird in der Produktion *Robin Hoods Töchter* die Anpassung der Kostüme an den szenischen Raum versucht: Spielort ist eine grüne Wiese. Zunächst habe zur Diskussion gestanden, die Kostüme ganz in Weiss zu halten, um einen Kontrast zum Raum zu erzeugen, berichtet Susette Neuweiler. Dann habe man sich für das Gegenteil entschieden: Eine Anpassung an den Raum durch grüne Stoffe, mit ein wenig Farbe, welche wiederum die Zusammengehörigkeit der Figuren markiert. «Weiss-Schwarz hätte man auf der Wiese natürlich noch einmal ganz anders gesehen. Aber ich fand diese Idee für die Elben zu festlich», erläutert Susette Neuweiler.

Im Gegensatz dazu wird in anderen Kostümkonzepten der Raum als Kontrastfolie genutzt, in der Regel durch Farbkonzepte. Anna Maria Glaudemans (*Lochmatt*) war als einzige der Interviewpartnerinnen auch gleichzeitig für das Kostümbild verantwortlich. Der weisse Kiesboden diente als Kontrast für die leuchtend bunten Farben der Kostüme. Auch Nina Steinemann ist der Ansicht, die weisse Hausfassade, die in *Annas Carnifex* bespielt wird, habe ihr bei dem Kostümbild geholfen.

Doch nicht nur farblich suchen die Kostümbildnerinnen den Kontrast, sondern auch das Spannungsfeld zwischen Naturraum und Künstlichkeit wird ausgelotet. Die weissen Kostüme des *Sommernachtstraums* werden durch ein Siebdruckverfahren mit Pflanzenmotiven bedruckt. Die Drucke nehmen einerseits die Natur-Motivik des Spielorts am Laaxer Seeufer auf, andererseits werden sie in eine Künstlichkeit überführt: «Der Druck diente auch, um diese Künstlichkeit herzustellen, die wir auf der Folie der Natur-Kulisse erzeugen wollten: Die Kleider waren wie ein weisses Blatt, auf das ein Bild gedruckt wird, was dann in der Gesamtheit wiederum ein grosses Bild ergab,» meint Elke von Sivers.

6.6.4 Witterung

Keinem Zweifel aber kann unterliegen, dass im Laufe der Geschichte das Schmücken oder Repräsentieren durch Kleidung an Stellenwert gegenüber dem Wärmen gewonnen hat. Diese Bedeutungsverlagerung erfolgte mit sozialen Phasenverschiebungen: zuerst in den oberen, dann in den niederen Ständen, Klassen und Schichten; zuerst in der Stadt, dann in den ländlichen Gebieten; zuerst in sinnfreudigeren, dann in asketischen Gemeinschaften[71]*.*

Durch die Doppelfunktion von Kleidung als Mode hat die technisch-physische Funktion von Kleidung, nämlich den Körper warm zu halten, die ästhetisch-expressive und sozial-kommunikative Funktion überlagert. Im Freilichttheater dagegen erfüllen Kleider noch ihre ursprüngliche Funktion: Sie müssen wärmen. Bei der Inszenierung *La Regina da Saba* fanden die Aufführungen teilweise bei vier Grad statt. Dazu sorgt der Nebel auf der Passhöhe des Julier für eine hohe Luftfeuchtigkeit. Dass die Darsteller in hauchdünnen Gewändern nicht frieren, müssen sie mit Thermowäsche darunter getragen werden. «Wir haben angefangen, in Schaumstoff zu denken», berichtet Martin Leuthold. Die Soldaten tragen Mäntel aus Wollfilz, der König einen warmen Hermelinmantel. Während ursprünglich die Tänzer barfuss auftraten, war dies im Verlauf des Sommers nicht mehr möglich, zum einen wegen der Kälte, vor allem jedoch wegen der Nässe. Sie mussten Schuhe tragen, um nicht auf dem Tanzboden auszurutschen.

Unter ähnlich extremen Bedingungen wurde in Rüschegg Theater gespielt: Die Aufführungen von *Strubi Zyte* fanden im Winter statt. «An der ersten Vorstellung war es bis minus 15 Grad. Es hatte viel geschneit», erinnert sich Marijke Haldemann. Da an jedem Abend jeweils drei oder vier Durchläufe des szenischen Rundgangs durch das Dorf stattfanden, waren die Darsteller stundenlang draussen und warteten zwischendurch an ihren Stationen. Die Kleidung musste deshalb immer ein paar Nummern grösser sein, besonders für die Kinder, damit genug Schichten darunter Platz hatten. «Die Kleider, die ich selber nähte, nähte ich deshalb in einer Einheitsgrösse. Man konnte sie mit Bändchen oder Elastik dem Körper anpassen. So hatten warme Kleider darunter Platz. Und es funktionierte,» so Haldemann, «Für die Frauen machte ich aus handgesponnener Wolle Dreiecktücher, Pulswärmer und Stulpen, damit sie wirklich warm hatten und man neuzeitliche Kleider, wie Skihosen, Pullover, Schuhe verstecken konnte. So sah man nicht, was sie drunter trugen.» Aufgrund des Schnees waren auch Abstriche notwendig, was das Schuhwerk betraf. Die originellen «Tschugge» wurden mit der Zeit mit Profilgummi versehen, damit man nicht ausrutschte. «Zum Glück war es dunkel, so dass man auch etwas kaschieren konnte, ohne dass es direkt auffiel», meint Haldemann. Die spärliche Beleuchtung durch Kerzenlicht sei ein Vorteil gewesen. Auch in *Was ihr wollt* trugen die Darsteller mehrere Schichten. Wenn die Temperaturen sanken, kam der «Gnägi» (Rollkragenpullover) zum Einsatz.

Das Theater Gurten, probt – und das ist einzigartig – von Anfang an im Freien am Spielort. Die letzten Vorstellungen finden mitunter Ende September statt. Hinzu sei gekommen, so Katrin Schilt, dass es in der Inszenierung Einstein viele Momente gegeben habe, in denen die Spieler sich kaum bewegen. «Ich hätte es dann auch schade gefunden, alle Spieler in Wintermäntel zu stecken. Das ist so eine Uniform geworden», sagt Schilt, «Wir haben probiert mit verschiedenen Kostümen, mit Schals, mit Capes. Ich habe einfach so ein bisschen herumprobiert, dass die Spieler warm haben. Die Kleider dürfen nicht zu eng sein, damit sie noch ein paar Schichten darunter ziehen können.» Sie habe auch schon einmal erlebt, dass Spieler dann einfach irgendwann im Laufe des Herbstes beginnen, ihre Winterjacken darüber zu ziehen. Nach der Premiere habe sie darauf keinen Einfluss mehr.

Allerdings sind die Kostümbildnerinnen der Meinung, dass die Spieler sehr robust seien, was das Wetter anbelangt. «Die Spieler sind zu vielem bereit», hat Anna Maria Glaudemans (*Lochmatt)* beobachtet, «Aber da ist jeder Spieler anders. Der eine sagt: ‹Kein Problem. Ich mache alles. In dem

---

[71] König 2000: 388

Moment spüre ich nichts.› Und da gibt es welche die sagen: ‹Nein, so kann ich nicht spielen. Dann bin ich krank und dann kann ich nicht mehr mitmachen.›»

Nicht nur in funktionaler, sondern auch in ästhetischer Hinsicht beeinflusst die Witterung das Kostümbild im Freilichttheater. Katrin Schilt (*Einstein)*, die auch am Stadttheater Bern tätig ist, beschreibt den Unterschied zum Freilichttheater folgendermassen: «Die Kleider müssen sehr viel aushalten im Gegensatz zum Stadttheater, wo es Wäscherinnen gibt, welche die Kleider bügeln und flicken. Das passiert im Freilichttheater nicht. Die Kleider müssen einfach, so wie sie sind, auch halten. Wenn sie nass werden, werden sie eben aufgehängt, aber es bügelt sie niemand. Deshalb kann ich nicht irgendeinen feinen Stoff benutzen, der sofort aufgeht.» Für die Inszenierung *Einstein* hat sie deshalb robuste Materialien verwendet, die nicht jedes Mal gebügelt werden müssen oder nach dem ersten Regen nicht mehr gut aussehen. «Ich benutze viel synthetisches Material. Das sieht einfach immer sehr gut aus und ist sehr dauerhaft, während wenn man z.B. Seide nimmt und es regnet, kann das schon zerschleissen. Dieses Jahr habe ich auch ein paar Leinenkleider gemacht, weil ich gedacht habe, wenn man auf einem Schiff ist, ist man, bis man auf dem Schiff in Antwerpen gelandet ist, auch schon unterwegs gewesen. Von daher durfte es schon ein paar Falten haben. Aber es muss wirklich solide und praktisch sein.»

Feste Garderoben gibt es meist keine, höchstens ein Provisorium. Eva Butzkies (*Don Quijote)* erzählt: «Wir hatten einfach ein grosses Zirkuszelt als Garderobe zur Verfügung, das gleichzeitig Aufenthaltsraum war, und wenn es regnete, musste man aufpassen, dass nicht einfach alles weggespült wird, und dass nicht jeder seine Schuhe auf dem Boden stehen hat. Da mussten wir also ganz praktische Überlegungen tätigen, was natürlich schon ganz anders ist als in einem grossen Haus, wo es einen Ankleidedienst gibt, der das wäscht und bügelt. Damit muss man in so einem Provisorium natürlich ganz anders umgehen.»

In manchen Fällen verändern sich die Kostüme mit der Zeit durch die Witterung. Susette Neuweiler (*Töchter des Robin Hood)* verwendete Samt, Manchester und seidene glänzende Stoffe. Sie beobachtete, dass sich die Form des Kleides der Prinzessin durch den Regen plötzlich verformt habe, da sich die Nähte zusammenzogen. «Zuerst bekam ich einen Schreck», berichtet sie lachend. Aber zum Glück sei es dann doch nicht so schlimm gewesen. Die Witterung bestimmt das Kostüm im Freilichttheater mit.

6.6.5 Budget

Bereits Roland Barthes äusserte sich über die pekuniären Aspekte des Kostüms.[72] Als materieller Wert einer Theaterinszenierung spielten sie insbesondere im Barocktheater, in den prunkvollen Operetten-Ballkleidern eine Rolle. [73] Die Schauspielerin Tilla Durieux, seit 1903 bei Max Reinhardt engagiert, schreibt: « Mein ganzes Geld ging für Bühnenkostüme auf.» [74] Im Freilichttheater ist das Budget für Kostüme in der Regel limitiert. Dass der pekuniäre Aspekt einen Einfluss auf das Kostümbild hat, berichten mehrere Kostümbildnerinnen. Dabei reicht das Budget von 1'800 CHF für alle Kostüme bis hin zu 6'000 CHF reiner Materialwert pro Kostüm, wie in der Produktion *La Regina da Saba*. Selbstverständlich wäre letzteres für ein Theater ohne Sponsoring nicht möglich gewesen. «Hinzu kommt ja, dass man am Anfang nicht weiss, wie viele Kostüme man brauchen wird», sagt Eva Butzkies (*Don Quijote)*. Manchmal sind Materialkosten und Honorar der Kostümbildnerinnen auch nicht getrennt, d.h. sie erhalten eine Pauschale, so dass sie abwägen müssen, welche Neuanschaffungen notwendig sind. Auch aus diesem Grund beginnen die Kostümbildnerinnen, einen Fundus aufzubauen, um nicht alles neu beschaffen zu müssen. «Manchmal muss es aber auch exakt

---

[72] Vgl. Barthes 1955
[73] Vgl. Lotschek 2000
[74] Richter/ Kaufhold 2003: 241.

ein spezieller Stoff sein», findet Katrin Schilt (*Einstein*). Es komme vor, dass sie ein Stück Stoff sehe, der sie dann zu einem Kostüm inspiriere. Das begrenzte Budget kann in Konflikt zu dem künstlerischen Willen der Kostümbildnerinnen stehen.

Doch nicht nur das Material, auch der Stil der Kostüme ist vom Budget beeinflusst. «Wir könnten, auch wenn wir es wollten, gar nicht historisch ganz genau sein bei den Kostümen aufgrund des Budgets», stellt Florence Leonetti (*Was ihr wollt)* fest, «Das ist mit sehr hohen Kosten verbunden. Da muss man entweder wahnsinnig aufwendig selber nähen oder zum Kostümverleih gehen.» Ähnliches hat Susette Neuweiler (*Töchter des Robin Hood)* erlebt: Die passenden Stiefel für den Robin Hood-Darsteller zu finden, habe sie sehr nervös gemacht: «Es gab nur Damengrössen und diese kosteten zwischen 300 und 400 Franken. Da habe ich gedacht: ‹Das kann es nicht sein.› Wir fragten den Darsteller, ob er einfache und gute Schuhe hätte, über die man wie einen Schaft ziehen könnte. So nahm ich einfach seine Schuhe. Aus Leder baute ich einen Stiefelschaft darüber. Das funktionierte auch. Das war gegen den Schluss, als es schon ziemlich eilte.»

6.6.6 Zeit

Im Freilichttheater wird oftmals eine Vielzahl an Kostümen benötigt. Nicht nur die Sprechrollen, auch die zahlreichen Statisten, Musiker und Kinder wollen eingekleidet werden. Eva Butzkies (*Don Quijote)* berichtet, etwa 150 Kostüme zusammen mit zwei Näherinnen genäht zu haben. Etwa 70% der Kostüme haben sie zu dritt selber genäht. Dadurch entstanden die Kostüme in der Regel «mit der Nadel in der Hand.» Am Ende sei noch ein Schwung Paniers benötigt worden. «Wir entwickelten beim Tun eine Technik, wie man mit dem Stoff in der Hand Paniers in verschiedenen Variationen hinbekam», berichtet sie. Der konstruktive Umgang mit der knappen Zeit führte hier zu kreativen Lösungen.

Marijke Haldemann (*Strubi Zyte)* verwandelte in der Adventszeit ihr Haus in Rüschegg in ein Heimatelier, wo sie für etwa 100 Darsteller Kostüme anpasste und nähte, Wolle einfärbte, strickte und häkelte. «Es gab Bauernleute mit Bauernhäusern, die den Leuten ihr Haus für ihre Szene zur Verfügung gestellt haben. Sie musste man auch einkleiden. Es gab Leute in einer Suppenküche, die kochten. Die sprachen nicht, aber kochten jeden Abend Armensuppe und buken Brote. Sie mussten einigermassen authentisch eingekleidet sein. Wir hatten Pfarrer, die die Gruppe auf einem Fuhrwerk begleiteten und vom Start bis zu unserem kleinen Museum fuhren. Darin zeigten wir alte Handwerke. Auch die Handwerker mussten wir mit alten Kleidern ausstatten,» so Haldemann. «Das grösste Problem war das Warten, bis der Regisseur die Rollen zugeteilt hatte. Ich wusste nicht: ‹Sind sie gross genug? Sind sie zu klein? Was muss ich noch suchen?›», berichtet sie. Durch den Zeitdruck entwickelte sie ebenfalls ihre eigene Umsetzungsstrategie: « Ich entwickelte ich in dieser Zeit eine Taktik, wie ich aus einem Leintuch zwei Jupes und zwei Blusen machen konnte. So hatte ich die Kleider selber schneller gemacht. Auch das Färben war kein grosses Problem. Mir sagten zwar ein paar Frauen zu, dass sie mir helfen wollten. Aber die Weihnachtszeit und die Organisation hätten viel zu viel Zeit gebraucht. Der Aufwand war in Stunden zu gross. Und eine Frau half mir zu stricken.»

Viele Kostüme entstehen in den letzten Wochen vor der Premiere. «Bei der ersten Kostümprobe war vieles noch nicht genäht, es war ein laufender Prozess», bestätigt Florence Leonetti (*Was ihr wollt)*. Die geteilte Autorschaft des Freilichttheaters zwingt die Kostümbildnerinnen dazu, bis zum Schluss flexibel zu bleiben. Die Entscheidungen bezüglich der Kostüme werden nicht von einer Person, sondern im Team getroffen, wie Susette Neuweiler (*Töchter des Robin Hood)* berichtet: «Im Laufe der Proben hat sich einiges ziemlich verändert und die Vorstellungen der Regisseurinnen waren plötzlich wieder anders. Das war auch ein etwas mühsamer Teil. Beim Kostüm für die Zauberin hat die Regisseurin Katrin Schulthess gesagt, sie wolle gerne einen violetten Umhang. Dann kam sie schauen und nahm noch die andere Regisseurin mit. Zuerst mussten sie ganz fest diskutieren, ob das violett wirklich gut sei. Sie diskutierten etwa eine Stunde lang. Am Schluss bleib es doch beim

violett. Aber es war noch streng. Ich musste immer schnell handeln und wenn es ‹violett› hiess, dachte ich: ‹O.K. ich gehe einen violetten Stoff suchen.»»

6.6.7 Bewegung

Bewegung und Kostüm sind untrennbar miteinander verbunden. Es war der Bauhaus-Künstler Oskar Schlemmer, der in seinem Triadischen Ballett das Verhältnis zwischen Bewegung und Kostüm neu auslotete, indem er das Tanzkleid zum konstituierenden Element des Tanzes erhob und damit den Tanz revolutionierte.[75]

Der Sinn der Kostüme besteht [...] vor allem darin, den natürlichen sowie den angenommenen unsichtbaren Körper des Menschen zum Zwecke einer geordneten Erfassung zu schematisieren, durch Auflösung in geometrische, typisierte oder metaphysisch-inspirierte Formen zu abstrahieren und zu gliedern, und auf diese Weise den «inneren Raum» des Menschen zu veranschaulichen.[76]

Schlemmer erschafft durch an kubistischen Formen orientierte Kostümgebilde, aus Drähten, wattierten Stoffteilen und festen Materialien bewegte Skulpturen, während gleichzeitig die Kostüme die Bewegung determinieren. «Schlemmer gibt [...] dem Kostüm gleichsam eine konstruktive Bedeutung. Seine einzige Funktion ist die Ermöglichung, ja Erzwingung eines bestimmten Tanzes», schreibt sein Biograf Hans Hildebrand, «Schlemmer hat das fliessende, ständig die Form wechselnde Gewand beseitigt und meist durch starre Hüllen oder Papiermassen ersetzt. [...] Die Zahl der Bewegungen wird eingeschränkt, ihre Ausdruckskraft unerhört gesteigert.»[77] Indem er Kostüme folglich als Behinderung des Körpers einsetzte, dienten diese gleichzeitig der Entwicklung seines Tanzstils.

Im Freilichttheater beeinflusst die Beweglichkeit der Spieler die Kostüme in hohem Masse. In der Regel wird versucht, dass das Kostüm nicht behindert, sondern Bewegungsfreiheit ermöglicht. In *Was ihr wollt* in Littenheid war die Elastizität ein wichtiges Kriterium. Die sehr körperliche Spielweise der Darsteller – wilde Fechtszenen, Kletteraktionen aus Bäume, tanzen bis hin zum gewagten Sprung in den Teich, auf den die Bühne gebaut ist – erfordert ein hohes Mass an Beweglichkeit. «Die meisten Spieler mussten auf der Bühne fechten. Sie mussten überall herumklettern können. Darum trug Tobia unter dem Rock eine Hose, damit es ihr wohler war, sich zu bewegen und sie alles machen konnte. Ursprünglich hätte sie nur das Mieder anziehen sollen», meint Florence Leonetti. Viola und Sebastian sollten als Krieger ursprünglich ein Kettenhemd tragen. «Aber mit einem Kettenhemd wird man sofort wahnsinnig unbeweglich, damit kann man nicht mehr fechten. Zumindest heutzutage sind wir uns das nicht mehr gewöhnt. So nahm ich einen stretchigen Netzstoff, den unser Bühnenmeister mit grauer Farbe besprayte, damit er metallisch wirkte. Ich zog noch einen Stoff darüber, dass es ein bisschen eine Anlehnung an ein Kettenhemd erhielt.» Wichtig sei gewesen, dass die Kostüme bequem seien. Dass dies nicht immer leicht zu vereinbaren ist mit den anderen Faktoren, die dem Freilichttheater eigen sind, kann sie bestätigen: «Wenn man gleichzeitig berücksichtigen will, dass das Kostüm wetterfest ist, ist es meistens nicht mehr bequem, beginnt bei der Bewegung zu rascheln oder passt optisch nicht mehr. Ich finde das sehr schwierig.» Florence Leonetti war gezwungen, die Faktoren Witterung und Bewegung in Einklang zu bringen.

Die Kostüme entstehen im wechselseitigen Annäherungsprozess zwischen den Erfordernissen des Freilichttheaters und der Inszenierung sowie den ästhetischen Vorstellungen der Kostümbildnerinnen. Diesen Schrittweisen Auslotungsprozess beschreibt Elke von Sivers (*Sommernachtstraum)* wie folgt: «Natürlich gab es noch Dinge, die bis zum Schluss geändert wurden. Weil der Regisseur Bruno

---

[75] Vgl. Schlemmer 1994
[76] Nehring 2004: 125.
[77] zitiert nach Scheper 1988: 55

Cathomas die Spieler mit viel Körpereinsatz inszeniert hat, traten sie auf ihre Mäntel und meinten, die müssten kürzer sein, unbedingt. Und so wurde immer noch ein Stück gekürzt, und noch ein Stück, Schritt für Schritt, damit es trotzdem irgendwie lang genug blieb fürs Bild. Da nähert man sich dann so an. Aber natürlich muss es für sie funktionieren. Das ist ganz klar.»

6.6.8 Zusammenspiel

Es ist keine Musik. Es ist kein Gesang. Es ist kein Sprechtheater. Es wird wildes Wetter werden. Also gibt es ein Tanztheater. Ein Akrobatiktheater, wo gekämpft wird. Diese Geschichte wird kämpferisch dargestellt. Es war aus dem Bewegungstheater entstanden. Das ergab sofort wieder neue Anforderungen an die Kostüme und ans Thema an und für sich. (Martin Leuthold, *La Regina da Saba*)

Oskar Schlemmer beschreibt das Zusammenspiel der künstlerischen Mittel wie folgt: «Erst war das Kostüm, die Figurine. Dann wart die Musik gesucht, die jenem am ehesten entsprach. Aus Musik und Figurine entwickelte sich der Tanz.»[78]

Die gegenseitige Befruchtung der künstlerischen Disziplinen spielt im Tanztheater *La Regina da Saba* auf dem Julierpass eine wichtige Rolle. Szenischer Raum, Form bzw. Choreografie, Witterung und Kostüm treten in einen Dialog: «Der Regisseur verspürte den Drang, mit diesem Thema hinaus auf den Julierpass zu gehen. Ein Pass ist eigentlich keine Grenze, sondern ein Übergang zwischen verschiedenen Welten. Das war der Auslöser, zu sagen: Diese Geschichte wird kämpferisch dargestellt.», so Martin Leuthold. Die starke Wirkung der Bergkulisse als Spielort bedingte einerseits ein Kostümbild, welches ein Gegengewicht zu der starken Wirkung des Raums bildet. Gleichzeitig führte die Atmosphäre des Spielortes zur Form des von asiatischer Kampfkunst inspirierten Tanztheaters. Die Temperaturen auf dem Julierpass erforderten wiederum, dass die Tänzer nicht zu lange stillstehen konnten, sondern permanent kleine Bewegungen notwendig waren. So wurde der Tanzstil entwickelt. Das Kostüm habe schliesslich eine andere Qualität in die Choreografie eingebracht: «Aus der Grundausstattung [der Kostüme] kam das Bedürfnis für zeremonielle Auftritte und höfische Gesten im Theater,» so Leuthold.

Gleichzeitig ist eine Wechselwirkung zu beobachten, da sich auch umgekehrt die Kostüme durch die Anforderung der Bewegung veränderten, wie Leuthold erklärt: «Wir dachten an Bijoux für den Glanz. Wir wollten Glassteine aufkleben und so weiter. Aber das war beim Tanzen wieder hinderlich. Wir hatten dann eine erste Probenkostümprobe mit T-Shirts und Switcher Traineranzügen, mit denen die Darsteller probten und tanzten. Die dekorierten wir einfach, um uns optisch heranzutasten. Die Darsteller sagten: ‹Diese Steine drücken wahnsinnig wenn wir umfallen und uns bewegen.› Aufgrund des Klimas und den Anforderungen ans Tanzen begannen wir an Schaumstoff zu denken, an Schaumstoffkostüme wegen dem Klima. An Schaumstoffapplikationen für die Glassteine oder die Dekoration. Wir experimentierten mit Schaumstoff und machten verschiedene Dinge. Das funktionierte eigentlich gut. Es war weich und beweglich zum Tanzen.»

Bereits im Februar lud der Regisseur ihn zu den ersten Proben in einer Turnhalle in Savognin ein. Leuthold erinnert sich: «Sie steckten mit Stühlen die Grösse dieses Tempels ab und begannen zu tanzen und zu kämpfen. Er erzählte ihnen die gleiche Geschichte über das Stück, wie er uns erzählt hatte. Das regte die Fantasie an. Wie kämpfen wir, damit man diese Geschichte erkennen kann? Diese Proben waren ganz spannend. Wir schauten einen Abend lang zu. Einen ersten Durchgang filmten sie. So konnten sie auch die Musik und die Begleiterscheinungen dazu entwickeln. Dann gingen wir mit diesen jungen talentierten Schauspielern und Schauspielerinnen zum Abendessen und fantasierten weiter im Kopf und im Bauch über diese Kostüme. Wir fragten diese Schauspieler und

[78] Hildebrandt 1922: 136

Schauspielerinnen: ‹Welchen Kostüme stellt ihr euch vor?› So haben sich die drei Königinnen an den Tisch gesetzt und gesagt: ‹Ich will eine Prinzessin sein!› – ‹Ich möchte ein König sein mit einem Gewand mit Stehkragen.›

«Heutzutage ist es ganz schwierig, das Gesamtkunstwerk zu finden, das die Disziplin Theater erfüllen sollte. Es findet ganz selten statt. Am stärksten erlebe ich das im Moment in den Ballettinszenierungen John Neumeier in Hamburg. Er lebt in dieser Welt nicht nur als Choreograf, sondern auch als Bühnenbildner und Kostümmacher. Er hat die Vision eines Bildes und einer Idee, die er dem Publikum vermitteln möchte.», meint Martin Leuthold, «Davon träume ich ein bisschen: das Gesamtkunstwerk erleben zu können.»

6.6.9 Grafik: Faktoren des Kostüms

Die künstlerische Intention der Kostümbildnerinnen ist folglich nur einer der Faktoren, die das Kostümbild des Freilichttheaters konstituieren. Je nach Inszenierung können die verschiedenen Aspekte unterschiedlich stark ausgeprägt sein. Während in der Produktion *Lochmatt* der Einfluss der nicht professionellen Darsteller besonders gross ist, sind in der Inszenierung *Strubi Zyte* die Witterung oder im Freilichttheater *Was ihr wollt* die Bewegung ein dominanter Faktor. Die Faktoren üben einen Einfluss auf Material, Stil und Farbe aus.

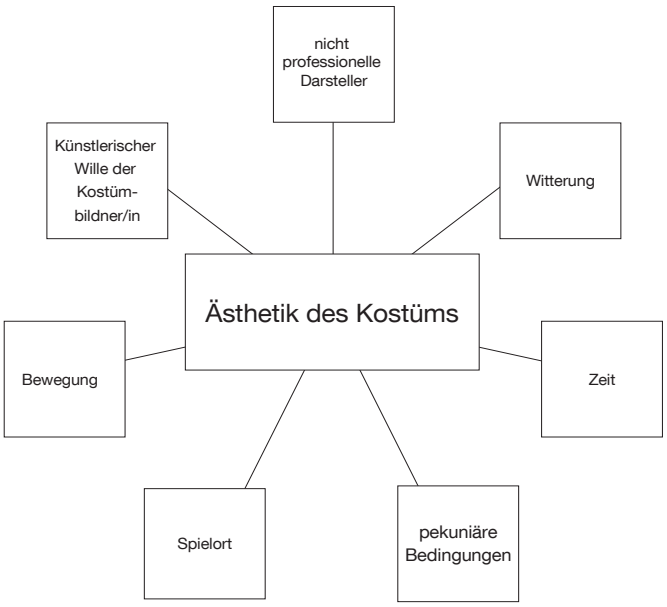


Abb. 44: Faktoren des Kostüms

6.7 Herstellung als kollektiver Prozess

Das Freilichttheater hat mehr Fleisch. Es nimmt dich mehr mit hinein.

Nina Steinemann (*Annas Carnifex*)

Die Kostümbildnerinnen betonen nicht nur die prozessuale Entstehung der Kostüme, sondern auch die Einbindung in das Kollektiv, welches im Freilichttheater besonders stark ausgeprägt ist.[79] So berichtet Eva Butzkies, zusammen mit ihren Näherinnen die Kostüme für *Don Quijote* tagsüber genäht zu haben, um sie abends auf die Probe mitzubringen und auszuprobieren. Die Zeit der Theaterproduktion beschreibt sie als intensive Erfahrung: Die Beteiligten des Theaterprojektes lebten währenddessen in Zelten und Wohnwägen auf dem ehemaligen Expo-Gelände in Biel, das als Spielort diente. Der Alltag sei vollkommen vom Theater absorbiert gewesen.

Bei den Proben wurden die Ideen geboren, welche Kostüme in den nächsten Tagen noch benötigt werden. Auch Nina Steinemann *(Annas Carnifex)* hat die Zeit in Glarus als intensiv erlebt: «Man ist noch mehr im Geschehen drin. Im Theater sitzt man dort und schaut zu. Im Freilichttheater ist man mittendrin. Man arbeitet zusammen mit den Näherinnen aus dem Dorf. Ich finde, es nimmt einen mehr rein. Man geht nicht am Abend aus, sondern ins Theater. Dort ist es immer ein Prozess. Ich finde, man lebt das Freilichttheater noch mehr. Man ist anders involviert.»

Aktuell wird in der Theaterwissenschaft «nach der Diskussion um Theater mit nicht professionellen Darstellenden im Berufstheater, dem daraus hervorgegangenen Authentizitätsdiskurs, welcher die bereits durch das Paradigma der Theatralität und des Performativen eingeleitete Entgrenzung des (Kunst-)Theaters zum Alltag anvisierte, in jüngeren Publikationen die Frage nach Theater als sozialer Kunstform oder auch als kollektiver Prozess laut und dabei gleichzeitig hinterfragt.»[80] Indem «[die] künstlerische und wissenschaftliche Thematisierung und Reflexion des Kollektivs [...] im ästhetischen Diskurs zunehmend an Bedeutung [gewinne]»,[81] wie Hajo Kurzenberger bereits vor einigen Jahren konstatiert, trägt die Forschung der aktuellen Theaterpraxis Rechnung: So werden im Theater René Polleschs Arbeitsprozesse und Hierarchien des Theatermachens mitinszeniert, in den Bürgerchören Volker Löschs nicht professionelle Darstellende involviert und in Lecture Performances von Joachim Meyerhoff bis hin zur Needcompany Biografien auf die Bühne gebracht. Das Spektrum an dokumentarischen Theaterformen mit nicht professionellen Darstellenden ist gross, und nicht immer wird unter «Partizipation» dasselbe verstanden und, wie Carmen Mörsch bemerkt, die Hierarchien der Theaterinstitutionen nicht immer hinterfragt, sondern im Gegenteil oftmals gefestigt.[82] So kritisiert auch Frank Raddatz mit Blick auf Arbeiten der Regie-Kollektive Rimini Protokoll oder Hofmann & Lindholm:

Wenn Erfolge errungen werden, d. h. mediale Aufmerksamkeit fokussiert wird, werden sie finanziell wie künstlerisch den namentlich genannten Verantwortlichen gutgeschrieben und nicht den Beteiligten, die dort unter dem Fokus der Authentizität ihre Lebensgeschichte zum Besten geben. Ansonsten aber paradoxerweise völlig austauschbar sind. Diese Akteure sind - künstlerisch gesprochen – verbrannt. [...] Das Authentische vermeidet gerade die langfristige Bindung und setzt voll auf den One Night Stand.[83]

---

[79] Vgl. Heimberg/Koslowski/Schmidt/Strauf 2009
[80] Prinz-Kiesbüye/ Schmidt 2010: 60
[81] Kurzenberger 2008: 7
[82] Kurzenberger 2010, Matzke 2011
[83] Raddatz 2011

Im Freilichttheater hingegen ist ein transformatives Vermittlungspotential im Sinne Mörschs gegeben, indem das Wissen der nicht professionellen Darstellenden in das Werk einfliesst.[84] Diese Prozesse sollen im folgenden Kapitel aufgezeigt werden.

6.7.1 Zugänge der Kostümbildner/innen

Die Kostümverantwortlichen bringen unterschiedliche professionelle Zugänge mit, welche ihre Arbeitsweise prägen. Im Zuge einer nachweislichen Professionalisierung dieser Theaterpraxis mit nicht professionellen Darstellenden[85] – im Kontext einer in der Forschung konstatierten wechselseitigen Annäherung zwischen Theaterpädagogik und Kunsttheater[86] – ist auch im Bereich des Kostüms festzustellen, dass immer öfter professionelle Kostümbildnerinnen mitwirken oder Kostümverantwortliche mit erfahrenen, professionellen Regieführenden zusammenarbeiten.

Da Kostümbild in der Schweiz derzeit an keiner Kunsthochschule studiert werden kann, hat nur eine der neun Kostümverantwortlichen speziell im Bereich des Bühnenkostüms eine Ausbildung ausgebildet. Eine Person hat Textildesign studiert. Zwei Interviewpartner kommen ursprünglich aus der Modebranche, zwei weitere sind in einem theaterfernen Bereich tätig und betreiben das Nähen der Kostüme für das Freilichttheater als Hobby. Eine Kostümbildnerin ist gelernte Schneiderin, eine andere ist ursprünglich Schauspielerin. Vier hauptberufliche Kostümbildnerinnen besitzen Erfahrungen in anderen Theaterpraxen bzw. im hoch institutionalisierten Theater, drei sind regelmässig im Freilichttheater tätig.

Name	Produktion	Ausbildung
Elke von Sivers	Sommernachtstraum, Laax	Modedesign-Studium Kunsthochschule Charlottenburg; Berufspraxis im Theater, Fernsehen, Film; eigene Modekollektion in den 1990er Jahren; keine Freilichttheater-Erfahrung
Florence Leonetti	Was ihr wollt, Littenheid	Ausbildung als Primarlehrerin; jahrelange Berufserfahrung als Produktionsleitung und Kostümbildnerin beim Theater Jetzt (Sirnach); Freilichttheater-Erfahrung
Nina Steinemann	Annas Carnifex, Mollis	Textildesign-Studium an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Luzern; Erfahrung im Puppentheater; Tätigkeit am Stadttheater Luzern und Freie Szene; vereinzelte Engagements im Freilichttheater
Anna Maria Glaudemans Andreina	Lochmatt, Einsiedeln	Ausbildung als Schauspielerin; Ko- Leitung der Werkstatt für Theater Luzern; langjährige Erfahrung als Kostüm- und Bühnenbildnerin im Freilichttheater
Marijke Haldemann	Strubi Zyte, Rüschegg	Ausgebildete Kindergärtnerin; Hobby-Näherin; erste Erfahrung im Freilichttheater

[84] Mörsch hat ihr ursprünglich auf die Institutionen bezogenes Konzept auch auf das Werk erweitert.
[85] Vgl. Heimberg/Koslowski/Schmidt/Strauf 2009
[86] Vgl. Pinkert 2010; Vgl. Kiesbüye/Schmidt 2010

Katrin Schilt	Einstein, Bern	Ausgebildete Schneiderin; Tätigkeit in der Schneiderei des Stadttheater Bern; langjährige Erfahrung als Kostümbildnerin am Theater Gurten sowie für andere Freilichtproduktionen
Eva Butzkies	Don Quijote, Biel	Kostümbild-Studium an der Hochschule in Hannover; Berufspraxis am Theater Basel, Junges Theater Basel sowie Freie Szene; vereinzelte Tätigkeit im Freilichttheater
Martin Leuthold	La Regina da Saba, Julier	Ausbildung im Atelier Jakob Schläpfer als Stickereientwerfer; Verantwortlicher der Sparte Kreation im Atelier Jakob Schlaepfer; Vor La Regina da Saba hat er bereits für ein Musikprojekt im Rahmen von ORIGEN die Stoffe entworfen; keine Freilichttheater-Erfahrung
Susette Neuweiler	Robin Hoods Töchter, Lichtensteig	Gelernte Kindergärtnerin; Hobby-Näherin; Erfahrungen im Figurentheater St. Gallen sowie bei den Kostümen im Schultheater; erstes Freilichttheater

Die Frage der «Professionalität» ist im Bereich des Kostümbilds im Freilichttheater uneindeutig, zumal die Berufserfahrung in anderen Theaterpraxen nicht für die speziellen Bedingungen im Freilichttheaterschaffen qualifiziert. Susette Neuweiler (*Töchter des Robin Hood)* meint: «Manchmal haben Schneiderinnen zu mir gesagt, dass sei eigentlich ganz gut, weil man ohne Schneiderinnen-ausbildung viel unbefangener an die Sache herangehen könne.» Aus den verschiedenen Hintergründen resultieren unterschiedliche Vorgehensweisen.

Eva Butzkies, die einzige studierte Kostümbildnerin, berichtet: «Ich habe eigentlich nie richtig nähen gelernt. Es war ein bisschen learning by doing, ich habe ganz viel bei Praktika gelernt und wir mussten im Studium immer alles umsetzen. Wir hatten zwar Leute, die uns beraten haben, aber ich komme eben wirklich vom Entwurf her und nicht vom traditionellen Handwerk.» An der Arbeit im Freilichttheater habe sie geschätzt, dass sie sehr viel handwerklich arbeiten konnte. Im Vergleich zu anderen Produktionen sei jedoch nicht ein Stapel Zeichnungen der Anfang gewesen; die üblichen Abläufe der Kostümherstellung konnten nicht eingehalten werden. Durch die Besonderheiten des Freilichttheaterschaffens waren andere Arbeitsweisen notwendig.

Aus professionssoziologischer Sicht setzen die Professionellen selbst die Standards für ihre Profession, indem sie Methoden und Zugangsqualifikationen zu einer Profession festlegen.[87] «In diesem Wettbewerb versuchen Professionen an Definitionsmacht zu gewinnen, indem sie den Anwendungskreis ihrer Wissensbasis erweitern bzw. Standards definieren.»[88] Wie Liliana Heimberg nachgewiesen hat, stellt die Beteiligung von Nichtprofessionellen im Freilichttheater einen Angriff auf die Methodenautonomie einer Berufsgruppe dar, indem Zugangsberechtigung zu einer Profession hinterfragt wird und Methoden verändert werden.[89] Der Prozess der Professionalisierung wird als «Prozess mit offenem Ausgang»[90] beschrieben. Tatsächlich bilden nicht professionelle Kostümbildnerinnen durch ihre Erfahrungen im Freilichttheater Kompetenzen aus. Die Hobbynäherin Susette Neuweiler (*Töchter des Robin Hood)* hat ihre ersten Erfahrungen als Kostümbildnerin bei einem Musical an der Kantonsschule St. Gallen gesammelt. Anschliessend wurde sie wieder

[87] Vgl. Mieg 2005
[88] Mieg 2005: 348
[89] Vgl. Heimberg 2009
[90] Vgl. Heimberg 2009

engagiert. «Weil es so gewachsen war und ich die Unterstützung vom Regisseur hatte, funktionierte es scheinbar irgendwie. Es war ein schöner Erfolg», berichtet sie. Durch diese Erfahrung – sie musste damals Kostüme aus dem 16. Jahrhundert fertigen – habe sie viel gelernt. «Ich musste mich etwas hindurchwursteln weil ich keine gelernte Schneiderin bin. Ich nähte einfach gerne. Ich nahm von allen Spielern und Spielerinnen das Mass und schaute an einer verstellbaren Büste, wie ich mit Seidenpapier diese Formen hinbringen kann. Und so kam ich irgendwie ans Ziel», erinnert sie sich, Die Regisseurin Katrin Schulthess zeichnete die Entwürfe, welche Neuweiler in Handarbeit umsetzte. So bildete Neuweiler Umsetzungskompetenzen heraus. Das Resultat sind keine 0-8-15-Lösungen, sondern eine künstlerische Vielfalt.

Dass der berufliche Hintergrund der Kostümbildnerinnen bereichernd sein kann, macht auch Anna Maria Glaudemans Andreina *(Lochmatt)* deutlich. Die erfahrene Kostümbildnerin ist sehr von ihrer Ausbildung als Schauspielerin und der Tätigkeit im Maskenbau geprägt. Die Bühnenfiguren betrachtet sie analog zum Maskenbau als Skulpturen, wie sie erklärt: «Bei der Maske hat man eine Stirn, eine Mittepartie und eine Unterpartie. Beim Menschen hat man das eigentlich auch. Man hat den Körper, die Gliedmassen, die Beine, das Oben und das Unten. Ist es oben schmal? Ist es oben breit? Es gibt einfach andere Qualitäten von Figuren. Ich glaube, dass ich viel mehr von innen heraus an diese Figuren herangehe. Ich zeichne auch nicht gross. Ich zeichne nicht viele Figuren. Das heisst, ich denke sie nicht auf dem Papier aus. Ich lese den Text, ich gehe an die ersten Leseproben, ich schaue mir die Spieler an und höre, wie sie zum ersten Mal ihren Texten begegnen. Und ich schaue, welche Energien dort entstehen. Meine Frage ist natürlich immer: Was brauchen die? Wie kann ich sie unterstützen?»

Für Martin Leuthold war das Freilichttheater eine neue Herausforderung. «Ich bin kein Theatermensch und auch kein Kostümbildner», betont er. Er betont den Stellenwert der Arbeitsteilung, welche unterschiedliche Professionen erfordere. «Es braucht die Disziplin von verschiedenen Menschen, die zusammenarbeiten und etwas verfolgen. Wenn man spürt, diese Zusammenarbeit stimmt, dann wird es ganz spannend. [...] Aus der beruflichen Erfahrung ist mir immer bewusst: Wir sind Stoffmacher. Wir machen ein Halbfabrikat. Wir machen nie ein fertiges Produkt. Das sind unsere Couturiers. Dior, oder wie sie alle heissen auf dieser Welt. Sie machen ein Styling, so dass ein fertiges Produkt herauskommt. Da spüre ich, dass es verschiedene Professionalitäten braucht.»

Die Verarbeitung der Stoffe bedurfte einer speziellen Kompetenz, wie Leuthold erklärt: «Wir fanden eine ganz tolle Frau in Rohrschach. Sie konfektioniert für eine bekannte Kundin in Zürich – Christa de Carouge. Sie hat uns auf diese Frau aufmerksam gemacht: ‹Fragt diese Frau.› Sie kann solche Dinge umsetzen. So kamen wir mit ihr zusammen. Sie verliebte sich ganz schnell in diese Stoffe und in unsere Muster. Sie sagte: ‹Mit solchen Stoffen Kleider zu machen – etwas Schöneres gibt es für mich nicht.› Dann begann wie noch einmal alles von vorne. Giovanni Netzer erzählte ihr die Geschichte wie er sie mir im Januar erzählt hatte. Wir beschrieben ihr die Figuren und erzählten, wie wir uns die Kostüme vorstellten. Dabei konnten wir auf ein professionelles Wissen bauen, da sie wusste, wie man so etwas schneidert.»

6.7.2 Arbeit im Team

Die Umsetzung der Kostümkonzepte erfolgt in der Regel im Team von Näherinnen vor Ort. Dadurch ist einen hohen Grad an Vermittlung gegeben, die im Sinne von Carmen Mörsch nicht als einseitiger, sondern als wechselseitiger Prozess verstanden wird:[91] Indem einerseits die Beteiligten, d.h. nicht professionelle Darsteller und Näherinnen, ihre eigenen Vorstellungen von Theaterkostümen einbringen und die Kostümbildnerinnen andererseits versuchen, ihre Ideen durchzusetzen, entsteht ein Dialog zwischen professionellen und nicht professionellen Theaterschaffenden sowie zwischen

[91] Mörsch 2010

lokalen Ressourcen und dem Know-how von aussen. So kommen im Herstellungsprozess auch Techniken und Handwerk zum Einsatz, welche aus der Reibung zwischen lokalen Traditionen und dem Blick von aussen generiert werden.

6.7.2.1 Vermittlung

«Das Konzept war eine Kleidersammlung im Kanton Glarus. Aus Kleidern von heute wollte ich Umänderungen mit Schnittmustern von damals machen. Also mit Schnittmustern von Ende 17. Jahrhundert und Anfang 18. Jahrhundert. Es war recht schwierig, das zu erzählen. Sie erwarteten, dass sie schöne historische Kostüme nähen oder aufbügeln konnten. Oder dass ich Kleider mieten und den Schauspielern anziehen würde. Es war ein Kampf, das Konzept durchzusetzen» Nina Steinemanns erster Kontakt mit den Näherinnen in Mollis im Rahmen der Produktion *Annas Carnifex* stiess anfangs auf Widerstände.

Im *Bären* im Kanton Glarus traf sich die in Luzern wohnhafte Kostümbildnerin erstmals mit den Näherinnen. «Es waren neun Frauen und ein Mann oder vielleicht noch mehr. Einige hatten einen leichten Schock. Es waren ehemalige Handwirtschaftslehrerinnen und Schneiderinnen. Ein paar wollten das nicht mitmachen, weil sie eine andere Vorstellung hatten. Aber zehn Personen liessen sich darauf ein.» Die Helferinnen seien sehr engagiert gewesen. Steinemanns Konzept, Kleider zu verwenden, die es schon gab, sorgte jedoch immer wieder für grosse Diskussionen. «Ich wollte keine Stoffe kaufen und zuschneiden und etwas damit machen. Sondern es sollten Kleider sein aus Glarus und von Glarnerinnen und Glarnern, die sie getragen hatten. Sie sollten eine Geschichte haben. Das war das Konzept. Die Näherinnen fanden, es sei viel einfacher, Stoffe zu kaufen, zuzuschneiden und für die Schauspieler zu nähen. Wie ich es wollte, sei viel zu kompliziert.» Dennoch sei eine gute Zusammenarbeit entstanden, aus der sich letztendlich Freundschaften entwickelt haben. «Am Schluss haben sie verstanden, worum es mir ging. Aber es war eine halbjährliche Arbeit. Meine Hauptaufgabe war, zu erklären. Auch, dass das Kostüm nicht nur schön sein musste. Das war spannend – auch für mich.»

Im Laufe des Prozesses sei die Gruppe immer mehr zusammengewachsen, was Steinemann als spannend empfand: «Diese Frauen kannten sich untereinander nicht. Letzte Woche hatten wir zusammen ein Essen. Da waren wirkliche Freundschaften entstanden, was recht toll ist. Wir wurden wirklich zu einer eingeschworenen Gemeinschaft.»

Doch der Vermittlungsprozess verlief nicht einseitig, sondern auch die Näherinnen brachten ihr Wissen ein – und beeinflussten dadurch die Kostüme. Oft habe es Diskussionen gegeben, wenn Nina Steinemann nach Glarus fuhr, um den Näherinnen neue Schnittmuster zu liefern. «Ich erklärte ihnen, wie das Kleidungsstück aussehen sollte. So manches Schnittmuster wurde dann aber nicht genutzt. Meistens änderten sie es selber ab und fanden: ‹Ach nein. Das machen wir selber.› Sie wüssten wie. Es war aber gut, dass etwa zwölf Leute jedes Mal mitdachten, wie man es nähen könnte, damit es diese Form bekäme. Es gab eine Mischung.»

6.7.2.2 Transfer von Know-how

Nicht selten werden Kostümbildner aus anderen Gegenden der Schweiz engagiert, die wie Nina Steinemann mit Näherinnen vor Ort zusammentreffen. Für die in Berlin lebende Kostümbildnerin Elke von Sivers war die Arbeit in Laax eine spannende Erfahrung. Durch die langjährige Zusammenarbeit mit dem aus Laax stammenden Regisseur Bruno Cathomas, der häufig in Deutschland tätig ist, erhielt die Berliner Kostümbildnerin Elke von Sivers den Auftrag, das Kostümbild für das Freilichttheater *Sommernachtstraum* in Laax zu übernehmen.

Die Kostüme wurden teils in Berlin, teils vor Ort hergestellt. Nach der ersten Begegnung mit den Darstellenden in Laax, wo sie Mass nahm, produzierte sie zusammen mit einer Schneiderin erste Kostüme. Das Material bildeten alte Nachthemden von den Bewohnern in Laax. Drei Frauen aus Laax assistieren der Kostümbildnerin. «Schliesslich mussten wir die Kostüme mit dem Auto von Berlin den weiten Weg nach Laax transportieren», erinnert sich von Sivers. Nach einer ersten Anprobe werden die Kostüme angepasst und wieder mitgenommen nach Berlin, um sie zusammen mit einem Siebdrucker in Berlin zu bedrucken. Auch die Pflanzenmotive stammen von einer Künstlerin in Berlin. So kommt es, dass Motive aus dem Botanischen Garten Berlin die Gewänder der Feen schmücken.

Einzelne Accessoires, wie die Kronen von Titania und Oberon, werden hingegen von einem lokalen Goldschmied aus Chur gefertigt. Anschliessend werden die Feinarbeiten sowie der Blumenschmuck in Laax vorgenommen.

«Am Ende bin ich 3-4 Wochen vor der Premiere nach Laax hingefahren und wir hatten eine schöne kleine Werkstatt in der Aula der Schule. Dort haben wir den Kostümen noch den letzten Schliff gegeben. Es gab dann immer noch Änderungen und noch hier und da etwas zu machen, und das entwickelte sich total schön, weil jeden Tag kamen Leute aus dem Dorf vorbei und haben genäht und gemacht,» so von Sivers. Die Bewohner des Dorfes brachten immer neues Material herbei, echte Blumen für die Kränze («Das kann man sich normalerweise nie leisten.») Die Aula der Schule wurde zu einem Ort der Begegnung, wo sich immer viele Leute aufhielten und Kaffee vorbeibrachten. Die Dorfbewohnerinnen flochten Blumenkränze und halfen beim Nähen – handwerkliche Tätigkeiten, die im Alltag immer seltener zum Einsatz kommen. «Da kamen dann auch die ganz alten Frauen, die sagten: ‹Wir können eigentlich nicht mehr richtig, weil wir nicht mehr gut genug sehen. Aber wenn du mir den Faden einfädelst, dann können wir Knöpfe annähen und so.› Die haben ihre alten Knopfschachteln mitgebracht und wir haben da etwas herausgesucht.»

6.7.2.3 Hierarchien

Vielleicht würden die Aussagen des Theaters erst dann wieder gehört, wenn es keinen Markt gäbe, auf dem man ökonomisch scheitern kann. [..] Künstler reproduzieren in ihrer Arbeitsweise genau die Verhältnisse, die sie angeblich kritisieren. (René Pollesch)

Nicht selten werden im Freilichttheater durch die kollektive Arbeitsweise Hierarchien des Theatermachens ausser Kraft gesetzt. Kostümbildnerinnen berichten, «die totale Freiheit» von Seiten der Regie genossen zu haben, wie Nina Steinemann (*Annas Carnifex)* betont. Oft komme im hoch institutionalisierten Theater die Kostümbildnerin an letzter Stelle nach dem Bühnenbildner, wie Elke von Sivers berichtet. Im Film komme sogar noch die Maske vor dem Kostüm.

Anders im Freilichttheater: Die Kostümbildnerinnen betonen die enge Zusammenarbeit mit der Regie. «Wir haben gemeinsam Bildbände angeschaut. Es war noch schön, dass wir meistens bei den gleichen Abbildungen fanden, das wäre noch eine gute Idee», wie Susette Neuweiler (*Töchter des Robin Hood)* berichtet. Noch stärker beschreibt Eva Butzkies *(Don Quijote)* die kollektive Kreativität: «Generell waren die Regisseure so eingestellt, dass sie gesagt haben: ‹Bring doch einfach mal mit, was du an Ideen hast.› Wir haben viele Vorbesprechungen gehabt, bei denen man gemerkt hat: Der eine hat die Idee, der andere die, daraus entsteht dann etwas Drittes. Nichts ist verrückt genug oder zu verrückt, dass man es nicht auch noch ausprobieren und einsetzen könnte. Mir wurde immer gesagt: ‹Bring doch einfach mal mit! Wir bauen das irgendwie ein.› »

Manchmal führte diese Freiheit dazu, dass das Kostüm zum bestimmenden Motor der Inszenierung wird, wie Butzkies anhand eines Beispiels verdeutlicht: «Als wir am Schluss gar nicht wussten, wie wir die Geschichte noch zum Ende bringen und das grosse Finale wartete noch, da habe ich gesagt: ‹Wisst ihr noch, wir haben doch mal gesagt, wir wollten immer noch so einen Totenzug haben, eine Prozession von barocken Gestalten? Ich hab die schon alle vorbereitet. Wenn ihr wollt, in zwei Tagen

sind wir fertig damit. Dann bring ich die mit und dann könnt ihr gucken, was euch dazu einfällt.› Dann haben sozusagen die Kostüm-Ideen das Finale initiiert. Ich habe die Kostüme mitgebracht und sie mussten es nur noch schön plazieren und damit, mit den Kostümen als Hilfsmitteln, die Geschichte zu Ende erzählen.»

6.8 Kostüm und lebendige Tradition

Das Verhältnis zwischen Kostüm und Tradition ist ein weites Feld, das im Rahmen dieser Studie nur berührt werden kann. Während lange Zeit in der die Kostümforschung der Konsens herrschte, dass die «Mode als Wandelbare»,[92] so Bönsch, dem Modewandel unterworfen ist, während die Tracht gerade nicht nach der Veränderung strebt, wird diese Trennung in jüngerer Zeit relativiert.

Wie Stefan Koslowski in Anlehnung an den Philosophen Boris Groys im Hinblick auf kulturelle Wertehierarchien beschreibt, ist Unterscheidung von Innovation als Gegenpol von Tradition per se unzutreffend.[93] Jede Innovation basiere auf einer Tradition, während die Tradierung einer Tradition eine Reinterpretation sei. Ähnlich wird im gegenwärtigen Modediskurs argumentiert, in dem das wiederkehrende Moment des Modewandels betont wird und Trachten gleichzeitig als wandelbar im Blickpunkt stehen.

Bemerkenswert ist, dass Trachten in den untersuchten Freilichttheater-Inszenierungen keine Rolle spielen. Hingegen nimmt die Mode, sowohl Alltagsmode als auch Haute Couture einen wichtigen Stellenwert ein.

6.8.1 Tradition und Innovation

Groys' Unterscheidung zwischen dem «kulturellen Archiv» und dem «profanen Raum» betrachtet Innovationen als Ergebnis eines Valorisierungsprozesses vom profanen Raum, den man mit Assmann als «flüssig» bezeichnen könnte, in das «feste» kulturelle Archiv.[94] Das kulturelle Archiv als Ort der Dinge, denen ein kultureller Wert zugesprochen wird, steht folglich im Gegensatz zum profanen Raum.[95] Dass beide Bereiche permeabel und somit die Grenzen zwischen kulturellem Archiv und profanem Raum fliessend sind, lässt sich in der Geschichte anhand von zahlreichen «Ästhetisierungen des Profanen»,[96] um mit Pierre Bourdieu zu sprechen, beobachten: Innovationen entstehen immer dann, wenn die Grenze zwischen kulturellem Archiv und profanem Raum neu ausgelotet wird.[97] Der grösste Grad an Innovation bestehe, wenn das Profanste, Alltäglichste in den Bereich des kulturellen Archivs als Kunst aufgewertet wird. Marcel Duchamps lässt grüssen.

Indem nun in zahlreichen Theaterinszenierungen das Alltagskleid zum Kunstkleid erhoben wird, d.h. das Kostüm vom profanen Raum in den valorisierten Raum aufsteigt, findet folglich eine Innovation statt, welche gleichzeitig die Tradition verändert. Ein besonderes Spannungsfeld entsteht, wenn wie bei *La Regina da Saba* die vieldiskutierte Frage des Verhältnisses von Mode und Kunst hinzukommt. Die Potenzierung der ästhetisch-expressiven Funktion des Kunstkleides auf der Bühne, welche gegenüber seiner pragmatischen Funktion dominiert, wirft eine neue Perspektive auf das Verhältnis von Mode, Kostüm und Kunst. Gleichzeitig erscheint Groys' theoretischer Ansatz von Interesse in Bezug auf die fliessenden Übergänge zwischen Kunst und Handwerk in der Kostümherstellung.[98]

---

[92] Bönsch 2010: 61
[93] Koslowski 2009: 311ff.
[94] Vgl. Assmann 2009
[95] Vgl. Groys 2004
[96] Bourdieu 1989
[97] Vgl. Koslowski 2009
[98] Vgl. Sennet 2008

Aus hermeneutischer Perspektive plädiert Hans-Georg Gadamer für eine Reinstallation des Begriffes «Tradition» in der Ästhetik, indem er Verstehen nicht als «Handlung der Subjektivität, sondern vielmehr ein Einrücken in ein Überlieferungsgeschehen [begreift], in dem sich Vergangenheit und Gegenwart beständig vermitteln.»[99] Die Gleichzeitigkeit von Vergangenheit und Gegenwart sei dabei konstitutiv: «Es ist nicht nur unsere Aufgabe, uns bewusst zu machen, wie eine tiefere Kontinuität vergangene Formsprachen mit dem Formbruch der Gegenwart verbindet. Es ist ein neues gesellschaftliches Agens in den Anspruch eines modernen Künstlers.»[100] «[D]ie Meisterschaft in der Gestaltung früherer Kunst» sei überhaupt erst wahrnehmbar durch die Verbindung von historischen und gegenwärtigen Elementen, denn «kein Mensch wundert sich, wenn Altdorf in der Alexanderschlacht selbstverständlich mittelalterliche Recken und moderne Truppenformationen aufmarschieren lässt, als ob Alexander der Grosse die Perser in diesem Gewand besiegt hätte.»[101]

Die Kostümbildnerinnen betonen den freien Umgang mit historischen Vorlagen, wie in Kapitel 3.4 beschrieben wurde. Susette Neuweiler meint: «Man kann von alten Techniken vieles übernehmen für moderne Kostüme. Es gibt nichts wirklich Neues, alles wiederholt sich, abgesehen von den neuen Materialien, die man heute hat.» Auch der Inszenierung *La Regina da Saba* findet eine Weiterentwicklung von tradierten Verfahren statt. Martin Leuthold verwendet häufig das Wort «Neuinterpretation», wenn er über seine Arbeit spricht: «Wir wollen nichts kopieren. Das ist nicht unser Gebiet. Wir wollen gerne etwas Neues interpretieren. Dann entsteht etwas Neues, Zeitgeistliches und Richtiges für den Moment, in dem es entsteht.» Das 1904 gegründete Atelier Jakob Schläpfer in St. Gallen kann auf eine mehr als 100-jährige Geschichte zurückblicken. 1963 erhielt die Firma das Weltpatents von Arnold Ochsner für die Paillettenproduktion auf Schifflistickmaschinen. Bis heute ist das Atelier für die Gestaltung der dreidimensionalen Stoffe bekannt.

Die Stoffe für das Theaterprojekt seien Neuinterpretationen dieser Stickereitechnologie, so Leuthold. Erstmals wurden die Pailletten so gestickt, dass man sie auch umkehren konnte. Auch der Umhang der Königin von Saba sei eine «Neuinterpretation»: «Die Königin von Saba war reich und hatte eine grosse Bedeutung zu dieser Zeit. Den Reichtum entwickelten wir als Fransen aus Pailletten. Das war eigentlich eine klassische St. Galler Stickerei. Man stickt sie auf einen Stoff und ätzt danach den Stoff weg. Danach blieben nur noch die Stickerei und die Pailletten übrig. Auch das ist die Neuinterpretation einer alten St. Galler Tradition und Technologie. Das war der Umhang der Königin von Saba.»

6.8.2 Handwerk, Techniken

Der Einsatz von handwerklichen Techniken nimmt einen hohen Stellenwert ein. Von einfachen Näharbeiten an der Nähmaschine bis hin zu modernen Technologien ist ein breites Spektrum an Verfahren vor.

In der Inszenierung *Strubi Zyte* ist altes Handwerk sogar Bestandteil der Inszenierung, indem ein alter Webstuhl zum Einsatz kommt, an dem jeden Abend jemand webt. Die alten Kostüme, welche die Darsteller trugen, seien noch von Hand genäht, ist Marijke Haldemann überzeugt. «Mit den technischen Mitteln konnte man schon solche Stoffe herstellen – meistens von Hand. Man konnte nicht weben, aber nähen. Ich glaube, die hatten damals viele Näherinnen, die schön von Hand nähen konnten.»

Oft stecken arbeitsaufwendige Prozeduren hinter den Kostümen, wie beim Kleid der Titania im *Sommernachtstraum*: Aus Mull wurde eine Oberfläche des langen Kleides mit Schleppe gebaut. Elke von Sivers meint: «Eigentlich ging es auch immer darum: Die Materialien waren recht billig, also keine

---

[99] Vgl. Lessing 2003
[100] Gadamer 1993: 101
[101] Gadamer 1993: 102

besonders teuren Textilien, die wir veredelt haben durch die aufwendige Verarbeitung und durch diesen Druck.» Durch die handwerkliche Arbeit wird ein Wert des Kostüms generiert, welcher über den materiellen Wert hinausgeht. Elke von Sivers erklärt: «Für mich war das auch eine Übersetzung von wertvollen alten Stoffen, wie wenn ein Brokat mit einem Muster gewebt wird. Für mich spielt eine grosse Rolle, dass man die Oberfläche veredeln kann auf eine Art. Die Kostbarkeit entsteht dann daraus, dass ein handwerklicher Aufwand betrieben wird, den du sonst bei in der Alltagsmode nicht hast. Der ganze Herstellungsprozess griff ineinander. Du nähst diese Falten ab, was schon mal lange dauert, was es kostbar macht. Die Arbeitsstunden eigentlich machen es kostbar, obwohl du einen einfachen Baumwollstoff hast. Dann springen die Nähte auf und dann druckst du etwas drauf, du hast sozusagen immer Unikate. Jedes Kostüm ist ein Einzelnes. Auch wenn du das gleiche Sieb darauf druckst und das gleiche Motiv, sieht das jedes Mal anders aus.»

Name	Produktion	Handwerk, Techniken
Elke von Sivers	Sommernachtstraum, Laax	Nähen nach Schnittmustern; Bauen von Oberflächen (Kleid der Titania); historische Verfahren (Abnähen von Nähten); Siebdruckverfahren; Goldschmied (Kronen der Teutonia und Oberon); Blumenkränze flechten
Florence Leonetti	Was ihr wollt, Littenheid	Nähen; Herstellung der Krone von Olivia durch eine Künstlerin
Nina Steinemann	Annas Carnifex, Mollis	Nähen nach historischen Schnittmustern
Anna Maria Glaudemans Andreina	Lochmatt, Einsiedeln	Näharbeiten
Marijke Haldemann	Strubi Zyte, Rüschegg	Stricken, häkeln, Wolle färben; Näharbeiten
Katrin Schilt	Einstein, Bern	Nähen nach Schnittmustern
Eva Butzkies	Don Quijote, Biel	Nähen («sehr viel Handarbeit»)
Martin Leuthold	La Regina da Saba, Julier	Herstellung von Stoffen durch moderne Technologien; Paillettenstickerei; Laser- und Inkjet-Verfahren; Nähen von Kostümen nach Schnittmustern
Susette Neuweiler	Robin Hoods Töchter, Lichtensteig	Nähen; Stricken; St. Galler Spitze, Verarbeitung von Leder; Hutmacherei; Verarbeitung von Alltagsmaterialien (Fahrradschläuchen)

6.8.3 Kostüm und Tradierung

Tradition und Wiederholung bilden die zentralen Komponenten des kulturelle Gedächtnisses, welches «die Tradition in uns, die über Generationen, in jahrhunderte-, ja teilweise jahrtausendelanger Wiederholung gehärteten Texte, Bilder und Riten, die unser Zeit- und Geschichtsbewusstsein, unser Selbst- und Weltbild prägen.»[102] «Tradition» für Assmann ist an die explizite mündliche Überlieferung gekoppelt und vollzieht sich innerhalb eines Horizontes von drei Generationen.[103] Die Weitergabe von einer Generation an die nächste ist dabei konstitutiv.

[102] Assmann 2006, 70
[103] Vgl. Assmann 2006

Einigen Kostümbildnerinnen wurde die Affinität zur Handarbeit von der Mutter oder Grussmutter weitergegeben. Katrin Schilt (*Einstein)* hat als einzige Kostümbildnerin eine Schneiderlehre absolviert. «Ich habe erst relativ spät eine Ausbildung als Schneiderin gemacht, vorher habe ich als Sekretärin gearbeitet. Aber durch meine Mutter, die Hutmacherin ist, bin ich schon sehr stark sensibilisiert worden für Stoffe und wollte mit Stoffen etwas zu tun haben», sagt sie. Für die Produktion *Einstein* hat sie Schnittmuster benutzt und Figurinen erstellt, um in ihrem Atelier die Kostüme herzustellen. Auch Susette Neuweiler (*Töchter des Robin Hood)* gibt an: «Meine Mutter webt sehr leidenschaftlich und ich habe von dorther schon eine Beziehung zu diesen alten Handwerken.» Für die Kostüme habe sie viel alte Sankt Galler Spitze eingefärbt, um beispielsweise den Hut der Darstellerin, die durch das Stück führt, zu verzieren. «In einem Stoffladen, wenn ich schöne Stoffe sehe, wird es gefährlich mit mir», gesteht sie. «Ich mag sehr gerne alte Stoffe und habe sehr grossen Respekt vor alter Spitze und vor alten Techniken, die man früher verwendet hat. Mir dünkt es heute noch interessant, für diese Projekte alte Dinge zu verwenden.»

Traditionen als kollektives Gedächtnis einer Gemeinschaft erfüllen gemäss dem französischen Philosophen Maurice Halbwachs als «social framework» eine regulierende Funktion innerhalb von Gemeinschaften.[104] Indem die Kostümbildnerinnen nun tradierte Techniken verändern und bewusst Brüche zwischen heutigen und historischen Elementen suchen, wie am deutlichsten in der Inszenierung *Annas Carnifex* geschehen, werden Traditionen verändert. Durch die in Kapitel 5.2.1 beschriebene Vermittlungsarbeit, welche dies erfordert, wird die Verbindung von Tradition und Gemeinschaft evident. Diese Gemeinschaft stiftende Funktion streichen die Kostümbildnerinnen hervor. Elke von Sivers über ihre Arbeit in Laax:«In diesem Bergdorf Laax geht die Zeit ja nicht spurlos vorüber. Der Tourismus spielt eine grosse Rolle und die Verbundenheit, die es in diesem Dorf einmal gegeben hat, die ist so nicht mehr da. Und ich glaube, dass dieses Theater eine grosse Rolle spielt, um diese Gemeinschaft aufrecht zu erhalten, die es dort gibt. Wenn dann eben 70-jährige Frauen da sitzen und nähen und etwas machen, was heute keiner mehr kann, z.B. etwas stopfen oder so, auch wenn es ja nicht in dem Sinne traditionelles Handwerk ist, fand ich das toll.»

Einen bemerkenswerten Aspekt im Hinblick auf Tradition und Gemeinschaft nennt Anna Maria Glaudemans (*Lochmatt*): «Wenn man weiss, dass etwas von Hand gemacht worden ist, dann ist in einem Stück eine andere Energie drin, als wenn ich ein maschinengestricktes Jäckchen kaufe. Im Traditionellen steckt einerseits viel mehr Persönliches, Individuelles darin. Ein einzelner Mensch hat jeden Stich gemacht. Andererseits hat der einzelne Mensch sich auch an gewissen Normen angepasst. Das ist auch wieder ein grosses Spannungsfeld zwischen dem, was man anziehen durfte, und was nicht. Von der Tracht bis zu den Anstandsregeln war Kleidung natürlich nicht individuell, während das, was man konnte oder vermochte wiederum sehr individuell war.»

6.8.4 Kostüm als Tradierung

Der Philosoph Villèm Flusser konstatiert eine entropische Tendenz der Menschheit, «Staudämme von Informationen»[105] zu schaffen, um dem Vergessen und damit dem Tod zu entrinnen. In Anlehnung an Burckhardts Unterscheidung zwischen «Text» und «Spur»[106] hat Aleida Assmann den «Strukturwandel des kulturellen Gedächtnisses»[107] diagnostiziert. Dabei scheint die Referenz auf ein Gegenüber, den Adressaten, entscheidend: Die Tradierung von Informationen einer Generation an die

---

[104] Vgl. Halbwachs 1992
[105] Vgl. Flusser 1990.; Vgl. Kloock 1997: 88: «Der Mensch verkörpert eine multiplizierte von seinen Apparaten exponential verstärkte Negentropie, hat somit die Chance dem Vergessen und damit – informationstheoretisch – dem Tod zu entrinnen.»
[106] Vgl. Burckhardt 1984
[107] Assmann 1996: 106

nachfolgenden Generationen lässt sich folglich in intendierte und zufällige Überlieferungen unterteilen.[108]

Bei der Verlagerung von Texten auf Spuren ging es um die Rekonstruktion von Vergangenheit vor allem aus denjenigen Zeugnissen, die nicht an die Nachwelt adressiert und nicht zur Dauer bestimmt waren. Gerade deshalb können diese Spuren etwas von dem mitteilen, wovon die Überlieferung in der Regel schweigt: dem unscheinbaren Alltag. Dank seiner Andacht zum Unbedeutenden verwandelt sich dem Kulturhistoriker Abfall in Information.[109]

Aus kostümgeschichtlicher Perspektive ist der Aspekt der Überlieferung signifikant. Katrin Schilt (*Einstein)* berichtet, es sei eine Herausforderung gewesen, Bilder von ärmeren Menschen um 1930 zu finden, um die Kostüme für die Passagiere der 3. Klasse herzustellen. Während es kein Problem gewesen sei, Vorlagen für die betuchteren Passagiere des Schiffes zu finden, besteht von den niedrigen Gesellschaftsschichten, die buchstäblich ihr letztes Hemd für ein neues Leben in Amerika gaben, kaum Fotomaterial. Meist waren es die reicheren Leute, die vor der Kamera Modell standen, meist fein herausgeputzt in Sonntagskleidern. Tatsächlich konnten es sich zur Zeit, als die Fotografie neu erfunden wurde, nur wenige Leute leisten, sich fotografieren zu lassen. Die Macht des Bildes als Medium der Überlieferung, heute als Massenware im Internet verbreitet, wird durch diese Lücke der Überlieferung evident. Bei der Suche nach Vorlagen für die Kostüme der ärmeren Bevölkerung, war Schilt deshalb darauf angewiesen, «Spuren» zu finden: «Was ich immer bei der Recherche nutze, sind Fotografien, z.B. von Paul Senn. Er ist einer der Fotografen, die den Alltag fotografiert haben, verschiedene Themenkreise, z.B. beim Sport, Leute auf Jahrmärkten usw. [...] Diesmal habe ich z.B. auch schauen müssen, wie die Kinder von ganz einfachen Leuten gespielt haben, also wie sie dabei angezogen waren. Oder auch junge Männer: Da gibt es Fotos von politischen Versammlungen, auf denen man sieht, was sie anhaben, wenn kein besonderer Anlass ist.»

In der Inszenierung *Strubi Zyte* in Rüschegg wird das Kostüm selbst zur «Spur»: «Es war schwierig, kaputte alte und zerschlissene Kleidung zu finden», berichtet Marijke Haldemann, «Meistens waren sie schön und für reichere und bessere Figuren gedacht. Um so arme Leute darzustellen, ist es schwierig, die passenden Kleider zu finden.» Wenn sie nicht das Glück gehabt hätte, im Kleiderschrank einer alten Frau in Riggisberg solche Kleidung gefunden hätte, wären es keine «echten» Kostüme gewesen. «Es waren Kleider, die die Bauern vielleicht von reicheren Leuten bekommen hatten, sie zwei, drei oder vier Generationen getragen und immerzu geflickt, ausgebessert, vergrössert und verkleinert hatten.» Durch die Erfindung der maschinellen Textilproduktion im Zuge der Industrialisierung konnte Kleidung einfacher und schneller hergestellt werden. Der Brauch, Kleider immer wieder auszubessern und über Generationen hinweg aufzutragen, verschwand.

---

[108] Vgl. Schmidt 2008
[109] Assmann 1996: 107

6.9 Fazit

Das Kostüm im Freilichttheater eröffnet vielfältige Forschungsperspektiven. Die vorliegende Arbeit stellt folglich nur einen ersten Schritt dar, um sich unter Einbezug ausgewählter theoretischer Ansätze aus verschiedenen Disziplinen einer Ästhetik der Kostüme im Freilichttheater anzunähern.

Dabei konnte festgestellt werden, dass die Kostüme des Freilichttheaters nicht auf vorgefertigten Konzepten basieren, sondern im Prozess entstehen. Die Konzepte der Kostümbildnerinnen resultieren aus komplexen kreativen Prozessen, beeinflusst durch die kollektive Arbeitsweise im künstlerischen Team einerseits sowie in zahlreichen Fällen den Dialog zwischen professionellen und nicht professionellen Theaterschaffenden andererseits. Durch die kollektive Arbeitsweise im Freilichttheater entsteht ein beidseitiger Wissensaustausch zwischen nicht professionellen Akteuren als Träger lokaler Traditionen und Einflüssen von aussen, welche durch die professionelle künstlerische Leitung eingebracht wird. Die in hohem Masse transdisziplinäre Arbeitweise – Kostüme entstehen in engem Austausch mit der Regie, dem Bühnenbildner, der Stückentwicklung, welche oft erst im Laufe der Probenarbeit erfolgt – erfordert eine grosse Flexibilität und Offenheit von Seiten der Kostümverantwortlichen.

Die Kostümbildnerinnen sind eingebettet in einen kollektiven Prozess des Theatermachens, der selbst nach der Premiere nicht abgeschlossen ist. Das Kostümbild «verselbständigt» sich, indem Darstellende eigenständig ihre Kostüme verändern (*Was ihr wollt*), die Kostüme schrittweise an die Temperaturen im Freien angepasst werden (*La Regina da Saba*) oder sich Stoffe und Schnitte durch den Regen verändern (*Robin Hoods Töchter*). Bereits bei den konzeptionellen Überlegungen werden Faktoren des Freilichttheaters wie die Wettertauglichkeit von Anfang an miteinbezogen. Die Kostümbildnerinnen entwickeln Umsetzungskompetenzen, um mit den Produktionsbedingungen des Freilichttheaters umzugehen. Das Ergebnis sind nicht standardisierte Lösungen, sondern solche, die ein hohes Mass an Kreativität fordern. In dieser konstruktiven Auseinandersetzung zwischen den künstlerischen Intentionen der Kostümbildnerinnen und den Eigenarten des Freilichttheaters gestaltet sich die Ästhetik des Kostüms.

Das vielschichtige Spannungsfeld zwischen Kostüm und Tradition bzw. Tradierung konnte im Rahmen dieser Studie nur explorativ betrachtet werden. Dabei wurde festgestellt, dass ein freier Umgang mit Traditionen im Bereich des Kostüms zu beobachten ist. Durch den Einsatz und die Tradierung von handwerklichen und technologischen Verfahren wird jedoch ein Eigenwert des Kostüms generiert und gleichzeitig das Spannungsfeld zwischen Tradition und Gemeinschaft deutlich.

Die aufgezeigten Potentiale des Kostüms im Freilichttheater eröffnen Möglichkeiten für die Praxis, dem Kostüm noch einen höheren Stellenwert einzuräumen. Doch was passiert, wenn das Kostüm die Hauptrolle einnimmt? In der Inszenierung *Robin Hoods Töchter* ist dies der Fall: Im Zentrum der Szene steht ein mit Damenschuhen dekorierter Baum. Der Theaterbesucher wählt einen der Schuhe, woraufhin die Darstellerin zu dem Accessoire eine vermutlich fiktive Geschichte erzählt. Die Strass-besetzten Pumps sind in Moskau gekauft, mit den roten High Heels habe sie zum ersten Mal Tango getanzt. So besitzt jeder Schuh seine Geschichte. Der Schuh als Träger von Erinnerung dient als assoziativer Auslöser und Projektionsfläche von Narrationen. Gleichzeitig ist er nicht mehr Kostüm. Das Kostüm als Hauptakteur einer Theaterinszenierung wird zum blossen Requisit.

6.10 Literaturverzeichnis

von Aarburg, Georg, Phillipp Brunner (et al.): *Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater*. Zürich/Berlin 2008.

Arabatzis, Stavros: *Versenkung ins Äussere. Elemente einer Theorie der Mode.* Wien 2004.

Antoni-Komar, Irene: *Kulturelle Strategien am Körper. Frisuren, Kosmetik, Kleider*. Oldenburg 2006.

Antoni-Komar, Irene: *Moderne Körperlichkeit. Körper als Orte ästhetischer Erfahrung*. Stuttgart 2001.

Aschke, Katja et al.: Berlin en vogue: *Berliner Mode in der Photographie*, Tübingen 1994.

Assmann, Aleida: *Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 1999.

Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. In: Ders.: *Thomas Mann und Ägypten*. München 2006.

Assmann, Aleida: Texte, Spuren, Abfall. Die wechselnden Medien des kulturellen Gedächtnisses. In: Böhme, Hartmut u. Schärpe, Klaus R. (Hg.): *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1996, S. 96-111.

Barthes, Roland: *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt/Main 1981.

Barthes, Roland: Die Krankheiten des Theaterkostüms. In: Ders.: *Schriften zum Theater*. Berlin 2001, 278-292.

Barthes, Roland: *Die Sprache der Mode*, Frankfurt/Main 1985.

Bertschik, Julia: *Mode und Moderne. Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1770-1945)*. Köln, Weimar und Wien 2005.

Böhm, Thomas: *Die zweite Haut. Über die Moden, unter die Haut, hinter den Kulissen*. Berlin 1987.

Bönsch, Annemarie: Bühnenkostüm und Mode. Die «Unzertrennlichen». In: Dembski, Ulrike (Hg.): *Verkleiden, Verwandeln, Verführen. Bühnenkostüme aus der Sammlung des Österrreichischen Theatermuseums*. Wien 2010.

Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft.* Frankfurt am Main 1982.

Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde.* Frankfurt/Main 1995.

Burckhardt, Jakob: *Die Kunst der Betrachtung.* Köln 2006.

Devouvoux, Daniel: *Mode im Film: zur Kulturanthropologie zweier Medien*. Bielefeld 2007.

Dembski, Ulrike: Die Aura des Originals. In: Dies (Hg.): Verkleiden, Verwandeln, Verführen. Bühnenkostüme aus der Sammlung des Österrreichischen Theatermuseums. Wien 2010.

Gottsched, Johann Christoph: Handlexikon oder kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste. Leipzig 1760.

Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. 3 Bände. Tübingen 1983.

Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt/Main 2004.

Flusser, Vilém, Ins Universum der technischen Bilder. Göttingen 1990.

Foellmer, Susanne: Valeska Gert. Fragmente einer Avantgardistin in Tanz und Schauspiel der 1920er Jahre. Bielefeld 2006.

Fritsch, Herbert: «Ich bin ein Betrüger.», in: Rey, Anton (et al.): *Wirkungsmaschine Schauspieler. Vom Menschendarsteller zum multifunktionalen Spielemacher* (subTexte 06). Berlin, Köln, Zürich 2011, 71-74.

Haeseli, Christa M.: Modesty Blaise – Kleidung als Camp Celebration?, in: von Aarburg, Hans-Georg (et al.): *Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater*. Zürich und Berlin 2008, S. 75-89./

Halbwachs, Maurice: *On Collective Memory*, Chicago 1992.

Heimberg, Liliana/ Koslowski, Stefan/ Schmidt, Yvonne/ Strauf, Simone (Hg.): *Freilichttheater 2007/2008. Untersuchungen zum Theater mit nicht professionellen Darstellenden in der deutschsprachigen Schweiz.* Zürich 2009.

Heimberg, Liliana: Autorschaft im Freilichttheater. In: Heimberg et al. (2009), 91-189.

Hermann, Emanuel: *Naturgeschichte* der *Kleidung*. Wien 1878.

Hillinger, Dorothea: *Freiräume der Enge. Künstlerische Findungsprozesse der Theaterpädagogik*. Milow/Strasbourg, Berlin 2009.

Huizinga, Johan: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Hamburg 1994.

Mohr, Berit: Das unsichtbare Kostüm. Publikation des gleichnamigen Vortrags (Universität Amsterdam, 2008). In: Röttger, Kati (Hg): *Bildästhetik im Bühnenraum*. Tübingen 2011. [im Erscheinen]

Prinz-Kiesbüye, Myrna-Alice u. Schmidt, Yvonne: Theater für alle, aber nicht mit allen? Spannungsfelder und Perspektiven der Theatervermittlung. In: *Forum Modernes Theater*, hrsg. v. Christopher Balme, Bd. 01/2010, S. 45-63.

Kirby, Michael: *A Formalist Theatre*. Philadelphia 1987.

Kloock, Daniela u. Fink, Angela, *Medientheorien. Eine Einführung*, München 1997.

König, Wolfgang: *Die Geschichte der Konsumgesellschaft*. Stuttgart 2000.

Koslowski, Stefan: Nichts Traditionelleres als die Orientierung am Neuen. In: Heimberg (et al.) (Hg.) (2009), 311-313.

Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln 2005.

Kralicek, Wolfgang: Auf den Leib geschneidert. In: *Spiegel online*, 1.1. 2011.

Kurzenberger, Hajo: Der kollektive Prozess des Theaters. Chorkörper – Probengemeinschaften – theatrale Kreativität. Bielefeld 2009.

Kurzenberger, Hajo/ Ortheil, Hanns-Josef/ Rebstock, Matthias (Hg.): *Kollektive in den Künsten*. Hildesheim 2008.

Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/Main 1999

Lotschek, Ingrid: *Mode im 20. Jahrhundert. Eine Kulturgeschichte unserer Zeit*, München 1995.

von Mauer, Karin: *Oskar Schlemmer. Der Maler. Der Gewandgestalter. Der Plastiker. Der Zeichner. Der Bühnengestalter. Der Lehrer.* Ausstellungskatalog der Staatsgalerie Stuttgart, Württembergischer Kunstverein und Hamburger Kunstverein. München 1982.

Mörsch, Carmen: Watch this Space! – Positionen zur Kulturvermittlung. In: Sack, Mira (et al.): *Theater–Vermittlung–Schule. Ein Dialog*. Zürich 2011, 8-27.

Nehring, Elisabeth: Im Spannungsfeld der Moderne. Theatertheorien zwischen Sprachkrise und Versinnlichung. In: *Forum Modernes Theater*, Bd. 32, Tübingen 2004.

von Pape, Cora: *Kunstkleider. Die Präsenz des Körpers in textilen Kunst.Objekten des 20. Jahrhunderts.* Bielefeld 2008.

Petrascheck-Heim, Ingeborg: *Die Sprache der Kleidung: Wesen und Wandel von Tracht, Mode, Kostüm und Uniform.* Baltmannsweiler 1988.

Raddatz, Frank: *Das Authentische: Vom Theater der Verkörperung zum Tod der Repräsentation*. Vortrag am Symposium Ästhetik und Authentizität am 25.5.2011 in Zürich.

Röttger, Kati: *Welt – Bild – Theater*. Tübingen 2010.

Röttger Kati/ Schaub, Inga: Einleitung. In: Röttger, Kati: *Welt – Bild – Theater*. Tübingen 2010, 9-22.

Schlemmer, U. Jaïna: *Oskar Schlemmer. Tanz - Theater – Bühne*. Ausstellung der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Ostfildern 1994.

Scheper, Dirk: *Oskar Schlemmer. Das Triadische Ballett und die Bauhausbühne*. Schriftenreihe der Akademie der Künste, Band 20. Berlin 1988.

Schiller, Indra: *Kostüm und Körper in der theaterpädagogischen Arbeit. Ein Spannungsgefüge*. In: Hillinger, Dorothea (2009), 207-225.

Schmidt, Yvonne: Vielstimmige Gegenwart. Das Spiel nicht professioneller Darstellender. In: Heimberg et. Al. (Hg) (2009), 37-90.

Schmidt, Yvonne: *Spiel mit Authentizität, Das Dokument in zeitgenössischen Theaterinszenierungen*, Masterarbeit, eingereicht am Institut für Theaterwissenschaft, Universität Bern 2008.

Schouten, Sabine: Sinnliches Spüren. Wahrnehmung und Erzeugung von Atmosphären im Theater. Berlin 2007.

Schubiger, Pia/ Antonietti, Thomas: *Trachten auf dem Laufsteg*, Schwyz 2010.

Simmel, Georg: Philosophie der Mode. In: Landsberg, Hans: *Moderne Zeitfragen*. Bd.11, Berlin 1905.

Thiel, Erika: Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, Berlin 2004.

Tilke Max: *Kostümschnitte und Gewandformen*. Tübingen 1973.

Wagner, Meike: Zwischen-Bilder und Kristalline Körper. Visuelles Theater als intermediale Performance. In: Röttger, Kati/ Jackob, Alexander (Hg.*): Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens*. Bielefeld 2009, 131-143.

Teil 2
Darstellende Künste als lebendige Traditionen

7 Darstellende Künste als lebendige Traditionen

Silke Andris, Tanja Coray, Melissa Dettling, Giulia Pesapane, Céline Steiner

7.1 Möglichkeiten und Grenzen der UNESCO-Konvention zur Bewahrung des immateriellen Kulturerbes

In der Sprache der aktuellen schweizerischen Kulturpolitik könnte man das Freilichttheater durchaus als «lebendige Tradition» bezeichnen. Dieser Begriff leitet sich von dem eher sperrigen Begriff des «immateriellen Kulturerbes» der UNESCO ab. Die UNESCO hat in ihrer neusten Konvention zur Bewahrung des immateriellen Kulturerbes eindringlich auf die Gefährdung von lebendigen Traditionen bzw. immateriellem Erbe hingewiesen und Unterzeichnerstaaten wie die Schweiz ausdrücklich zur Bewahrung eben dieser Traditionen verpflichtet.[1] Was jedoch beinhaltet diese Konvention? Und welcher Bezug lässt sich zum Freilichttheater herstellen? In einem früheren Bericht, dem «Forschungsbericht Freilichttheater 2008/2009: Untersuchungen zum Theater mit nicht professionellen Darstellenden der deutschsprachigen Schweiz», wurden bereits Fragen der aktuellen nationalen und internationalen Kulturpolitik der Schweiz verhandelt, wobei Stefan Koslowski einen ersten Bezug zur UNESCO-Konvention zur Bewahrung des immateriellen Kulturerbes herstellte. Er wies besonders auf deren «erklärungsbedürftigen» Inhalte und Formulierungen hin.[2] Eben diese Inhalte werden im vorliegenden Bericht nun vertiefend von Silke Andris und Giulia Pesapane vorgestellt, diskutiert und durch nötige Begriffsschärfungen ergänzt, und durch empirische Studien von Tanja Coray, Céline Steiner und Melissa Dettling erweitert.[3]

Im Detail hatte das Teilprojekt zwei Ziele und Aufgaben: In einem ersten Schritt sollte die Geschichte der UNESCO-Konvention, der damit verbundene kulturpolitische Auftrag der Schweiz und die (kulturanthropologischen) Diskussionen der UNESCO-Konvention zur Bewahrung des immateriellen Kulturerbes im Detail dargelegt werden.
In der UNESCO-Konvention werden die «darstellenden Künste» im Speziellen und «Performances» im Allgemeinen als Bereiche des immateriellen Kulturerbes benannt, und somit bot es sich an, solch eine Diskussion im Hinblick auf ein Fallbeispiel des Freilichttheaters in einem zweiten Schritt anzuschliessen, um Theorie und Praxis, Konvention und Theater, «zusammenzudenken». In Anbindung an das Gesamtprojekt und im Auftrag der Projektleitung wurde somit ein Beispiel, das Freilichttheaterstück «Rodersdorf einfach» (Regie: Sasha Mazzotti), über einen kürzeren Zeitraum empirisch und im Sinne der Kulturanthropologie untersucht. Letzteres bedeutet, dass ein subjektzentrierter Zugang verfolgt wurde, und dass Menschen und ihre Sinnkonstruktionen, das sind

[1] Die Konvention zur Bewahrung des Immateriellen Kulturerbes (UNESCO-Konvention 2003) und weitere Zusatzdokumente befinden sich auf der Schweizerischen UNESCO Seite: URL: http://www.unesco.ch/themen/immaterielles-kulturerbe.html; und URL:http://www.unesco.ch/fileadmin/documents/pdf/conventions/konvention_immaterielles_kulturerbe.pdf (Stand 15.06.2011)
[2] Koslowski 2009: 308-311
[3] Im Auftrag der Schweizerischen Gesellschaft für Volksunde in Basel haben die Kulturwissenschaftlerinnen als Team in Rodersdorf Daten erhoben, analysiert und Texte gemeinsam erarbeitet. Leitung und Betreuung der studentischen Gruppe wurde hierbei von Silke Andris, Habilitandin am Basler Seminar für Kulturwissenschaft und Europäische Ethnologie, übernommen.

jene «internen» Bedeutungen und Interpretationen ihrer Handlungen, die ihnen bedeutsam erscheinen, stets im Mittelpunkt der Untersuchungen standen. Das Resultat ist ein Forschungsbericht über Darstellende, insbesondere nicht professionelle Darstellende, und die Art und Weise(n), wie Theaterspielen für sie in ihrem Alltag Sinn macht.[4] Diese Heuristik, in erster Linie nach dem «Wie» zu fragen (Wie macht Freilichttheaterspielen Sinn?), ermöglicht es auch, die Interdependenzen zwischen den Feldern «Theater» und «Alltag» aufzuzeigen. Wie der Kulturanthropologe Rolf Lindner beschreibt, ist die Grundannahme der Kulturanalyse, «dass der Sinngehalt kultureller Phänomene erst durch die Untersuchung des Beziehungsgeflechts entschlüsselt wird, dem sie ihre spezifische Gestalt verdanken».[5] Und, wie er weiter in Anlehnung an Ernst Cassirer erklärt: «Niemals werden wir [...] die Dinge in dem kennen, was sie für sich alleine sind, sondern nur in ihren wechselseitigen Verhältnissen.»[6]

Auch die UNESCO-Konvention betont wechselseitige Verhältnisse und räumt ihnen einen grossen Stellenwert ein, wenn sie vorgibt, dass immaterielles Kulturerbe von Generationen, Gemeinschaften und Gruppen «in Auseinandersetzung mit ihrer Umwelt, ihrer Interaktion mit der Natur und ihrer Geschichte fortwährend neu geschaffen» werden muss.[7] Allerdings bleibt die Konvention Antworten schuldig, wie solch eine Tradierung, Auseinandersetzung oder Interaktion aussehen könnte. Wie bereits dargelegt, war das Ziel des Projektes, einige dieser Lücken zu schliessen und empirische Erkenntnisse zu schaffen, die eine weitere kritische Reflektion der Konvention ermöglichen. Die Erkenntnisse dieser Erhebung sind daher bewusst als Denkanstösse formuliert, bzw. sollen sie als solche verstanden werden, da sie auf jene Momente verweisen, die einem vor Augen führen, wie ‹un-konventionell› sich die Praxis des Freilichttheaterschaffens zu den Vorgaben der Konvention verhält und wie schwierig es ist, lokal-spezifisches Geschehen in globalen Verträgen zu fassen.

7.1.1 UNESCO-Konvention zur Bewahrung des Immateriellen Kulturerbes: Entstehungsgeschichte, Definitionen und Inhalte

Das Konzept des immateriellen Kulturerbes wird seit den 1970er Jahren diskutiert, und reflektiert die internationale Sorge, dass Entwicklungs- und Globalisierungsprozesse zum Verlust dessen führen, was vorläufig als traditionelles Wissen und traditionelle Formen von Kultur bezeichnet werden soll. Der Begriff selbst wurde offiziell bei der UNESCO-Konferenz 1982 in Mexiko geprägt. Im Anschluss wurden auf internationaler Ebene eine Reihe von Massnahmen getroffen, dazu gehören die UNESCO-Empfehlung zur Bewahrung traditioneller Kultur und Folklore von 1989, das UNESCO-Programm der lebenden Schätze der Menschheit (1994) und die Konvention zu Meisterwerken des mündlichen und immateriellen Erbes der Menschheit (1997/1998), was schliesslich im Übereinkommen zur Bewahrung des immateriellen Kulturerbes von 2003 und dem Übereinkommen zum Schutz und zur Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen von 2005 gipfelte.
Die Konvention wird oft als politisches Mittel der Wiedergutmachung bezeichnet, trägt sie doch hauptsächlich der wachsenden Erkenntnis Rechnung, dass frühere Massnahmen zum Schutz von Kulturerbe reiche Industrienationen mit ihren steinernen Monumentalbauten und Kunstwerken über Gebühr begünstigten.[8] Betrachtet man diese UNESCO-Weltkulturerbe-Listen heute, so zeigt sich, dass diese keineswegs ein repräsentatives und ausgewogenes Bild zeichnen, wie es die UNESCO ursprünglich anvisierte: «Die Hälfte der eingetragenen Stätten liegt in Europa und Nordamerika, daneben gibt es noch Stätten in den Überseegebieten, die aufgrund ihres kolonialen Entstehungszusammenhanges der europäischen Bautradition zuzurechnen sind.»[9] Andere Bautraditionen, die zum Beispiel als einen Hauptbaustoff Holz verwenden, welcher in regelmäßigen Abständen erneuert

[4] In Anbindung an das Gesamtprojekt werden die Begriffe «nicht professionelle Darstellende/Spieler», «professionelle Darstellende/Spieler» verwendet, siehe z.B. Liliana Heimbergs Einleitung in diesem Bericht und Heimberg et al. 2009. Es wird jedoch an den Begrifflichkeiten der Interviewpartner, insbesondere ihren Selbstzuschreibungen, festgehalten, so wird auch von „Laien“ und „Profis“ zu lesen sein.
[5] Lindner 2003: 179
[6] Ebd.
[7] UNESCO-Konvention 2003
[8] Vgl. bspw. Deacon et al. 2004
[9] Strasser 2005: 111

werden muss, hatten nur sehr geringe Chancen, ihr Kulturgut auf die Kulturerbe-Listen der UNESCO zu setzen, da diese Bauwerke in Anbetracht des Wiederaufbaus und der Pflege ihren Status als «authentisches» Kulturgut verloren.[10] Es zeigte sich jedoch, dass das bislang bestimmende Kriterium der Authentizität zusammen mit den «alten Kategorien vom ‹Stein und Ziegel› Monument [...] sowie vom rein materiellen Gegenstand [...] in Angesicht der sich emanzipierenden Staaten obsolet geworden» waren und «dass es mehr Identifikationsmuster, Eigentumskonzeptionen und Erinnerungstechniken gibt, als die Vorstellung einer euro-amerikanisch geprägten Organisation bis dahin erlaubten».[11] Der kulturpolitische Leitsatz «Afrika verliert eine Bibliothek, wenn ein alter Mann stirbt» – ursprünglich ein Sprichwort, das der malische Schriftsteller und UNESCO-Mitarbeiter Amadou Hampaté Bâ im Jahr 1962 in einer Rede vor UNESCO-Delegierten zitierte und welches auf der Stirnwand des UNESCO-Gebäudes in Paris nachzulesen ist – verweist eindrücklich darauf, dass kulturelles Erbe mehr beinhaltet als materielle Kultur, die bislang nach UNESCO-Verständnis nur in Archiven, Bibliotheken oder Museen ihre Aufbewahrung, Dokumentation und Pflege gefunden hat.[12] So sollte auch jenen kulturellen Phänomenen Wert und ein UNESCO-Kulturerbetitel zugesprochen werden, die Ausdruck persönlichen, individuellen Wissens von mündlicher Überlieferung und Tradition, von Gewohnheiten und Bräuchen sind.
Mit der Konvention zur Bewahrung des immateriellen Kulturerbes schien ein Weg gefunden, vormals vernachlässigte kulturelle Praxen und Phänomene anzuerkennen und durch die Schaffung eines multilateralen Übereinkommens inklusive Handlungsanweisung formell als UNESCO-Erbe zu würdigen. Die Definition des Kulturerbes wurde in der UNESCO Generalversammlung am 17. Oktober 2003 in Paris offiziell erweitert und umfasst nun auch:

« [...] die Praktiken, Darbietungen, Ausdrucksformen, Kenntnisse und Fähigkeiten – sowie die damit verbundenen Instrumente, Objekte, Artefakte und Kulturräume – [...] die Gemeinschaften, Gruppen und gegebenenfalls Individuen als Bestandteil ihres Kulturerbes ansehen. Dieses immaterielle Kulturerbe, das von einer Generation an die nächste weitergegeben wird, wird von Gemeinschaften und Gruppen in Auseinandersetzung mit ihrer Umwelt, ihrer Interaktion mit der Natur und ihrer Geschichte fortwährend neu geschaffen und vermittelt ihnen ein Gefühl von Identität und Kontinuität. Auf diese Weise trägt es zur Förderung des Respekts vor der kulturellen Vielfalt und der menschlichen Kreativität bei.»[13]

Die Spanne des immateriellen Kulturerbes, das die UNESCO als wertvoll und somit schützenswert ansieht, ist sehr umfangreich und manifestiert sich in den folgenden fünf Bereichen:

a) mündlich überlieferte Traditionen und Ausdrucksformen, einschließlich der Sprache als Träger immateriellen Kulturerbes;
b) darstellende Künste;
c) gesellschaftliche Praktiken, Rituale und Feste;
d) Wissen und Praktiken im Umgang mit der Natur und dem Universum;
e) Fachwissen über traditionelle Handwerkstechniken.[14]

Diese Bereiche gelten explizit nicht als vollständig und können erweitert werden. So haben z.B. auch kulinarische Alltagspraktiken oder Sportarten einen festen Platz in der Auflistung der immateriellen Kulturpraktiken gefunden.[15]

---

[10] Vgl. Strasser 2005
[11] Weigelt 2008: 130
[12] Im französischen Original: En Afrique, quand un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle, Vgl. URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Amadou_Hampâté_Bâ
[13] UNESCO-Konvention 2003: Artikel 2
URL:http://www.unesco.ch/fileadmin/documents/pdf/conventions/konvention_immaterielles_kulturerbe.pdf (Stand 15.06.2011).
[14] Unesco-Konvention 2003.
URL:http://www.unesco.ch/fileadmin/documents/pdf/conventions/konvention_immaterielles_kulturerbe.pdf (Stand 15.06.2011)
[15] Vgl. Deacon et al. 2004

Gemäss den Bedingungen der UNESCO-Konvention (Artikel 12) sind die Unterzeichnerstaaten, die Schweiz ratifizierte das Übereinkommen am 18. Juli 2008, verpflichtet, «erforderliche[n] Massnahmen zur Bewahrung des in seinem Hoheitsgebiet befindlichen immateriellen Kulturerbes zu ergreifen» (Artikel 11) und ein Inventar des immateriellen Kulturerbes ihres Landes zu erstellen. Das Inventar der Schweiz soll im Frühjahr 2012 vom Bundesamt für Kultur veröffentlicht werden.[16]

7.1.2 Besonderheiten und Schwerpunkte der Konvention

Betrachtet man die neuste Konvention des immateriellen Kulturerbes einmal im Detail, so fällt auf, dass sich die UNESCO mit der Konvention in vielerlei Hinsicht auf konzeptionelles, institutionelles und definitorisches ‹Neuland› begibt. Besonders deutlich zeigt sich dies in den folgenden drei Bereichen: Betonung der Gemeinschaften und Gruppen und deren Auseinandersetzung mit Umwelt, Natur und Geschichte; Betonung des Bewahrungsgedankens statt des Schutzgedankens und schliesslich im bedeutendsten neuen Bereich, der dynamischen Tradierung und Lebendigkeit von immateriellem Kulturerbe.

7.1.2.1 Gruppen und Gemeinschaften in Auseinandersetzung mit Umwelt, Natur und Geschichte

«[…] in Anerkennung der Tatsache, dass Gemeinschaften, insbesondere autochthone Gemeinschaften, Gruppen und gegebenenfalls Individuen eine wichtige Rolle bei der Schaffung, bei der Bewahrung, bei der Pflege und bei der fortwährenden Neuerschaffung des immateriellen Kulturerbes spielen und auf diese Weise einen Beitrag zur Bereicherung der kulturellen Vielfalt und der menschlichen Kreativität leisten ».[17]

Die Betonung der sozialen Annerkennung innerhalb einer Gruppe und einzelner Personen bricht mit der Epistemologie früherer UNESCO-Abkommen und Empfehlungen. Das Erbe wird in erster Linie nicht mehr von UNESCO-Experten oder Expertendiskursen einzelner Disziplinen, sondern von Gruppen selbst bzw. einzelnen Individuen definiert. Auf Grund ihrer lokalen, kulturspezifischen Geschichte und Gegebenheiten definieren die einzelnen Gruppen und Individuen ihre immaterielle Kultur in den verschiedensten und unterschiedlichsten Bereichen. Die Kulturwissenschaftlerin Anne Meyer-Rath zieht somit das Fazit: «Die Bestimmung, was als [immaterielles] Kulturerbe zu gelten habe, wird hier nicht mehr anhand externer, sogenannter ‚universaler', Wertmassstäbe, sondern durch interne Bedeutungszuschreibungen konkreter Gemeinschaften vollzogen» und Meyer-Rath stellt darüber hinaus richtig fest, dass die vormals «bilateral funktionierende Erbengemeinschaft um eine neue Akteursgruppe erweitert [wird]: die sogenannten ‹communities und groups›».[18] Das Kulturerbe muss innerhalb dieser Gemeinschaften und über Generationen weitergegeben bzw. tradiert werden. Das Erbe wird durch die aktive und fortwährende Auseinandersetzung mit Umwelt, Natur und Geschichte geschaffen, und auf diesem Wege trägt das immaterielle Kulturerbe zur Identitätsbildung der Gemeinschaften und Gruppen bei und schafft somit auch Kontinuität.

7.1.2.2 Bewahrung statt Schutz: Sensibilisierung der Öffentlichkeit

«[…] in Anerkennung der Tatsache, dass die Prozesse der Globalisierung und des gesellschaftlichen Wandels, neben den Bedingungen, die sie für einen neuen Dialog zwischen Gemeinschaften schaffen, ebenfalls – und gleich wie die Phänomene von Intoleranz – grosse Gefahren für den Verfall, den Verlust und die Zerstörung des immateriellen Kulturerbes mit sich bringen, insbesondere angesichts des Fehlens von Mitteln zur Bewahrung dieses Erbes».[19]

---

[16] Vgl. http://www.news.admin.ch/message/index.html?lang=de&msg-id=39399 (Stand 15.6.2011). Für weiter Informationen zur Umsetzung in der Schweiz: URL: http://www.lebendige-traditionen.ch (Stand 15.06.2011)
[17] UNESCO-Konvention 2003
[18] Meyer-Rath 2007: 174
[19] UNESCO-Konvention 2003

In der neusten Konvention wird nicht mehr vom Schutz, im Sinne einer Rettung von Materialität, sondern von Bewahrung eines lebendigen Kulturerbes gesprochen. In Artikel 2 der Präambel wird der Begriff «Bewahrung» genauer definiert:

«Unter ‹Bewahrung› sind Massnahmen zu verstehen, die auf die Sicherung der Lebensfähigkeit des immateriellen Kulturerbes gerichtet sind, einschliesslich der Identifizierung, der Dokumentation, der Erforschung, der Erhaltung, des Schutzes, der Förderung, der Aufwertung, der Weitergabe, insbesondere durch formale und informelle Bildung, sowie der Neubelebung der verschiedenen Aspekte des Erbes.»[20]

Die Gefahr des Verlustes besteht hier also nicht in der Erosion von Materialität, sondern im Verlust von Bedeutung und Relevanz bestimmter kultureller Praktiken und Phänomene für die Gruppen und Gemeinschaften, die sie ausüben. Diesem drohenden Verlust soll durch entsprechende Sensibilisierung der Öffentlichkeit entgegengewirkt werden. Ziel ist somit, «eine breite Öffentlichkeit für die Bedeutung von Praxis und Vermittlung lebendiger Traditionen zu sensibilisieren sowie die Anerkennung der Träger lebendiger Traditionen zu fördern. Gleichzeitig wird mit dieser Bestandsaufnahme eine Grundlage für weiterführende, die Praktiken der lebendigen Traditionen unterstützende Initiativen und Partnerschaften geschaffen».[21] Insbesondere richten sich diese Angebote an jüngere Generationen.

7.1.2.3 Lebendigkeit und Tradierung

«Theater, Tanz und Musik, Handwerk, Rituale und Feste, Wissen im Umgang mit der Natur – das alles können lebendige Traditionen sein. Sie werden hier und heute praktiziert, verändern sich, erfinden sich neu, sind Teil unserer kulturellen Vielfalt, unserer Identität. Allein durch Museen lassen sie sich nicht überliefern. Lebendige Traditionen bedürfen der direkten Vermittlung und des Austauschs zwischen den Generationen. Mit dem Beitritt zum UNESCO-Übereinkommen zur Bewahrung des immateriellen Kulturerbes unterstreicht der Bund die Bedeutung der lebendigen Traditionen.»[22]

Definitionen des immateriellen Kulturerbes sind stark von internationaler, nationaler und regionaler Politik, den speziellen regionalen und kulturellen Gegebenheiten abhängig. In einer von der UNESCO durchgeführten Vergleichstudie über die bestehenden Vorschriften und Definitionen wurde deutlich, dass zwar alle UNESCO-Mitgliedstaaten mit Begriffen wie «populär», «traditionel», «intangible», bzw. «immateriell» hantieren, diesen jedoch unterschiedliche kulturspezifische Definitionen und Ideen zu Grunde liegen.[23] Die unterschiedliche Konzeption kultureller Phänomene war so gravierend, dass die UNESCO eine Art Wörterbuch bzw. Verzeichnis («Glossary of intangible cultural heritage») anlegte, in dem die kulturellen Unterschiede herausgearbeitet wurden, und das gleichzeitig zum Ziel hat, einen gemeinsamen Wortschatz zu definieren und zu standardisieren.

Auch in der Schweiz zeigten sich Probleme mit den Begrifflichkeiten und Inhalten der Konvention, so dass im Laufe der Zeit der Begriff «immaterielles Kulturerbe» durch den umgangssprachlichen Begriff «lebendige Tradition» ersetzt wurde. Dieser Begriff zeigt sehr schön, wie weit reichend die Neuorientierung der UNESCO und ihrer Unterzeichnerstaaten scheinbar geht. Der Fokus hat sich dahin geändert, dass man nicht mehr schützen, sondern die Lebendigkeit einer Tradition unterstützen möchte. Besonders in der Schweiz befinden sich viele der immateriellen Kulturerbepraktiken nicht in einem Bedrohungszustand, sondern erfreuen sich grosser Beliebtheit und Lebendigkeit. Kirshenblatt-Gimblett erklärt hierzu, dass die Konvention von 2003 insbesondere die Vitalität einer kulturellen Einheit, ähnlich einem lebenden Organismus, schützen bzw. unterstützen möchte:

---

[20] Ebd.
[21] Ebd.
[22] www.lebendige-traditionen.ch (Stand 15.05.2011)
[23] Vgl. Blake 2001

«[…] aims to sustain a living, if endangered, tradition by supporting the conditions necessary for cultural reproduction. This means according value to the ‹carriers› and ‹transmitters› of traditions as well as to their habitus and habitat. Whereas intangible heritage is culture, like tangible heritage, it is also alive, like natural heritage. The task, then, is to sustain the whole system as a living entity and not just to collect ‹intangible artefacts›.»[24]

Dies bedeutet, dass der Fortbestand eines UNESCO-Erbes bzw. einer lebendigen Tradition den Schutz und das Management sowohl von Gemeinschaften und Individuen, ihren materiellen Artefakten als auch von ihrem gesamten Habitus und ihrer soziokulturellen Umwelt mit einschliesst.

Das entscheidende Merkmal und auch der wichtigste Begriff der neuen Konvention ist somit «Tradierung». Tatsächlich hat das Kriterium der dynamischen Tradierung das vormals bestimmende Kriterium der Authentizität ersetzt, so dass dieses nicht mehr im Text der Konvention zu finden ist. Tradierung meint Weitergabe von kulturellen Praktiken. Tradierung ist ein Prozess, der an Gruppen und Gemeinschaften gebunden ist sowie Verlust und Veränderung explizit mit einschliesst, wenn auf diesem Weg Weiterentwicklung und Kontinuität der Praktik sichergestellt werden können. Die Lebendigkeit einer Tradition manifestiert sich somit durch die Wiederholung und Weitergabe. Wie Meyer-Rath feststellt, werden tradierte Praktiken nicht mehr als «antiquarische Zeitkapseln verstanden, sondern als dynamisches Vermächtnis, sind nicht länger in Bernstein, sondern in Palimpsest aufgehoben, dem immer wieder neue Überschreibungen hinzugefügt werden».[25] Mit dem Hinweis auf Überschreibungen weist die Kulturwissenschaftlerin auf einen wichtigen Punkt hin, nämlich, dass im Prozess der dynamischen Tradierung «unweigerlich kleinere oder größere, intendierte oder unintendierte Abweichungen entstünden». Es sei daher nur bedingt sinnvoll, «von einer historisch korrekten ‹Originalversion› der Funktion oder Bedeutung auszugehen, anhand derer man den Grad von Abweichung bestimmen könnte».[26]

Mit der Betonung auf Lebendigkeit und Dynamik will die UNESCO insbesondere den Gefahren des Stillstandes und der Musealisierung, die bereits von vielen Kritikern im Zusammenhang mit UNESCO-Kulturerbe beschrieben worden sind, entgegenwirken[27]:

«Schreckbild schlechthin für das UNESCO-Konzept des immateriellen Kulturerbes ist die Gefahr des ‹freezing› und der ‹fossilization›, das heisst, der allein auf die Konservierung des Ist-Zustandes konzentrierten (‹Glasglocke›-)Massnahmen, die kulturelle Praktiken von dem sie umgebenden – und sich kontinuierlich verändernden – Kontext abschotten und damit ‹verkünstlichen› würden.»[28]

Gemeinhin scheint heute grosse Einigkeit darüber zu herrschen, dass negative Folgen abgewendet werden sollen, allerdings besteht parallel eine grosse Uneinigkeit darüber, wie viel Veränderung zulässig sei, oder, um bei Meyer-Raths Beispiel zu bleiben, wie viel «Erhitzung» vertretbar ist, «bevor eine Praktik so sehr zerschmolzen ist, dass sie nicht mehr wiederzuerkennen ist. Sollen zum Beispiel auch ‹rekonstruierte› (sozusagen ‹aufgewärmte›) Kulturpraktiken anerkannt werden?»[29] Gemäss Meyer-Rath wurde diese Frage insbesondere nach Einreichung eines Kulturerbevorschlags diskutiert, in dem es um eine traditionelle Sportart ging, welche Anfang des 19. Jahrhunderts aus politischen Gründen verboten worden war und erst hundert Jahre später im Rahmen der Nationalstaatsbildung wiederbelebt wurde. Bei dieser Wiederbelebung konnte man sich nicht mehr an der gelebten Tradition, sondern nur noch an schriftlichen Überlieferungen orientieren. Kann man unter diesen Bedingungen noch von einer lebendigen Tradition sprechen? Die UNESCO-Experten bejahten diese Frage schliesslich und einigten sich darauf, dass «auch erfundene oder rekonstruierte Traditionen anerkannt werden sollten, wenn es ihnen denn gelungen ist, über einen gewissen Zeitraum

[24] Kirshenblatt-Gimblett 2006: 164
[25] Meyer-Rath 2007: 165
[26] Ebd.: 163f.
[27] Vgl. bspw. Nas in: Current anthropology 43(1)
[28] Meyer-Rath 2007: 165
[29] Ebd.

fortzubestehen, für das Identitätsgefühl einer Gruppe entscheidend und ansonsten konform mit der Konvention zu sein».[30]

Diese Auffassung von Tradierung als dynamischer Prozess, der Wandel und Veränderung beinhaltet und in allen Teilen der Gesellschaft zu finden ist, ist seit Langem richtungsweisend in den Kulturwissenschaften. Das von Hobsbawn und Ranger herausgegebene einflussreiche Buch «The Invention of Tradition» (1983) gilt heute als Symbol für den allgemeinen wissenschaftlichen Konsens, dass «Tradition» das Ergebnis aktiver Erfindungs- und Produktionsprozesse ist.[31] In manchen Fällen können «Traditionen» auch völlig frei erfunden werden, um dann stufenweise bis zu einem Punkt angenommen zu werden, wo sie schliesslich als völlig natürlich oder mit der Zeit sogar als unveränderlich und authentisch erscheinen.

Allerdings stellen diese Ideen durchaus eine Neuorientierung und ein Umdenken dar, die nur nach einem längeren Zeitraum ihre Wirkung in den Konventionen der UNESCO zeigten. So hielt die UNESCO zum Beispiel in der Empfehlung zum Schutz der traditionellen Kultur und Folklore von 1989 noch an weitaus restriktiveren Definitionen von Tradition und immateriellem Kulturerbe fest, was zu grosser Ablehnung der Empfehlung führte. Auch die ersten Fassungen der Definition des immateriellen Kulturerbes verweisen meist noch auf den «traditionellen» und auf den «indigenen» Ursprung des Erbes und bevorzugen Ideen der Unveränderlichkeit von kulturellen Praktiken. Gerade die Begriffe der Tradition und Indigenität sind problematisch im Zusammenhang mit Kulturerbe-Definitionen, wie viele Kritiker anmerken:

«They imply that intangible heritage occupies the same discursive space as ‹primitive culture› or its derivative ‹folklore›. This constructs a view of intangible heritage as old, pre-industrial, unchanging or relatively stable over time, related to an ethnic identity (especially a marginalised or non-Western one) and regionally specific. [...] Nevertheless, it is important to recognise that intangible heritage can be found in a variety of communities, not always those defined by ethnicity or region, in relatively new cultural forms, in dominant, as well as marginalized, communities and in the West as well as in other regions of the world.»[32]

Definitionen der Begriffe «Tradition» und «Tradierung» trafen also immer wieder auf Widerstand und entfachten bittere Diskussionen, die letztendlich in der Idee der dynamischen Tradierung mündeten und einem vor Augen führen, wie weitreichend die Änderungen der Konvention des immateriellen Kulturerbes von 2003 sind. Tradition wird hier nicht (mehr) gleichgesetzt mit festen bzw. festgefahrenen Formationen aus der Vergangenheit, die jeglichen Fortschritt und Erneuerungsprozess scheinbar behindern, stattdessen werden lebendige Traditionen bzw. das immaterielle Kulturerbe von UNESCO-Director-General Koichiro Matsuura als «Laboratorien der Zukunft» beschrieben: „intangible cultural heritage is not just the memory of past cultures, but is also a laboratory for inventing the future."[33] Innovation und Wandel werden hier als Mittel zur Sicherung von Kontinuität gesehen, und ihnen wird ein grosser Spielraum eingerichtet.

7.1.3 Theater als lebendige Tradition: immaterielle und materielle Komponenten

Im Mittelpunkt dieses Kapitels steht das Plädoyer der österreichischen Theaterwissenschaftlerin Elisabeth Grossegger, das Revuetheater auf die UNESCO-Liste des immateriellen Kulturerbes zu setzen. Nicht das Plädoyer oder das Ziel des Plädoyers, sondern die ausführliche Beschreibung der materiellen und immateriellen Komponenten von Theater ist hier von Interesse, da sie hilft, Theorie und Praxis, also die UNESCO-Konvention und das Beispiel Theater, weiter zusammenzuführen und zu reflektieren. Grossegger stützt sich in ihrem Artikel immer wieder auf die enge Verknüpfung von materiellen und immateriellen Elementen von Theater. Hierbei baut sie explizit auf neuere

[30] Ebd.: 166f.
[31] Vgl. Hobsbawn/Ranger 1983
[32] Deacon et al. 2004: 29f.
[33] URL:http://www.unesco.ch/fileadmin/documents/pdf/conventions/konvention_immaterielles_kulturerbe.pdf

Kulturtheorien, die eine strikte Unterscheidung in materielle und immaterielle Kultur als künstliche Trennung ansehen. Allerdings fehlt die kritische Reflektion der Tatsache, dass die von der UNESCO vorgenommene Trennung von Kultur in materielles und immaterielles Kulturerbe, respektive in getrennte Kulturerbe-Listen, den von Grossegger ins Feld geführten Kulturtheorien deutlich widersprechen. In Form eines Exkurses soll solch eine kritische Reflektion den Überlegungen Grosseggers vorangestellt werden.

7.1.3.1 Getrennte Kulturerbe-Listen? Trennung von Kultur in Materielles und Immaterielles

Materielles und immaterielles Kulturerbe in separaten Konventionen zu schützen, impliziert eine Trennung von Kultur, die Gegenstand von Kritik an der UNESCO ist. Bei Wissenschaftlern und auch bei sogenannten Kulturerbeträgern stösst diese Trennung auf Unverständnis, da sie für die meisten Gemeinschaften und ihre Kulturen einfach keinen Sinn ergeben:

«The distinction is unacceptable to many indigenous and local cultures that are the holders of the cultural traditions that fall into this category of ‹intangible heritage› since it does not reflect their holistic view of culture and heritage. It also reflects an official and administrative Eurocentric view of cultural heritage that has traditionally valued monuments and sites over the intangible values associated with them.»[34]

Diese hierarchische Denkweise, die Kultur in Ebenen höherer und geringerer Bedeutung anordnet, war im westlichen Denken sehr bestimmend und lässt sich am besten anhand von Descartes' berühmtem Spruch «cogito ergo sum» verdeutlichen. In diesem System werden der «Geist», und mit ihm alle immateriellen kulturellen Ausdrucksformen wie Texte und Sprache, als «echte» Kultur betrachtet und erhalten daher einen hohen Wert. Das Gegenstück, materielle Kulturformen, werden entsprechend als unbedeutend oder als reine Mittel zum Zweck angesehen. Daher werden der materiellen Welt innewohnende Bedeutungen und Vorstellungen als wichtiger und essentieller erachtet als die materiellen Formen selbst. Die Gewichtung dieser zwei Pole gab Anlass zu grossen Diskussionen innerhalb der Kultur- und Sozialwissenschaften, die zur Bildung sehr unterschiedlicher Lehrmeinungen geführt hat. Manche Forscher, allen voran der berühmte Sozialanthropologe Malinowski, waren davon überzeugt, dass Objekte der materiellen Kultur wie etwa Musikinstrumente oder rituelle Objekte nur das Gegenstück zu geistigen Prozessen bildeten, wobei Letztere den Ersteren ihre Bedeutung gaben.[35] Ein zeitgenössischer Vertreter dieser Position ist Dawson Munjeri, der im Hinblick auf die Immaterielle-Kulturerbe-Debatte zu dem Schluss kommt, dass das Greifbare sekundär sei, so dass das Materielle nur über das Immaterielle interpretiert werden könne.[36]

Neuere Ansätze innerhalb der Sozial- und Kulturanthropologie haben die Beziehung von materiellen und immateriellen Kulturformen neu bewertet. Sie erhalten die historische Unterscheidung zwischen dem Materiellen und dem Immateriellen nicht länger aufrecht. Stattdessen gehen sie von einem weiter gefassten Kulturverständnis aus. Arjun Appadurais Arbeit zum «gesellschaftlichen Leben der Dinge» und Bruno Latours 20-jähriger Kreuzzug für eine Betrachtung von Objekten als «Aktanten», sind Beispiele solch eines alternativen Ansatzes.[37] Ein für den deutschsprachigen Raum sehr frühes und bedeutendes Model der Verknüpfung von Immateriellem und Materiellem stammt von Karl S. Kramer.[38] Er verwendete zur Beschreibung der kulturellen Rolle materieller Kultur zuerst den Begriff «Dingebeseelung»[39], der jedoch die Kritik der Mystifizierung auf sich zog, da er scheinbar eine unergründliche Verknüpfung zwischen Ding und Bedeutung implizierte.[40] Mit dem sachlicheren Terminus «Dingebedeutsamkeit» wandte sich Kramer dann endgültig gegen die Trennung von

[34] Blake 2001: S. 8f.
[35] Vgl. Malinovski 1922
[36] Vgl. Munjeri in: Museum International 56(1-2)
[37] Vgl. Appadurai 1986, Latour 2005
[38] Vgl. Kramer 1962, Kramer 1969, Kramer 1995
[39] Kramer 1940
[40] Vgl. bspw. Schmidt-Lauber 2003

materieller und geistiger Kultur, indem er argumentierte, dass Objekten weit über ihre unmittelbare Funktion hinausgehend Bedeutung zukommt. Erst wenn Dinge bedeutsam sind, so Karl S. Kramer weiter, sind sie Bestandteil der Kultur. Bedeutung ist hierbei nicht etwas für sich allein oder selbstständig Vorhandenes, sondern muss im spezifischen kulturellen Kontext untersucht werden.[41] Das Kulturmodell der Anglistin Aleida Assmann, welches explizit auf einer Verknüpfung von Geistigem und Materiellem beruht, stellt ebenso eine mögliche Alternative zu einer voreiligen Trennung dar. Ihr Modell der «flüssigen» und «festen» Komponenten von Kultur eignet sich zur Beschreibung der immateriellen und materiellen Kultur sehr gut, da die Aggregatszustände fest und flüssig «als Grenzwerte jenes Spannungsfeld [bestimmen], in dem sich Kultur grundsätzlich konstituiert und kulturelles Leben immer schon bewegt».[42]

7.1.3.2 Materielles und Immaterielles im Theater

Wie eingangs beschrieben, arbeitet auch die Theaterwissenschaftlerin Elisabeth Grossegger aktiv mit neueren Kulturkonzepten. So beschreibt sie anhand der Kategorien Aleida Assmanns sehr anschaulich, dass immaterielle und materielle Komponenten des Theaters zusammenhängen, sich einzelne Elemente des Repertoiretheaters jedoch durchaus als eher immaterielle oder materielle Elemente beschreiben, oder besser noch, «denken» lassen.

Grossegger sieht im Theaterbau, dem Repertoire, dem Ensemble und der Gesamtheit des Publikums eine Konstante, die sie dem Materiellen – der Kategorie «fest» bzw. «festgeschrieben», «fest gemauert» und «geschlossen» – zuschreibt. So ist innerhalb dieser Kategorie auch auf die spezifische institutionelle und strukturelle Rahmensituation hinzuweisen, «dass Theater in speziell dafür vorgesehenen Bauten, während fixierter Beginn- und Endzeiten, herausgelöst aus der Alltagssituation, vor einem vereinbarten Publikum stattfindet, das sozusagen durch den Kauf der Theaterkarte einer Vereinbarung zustimmt».[43]

Die Kategorien «flüssig» bzw. «prozesshaft», «sich wandelbar» und «offen» schreibt sie dagegen den immateriellen Elementen zu, wie zum Beispiel der jeweiligen Interpretation des Werktextes durch die Schauspieler oder aber dem allabendlich wechselnden Publikum und dessen individuellen Interpretationen der Darstellung. Aus Grosseggers Sicht enthält die Kategorie «fest» stets ein fixiertes Resultat, in der Kategorie »flüssig» formt sich das Ergebnis dagegen ständig neu. Das performative Potential des Theaters nennt die Theaterwissenschaftlerin einen «oszillierenden Spiegel kultureller Vielfalt und Ideenstiftung», und schreibt es somit wiederum dem Flüssigen zu: «Repräsentatives Theater meint Darstellung, Mimesis, Spiegel, Repräsentation von Welt, die Erhellung von Stichproben und die Evokation eines räumlich und zeitlich anwesenden Referenzgegenstandes, ein adäquate Zeichen und Bedeutung generierendes Ereignis. Repräsentation evoziert eine Sinn-Komponente.»[44]

Das Theater fungiert als Ort, an dem seit Jahrtausenden die kulturell vielfältigsten Erkenntnis- und Erfahrungsbilder bewahrt und einem Publikum mitgeteilt werden. Die Rezeption und Interpretation von Theater unterliegen jedoch stets auch den individuellen Interpretationen der Anwesenden. So wirkt das Theater auch als

«kultur-erzeugendes und [andererseits] als kultur-vorantreibendes Prinzip. Theater ist ‹ein Ort des Gedächtnisses› und ein Medium der Erinnerung. Denn es geht um die Weiterentwicklung der kulturellen Tradition, die Kernaussage jedes theatralischen Textes neu zu entdecken und durch eine zeitgemässe Aufbereitung attraktiv zu machen».[45]

Texte, egal ob im Theater, Film, in Kinderbüchern oder Liedern, sind immer performativ. Sie werden durch geänderte Wahrnehmung im jeweils gegenwärtigen und zukünftigen gesellschaftlichen Kontext

[41] Vgl. bspw. Hahn 2003: 11
[42] Assmann 1991: 18
[43] Grossegger 2005: 90
[44] Ebd.
[45] Ebd.

immer «neu» und somit meist anders gelesen und interpretiert. Ist das Theater nach Grossegger «ein Ort des Gedächtnisses» und Medium der (gemeinsamen) Erinnerung, so ist es im Sinne einer dynamischen Tradierung auch als «Ort des Wandels» und somit auch als «Ort des Erhalts und der Kontinuität» zu sehen.
Darüber hinaus zeigt Grossegger, dass das Theater mit sozialen Erinnerungen spielt und dadurch Identitäts-, Normen- und Wertsysteme einer bestimmten Gruppe bzw. Gemeinschaft indiziert:

«[Folglich] stiftet Theater Identität, in der die conditio humana dem theatralen Grundverständnis entspricht, das den Abstand des Menschen von sich selbst, das Spiegeln und Erkennen des Ich im Anderen ermöglicht. Identität ist als soziale Kategorie zu verstehen, in der Theater Gedächtnis vermittelt und Kontinuität stiftet; Theater ist das Gedächtnis der sozialen Praxis. Theater verpflichtet sich als Gemeinschaft zu erinnern. Aus der kollektiven Wiedergewinnung wird Zugehörigkeit und ‹das Prinzip und Geheimnis der Identität›.» [46]

Das Theater bringt also ganz im Sinne der UNESCO-Konvention soziale Erinnerung hervor und indiziert auf diesem Wege die Normen- und Wertsysteme einer Gruppe und ihrer Individuen. Als «Ort des Gedächtnisses» wird das Theater zum kollektiven Speicher, dessen Inhalte – mythisch kulturelle, geschichtliche und sprachliche Traditionen und Werte – immer wieder neu interpretiert werden können. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft treffen somit aufeinander, bedingen sich gegenseitig und werden in immer wieder neue(n) Konstellationen zueinander gesetzt. Für die Autorin reaktivieren «Theater-Künstler […] das in vergangenen Texten gelagerte Gedächtnis für eine erneuerte Gegenwart und unterziehen es in sozialer Gemeinschaft mit dem Publikum einer identitätsstiftenden Validitätsprüfung».[47]

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass diese Beschreibung der immateriellen und materiellen Komponenten des Revuetheaters zeigt, dass die Frage nach einer Trennung von materieller und immaterieller Kultur viele Schwierigkeiten birgt und Möglichkeiten einer starren Definitionsgrenze unterläuft. Das Beispiel veranschaulicht auch, dass es schier unmöglich ist, zu trennen, was zusammengehört. Man wird mehr über Bedeutungen und Funktionen des Theaters erfahren, wenn man beide Seiten, Immaterielles und Materielles, zusammen betrachtet. Gewisse Aussagen, die Grossegger ausschliesslich auf das Revuetheater bezieht, treffen auch auf andere Beispiele des Theaters, zum Beispiel das Freilichttheater, zu.[48] Insbesondere das Argument, dass Theater ein «Ort des Gedächtnisses» ist und somit auch den Vorgaben und Definitionen der Konvention entspricht, wurde in unserer Untersuchung in Rodersdorf nochmals bestärkt. Allerdings ergaben sich in der Forschung in Rodersdorf bzw. aus der Spezifik dieses Fallbeispiels auch neue Fragen und Erkenntnisse in Bezug auf die UNESCO-Konvention.

---

[46] Ebd.
[47] Ebd.: 91
[48] Auch im Freilichttheater lässt sich ein Spektrum an Elementen ausmachen, die sich als «fest» oder «flüssig» beschreiben lassen. Feste Elemente sind die Instrumente, die Kostüme, die baulich, architektonischen und auch natürlichen Gegebenheiten. Jedoch verändern und pluralisieren sich die Perspektiven auf diese Elemente nochmals unter Bezugnahme auf die flüssigen Elemente der Produktionsästhetik wie z.B. Körper-, Spiel und Handwerkstechniken. Vgl. auch Heimberg et al. 2009.

7.2 Empirische Forschung als Denkanstoss: Das Freilichttheater «Rodersdorf einfach» und die UNESCO-Konvention zur Bewahrung des immateriellen Kulturerbes

7.2.1 Ethnografische Forschung: Methoden, Vorstellung des Feldes und Datenanalyse

Ethnografische Forschungen zeichnen sich durch ihre methodenplurale Forschungsstrategie aus, welche ihre Forschungsmethoden immer vom Feldaufenthalt ausgehend bestimmen. Nach der kulturanthropologischen Methodenlehre kann nur dann, wenn eine Forschung in ihren Methoden frei und flexibel ist und diese Methoden im laufenden Forschungsprozess den Gegebenheiten im Feld angepasst werden können, davon ausgegangen werden, dass nicht bereits bekannte oder vorangenommene Erkenntnisse, sondern unerwartete Antworten als Daten erkannt und erhoben werden können. Das genaue methodische und analytische Vorgehen wird einleitend dargelegt.
Dieses methodische Vorgehen und das damit verknüpfte Forschungsverständnis schöpfen sich aus einer gewissen Offenheit und einem Reflektionswillen gegenüber dem Forschungsfeld und der jeweiligen Forscherrolle. Diese Offenheit ist jedoch nicht zu verwechseln mit dem unsinnigen Gedanken, dass man «völlig vorbehaltslos» oder ganz «ohne Perspektive» forschen könnte. Man wurde bereits durch die eigene Biografie, akademische Ausbildung, Projektfinanzierungen und -vorgaben «geprägt», weshalb man immer eine bestimmte Perspektive einnimmt, die sich wiederum auf die Erkenntnisse der Forschung auswirken wird, wie der Berliner Kulturwissenschaftler Wolfgang Kaschuba richtig erklärt:

«Mit dem Stichwort ‹Perspektiven› ist angedeutet, dass der Blickwinkel, aus dem gesellschaftliches Verhalten betrachtet wird, bereits eine erste Festlegung unserer Möglichkeiten des Sehens und Verstehens bedeutet. Wie wir betrachten, mit welcher Fragestellung und mit welchen Methoden, und was wir betrachten, welche Phänomene in welchem gesellschaftlichen Ausschnitt, beeinflusst die möglichen Ergebnisse. Der Forschungsprozess beginnt also schon mit dieser Festlegung von Thema und Perspektive, noch bevor der erste Fuss ins Feld gesetzt ist.»[49]

War die Perspektive durch den Forschungsauftrag gewissermassen vorgegeben – Themenvorgabe war, die UNESCO-Konvention zur Bewahrung des immateriellen Kulturerbes aus einer kulturanthroplogischen Perspektive anhand des Beispiels Freilichttheater zu diskutieren – so muss auch betont werden, dass sich die Fokusse der folgenden drei empirischen Studien doch erst langsam im Verlauf der Forschung, insbesondere im Gespräch mit den Darstellenden, besonders mit den nicht professionellen Darstellenden, herauskristallisiert haben.

Am Anfang der empirischen Studien steht die Frage nach der Bedeutung der lokalen Dimension des Freilichttheaters aus der Sicht der nicht professionellen Darstellenden. Die Spielorte in Rodersdorf waren für die nicht professionellen Darstellenden nicht einfach «nur» Kulisse oder Orte, an denen man Theater spielte, sondern Orte sowohl ihres Alltags, der gewohnten Umwelt als auch ihres Umfeldes, oder anders ausgedrückt, Orte ihres persönlichen und ganz alltäglichen Lebensraumes. In der Mehrheit sind historische Freilichttheaterstücke auf eine Lokalität zugeschnitten, so auch im Stück «Rodersdorf einfach».[50] Die Kulturwissenschaftlerin Tanja Coray ist in ihrer Untersuchung in Rodersdorf nun der Frage nachgegangen, welche Beziehungen zwischen lokaler Einbettung eines Stücks und der dynamischen Tradierung des Freilichttheaterspielens zu erkennen sind. Welche

[49] Kaschuba 1999: 115
[50] Natürlich lassen sich in der Freilichttheater-Saison 2010 auch andere Stücke, bei denen die Ortsgebundenheit nicht sofort ersichtlich bzw. gegeben ist, ausmachen. Zum Beispiel die Aufführung der Nashörner von Eugène Ionesco in Chur, um nur ein Beispiel zu benennen. Vgl. hierzu auch Heimberg/Schmidt 2009: 33-36

Bedeutungen sprechen die nicht professionellen Darstellenden der Ortsgebundenheit des Stückes «Rodersdorf einfach» zu? Somit reflektiert die Forscherin die Annahme, dass die Immaterielle-Kulturerbe-Konvention im Ortsbezug ein essentielles Element zur Schaffung und Tradierung der lebendigen Tradition sieht.

Céline Steiner wendet sich in ihrer Forschung der Frage nach den Kulturerbeträgern des Freilichttheaters zu. Wer sind die Erben einer lebendigen Tradition? Und wer ist für die Tradierung zuständig, in einem Bereich, der sich jede Saison neu aus professionellen und nicht professionellen Darstellenden zusammensetzt. Die UNESCO-Konvention unterscheidet nicht zwischen professionellen und nicht professionellen Kulturerbeträgern, allerdings waren diese Unterscheidungen für die Darstellenden des Stückes sehr wohl von Bedeutung und bestimmten den Probenprozess, die Aufführungen und den Alltag aller Beteiligten erheblich.

Die abschliessende Untersuchung der Basler Kulturwissenschaftlerin Melissa Dettling führt Fragen zum Generationenbegriff der UNESCO ins Feld und fokussiert sich dann auf die unterschiedlichen und gemeinsamen Bedeutungszuschreibungen, Erfahrungen und Tradierungsaufgaben der «jungen» und «alten» Generationen von nicht professionellen Darstellenden im Rahmen des Rodersdorfer Theaterprojektes. Fokussieren die UNESCO und das Bundesamt für Kultur insbesondere Programme und Initiativen, die sich an die jüngere Generation richten, so zeigt diese Forschung sehr eindrücklich, dass intergenerationelle Weitergabe von Wissen und Fertigkeiten weitaus mehr beinhalten kann, als von der UNESCO und der schweizerischen Kulturpolitik angenommen wurde.

7.2.1.1 Methodisches Vorgehen im Feld

Wie bereits erwähnt, handelt es sich hier um ein multidisziplinäres Projekt, insbesondere zwischen der und Kulturanthropologie, das teilweise gemeinsamen aber auch spezifischen Fragestellungen mit ihren jeweiligen Methoden und Theorien nachgegangen ist. Die Forschung in Rodersdorf begann mit einer intensiven Phase der teilnehmenden Beobachtung und informeller Gespräche. Dazu besuchten alle Mitwirkenden des Basler Teilprojektes die Aufführungen in Rodersdorf mehrere Male. Nach den Vorstellungen hielten sie sich mit den Zuschauern und Darstellenden im Gemeindesaal auf. Feldnotizen bildeten das wichtigste Mittel, mit dem diese Beobachtungen aufgezeichnet wurden. Da sich der Projektbeginn verzögerte, konnte keine teilnehmende Beobachtung in den Proben durchgeführt werden.
Die teilnehmende Beobachtung der Aufführungen wurde durch eine Interviewphase ergänzt. Unsere Interviews mit den Darstellenden wurden hauptsächlich in halbstrukturiertem Format durchgeführt und stützten sich auf Leitfäden. Alle Interviews wurden aufgezeichnet und dann vollständig transkribiert.[51]
Bei einigen Teilforschungen wurde des Weiteren der Fokus auf die Methode der Erfahrungsspaziergänge gelegt. Im Besonderen bei der Frage der Verortung und Lokalität als Bestandteil des Freilichttheaters kam diese Methodik zum Einsatz. Dabei wurden mit den Informanten die einzelnen Spielorte begangen. Die Route war dabei grösstenteils durch die Interviewerin vorgegeben, was bei einem Sampling mit geringem Umfang den Vorteil hat, dass man als Forscherin mehrere Aussagen zu denselben Orten sammeln und vergleichen kann.[52] Ziel des gemeinsamen Spazierens ist, die Alltagswahrnehmungen der Interviewten zu erkunden und durch die bewusste Wahrnehmung bestimmter Orte und Räume Erinnerungen und Reflektionen hervorzurufen.[53] Dabei generiert die befragte Person im Idealfall durch einen «flow of associations», in welchen sie durch die Wahrnehmung ihrer Umwelt gerät, raum-zeitliche Erinnerungs- und Wissensstrukturen.[54] Der

[51] Insgesamt wurden mehrere informelle Gespräche und zwölf Interviews mit professionellen, nicht professionellen Darstellenden, Sasha Mazzotti und Barbara Rettenmund vom «ex/ex theater» geführt. Nähere Angaben zu allen Mitwirkenden finden sich auf der Webseite des «ex/ex theaters»: http://www.exex.ch. Den Wünschen nach Anonymisierung sind die Forscherinnen nachgekommen.
[52] Vgl. Jones 2008, URL: http://www.eric.ed.gov/PDFS/EJ827010.pdf (Stand: 18. Januar 2011)
[53] Vgl. Görner et al. 1982: 65
[54] Vgl. Kusenbach, Margarethe: Street-Phenomenology: The Go-Along as Ethnographic Research Tool. URL: http://www.allacademic.com//meta/p_mla_apa_research_citation/1/0/5/9/2/pages105920/p105920-1.php (Stand: 18.01.2011).

Kerngedanke dieser Methodik ist somit der Einsatz von gemeinsamer Fortbewegung als Element des Alltags und somit als Element des Vertrauens, wie dies Jo Lee und Tim Ingold in ihrem Aufsatz «Fieldwork on Foot» verdeutlichen: «Walking around is fundamental to the everyday practice of social life.»[55] Das gemeinsame Gehen vermag durch seine Alltagsfundierung auch die Distanz zwischen Forscher und Befragten abzubauen: «Given that the respondent serves as a ‹tour guide› for the researcher, the go-along helps to reduce typical power dynamics that exist between the interviewer and interviewee (as subject).»[56] Dies unterstützt den geteilten Sichtpunkt, den Forscher und Befragter auf einem solchen Spaziergang innehaben: «We could say that I see what you see as we go along together.»[57] Das Teilen eines gemeinsamen Fortbewegungsmodus und -rhythmus wird so zur Basis geteilten Verstehens.[58]
Auch visuelle Methoden spielten in den Teiluntersuchungen eine wichtige Rolle. So wurden Fotografien zur Dokumentation verwendet und eine Bandbreite an audiovisuellen Materialien ausgewertet, die von den Akteuren konsumiert und produziert wurden, nämlich die Internetauftritte des «ex/ex theaters», Fernsehberichte, sowie Filmaufzeichnungen einzelner Aufführung und Theaterprogramme.
Die Datenanalyse und theoretische Konzeptualisierung beruhte auf der Methode der Grounded Theory.[59] Ziel dieser Methode ist es, als Erstes die Daten «aufzubrechen» und sie in Kategorien neu zu ordnen.[60] Dadurch wird ihr Vergleich innerhalb einer Kategorie und zwischen Kategorien erleichtert. Anhand der durch dieses Prozedere gewonnenen Erkenntnisse werden theoretische Konzepte entwickelt. Im Gegensatz zu einer Theorie, die konzeptionell entwickelt, und danach anhand empirischer Daten geprüft wird, werden Theorien durch die Grounded Theory prozesshaft und im Laufe einer Studie induktiv und in ständiger Interaktion mit den Daten aus dieser Studie entwickelt.[61]

7.2.1.2 Das Stück „Rodersdorf einfach“

„Rodersdorf einfach“ ist eine Produktion des «ex/ex theaters» unter der Regie von Sasha Mazzotti. Das «ex/ex theater» hat sich auf das Schauspiel an eher ungewöhnlichen Orten spezialisiert und lädt sein Publikum gerne zu einer Zeitreise ein. So auch im Projekt „Rodersdorf einfach“, in dem das Publikum auf seiner Reise erst auf eine Tramfahrt durch drei Kantone und dann auf einen Spaziergang durch zehn Dekaden Rodersdorfer Geschichte mitgenommen wird. Dieser Zeitrahmen ist bewusst für das Stück gewählt, war der eigentliche Anlass für „Rodersdorf einfach“ doch das 100-jährige Jubiläum der Erweiterung der Birsigtalbahn um die Strecke Flüh-Rodersdorf. Für diese Feier sollte vom «ex/ex theater» eine neue Stückvorlage erarbeitet werden, die einen starken Bezug zu lokalen Örtlichkeiten und Geschichten aufweisen sollte.[62] «Rodersdorf einfach» ist somit ein Theaterprojekt mit dokumentarischem Ansatz. Es ist dem Sprechtheater zuzuordnen, da der gesprochene Text, wie in den meisten Freilichttheaterstücken, tendenziell das wichtigste Kommunikationsmittel darstellt.
Während das Stück auf geschichtliche Begebenheiten und Themen aus der Region baut, und deren Dramatisierung teils an Originalschauplätzen (z.B. Bahnhof, Tramlinie, Landesgrenze, Dorfladen) stattfindet, ist vieles im Stück erfunden, wie man auf der ersten Seite des Programmhefts lesen kann: «Im Programmheft finden Sie Hintergründe, die Ihnen helfen sollen, die hoch komplexen Zusammenhänge der Geschichte und der Geschichten, die Sie heute Abend erleben werden, zu begreifen. Vieles ist wahr, einiges ist frei der Wahrheit nachempfunden.» Neben vergangener Geschichte bzw. Geschichten verhandelt das Stück auch ein durchaus aktuelles gesellschaftliches

[55] Lee/Ingold 2006: 67
[56] Carpiano 2009: 269
[57] Lee/Ingold 2006: 80
[58] Vgl. ebd.: 82
[59] Glaser/Strauss 1967, Strauss/Corbin 1990
[60] Vgl. Strauss 1987: 29
[61] Vgl. Strauss 1995
[62] Erkenntnisse aus dem Vorgängerprojekt zur Freilichttheaterszene der deutschsprachigen Schweiz (Heimberg/Schmidt 2009) zeigen, dass im Rahmen von Jubiläen oft neue Stückvorlagen geschrieben wurden.

Thema: Die Vor- und Nachteile von Steueroasen der Schweiz, insbesondere Konflikte, die solche Oasen für Ortsansässige mit sich bringen können.[63]
Das Theaterstück beginnt im Zentrum der Stadt Basel, wo das Theaterpublikum das Tram Richtung Rodersdorf besteigt. Be- und geleitet wird man auf dieser Reise stets durch die Stimme Johann Altenbachs, der die Reise mit seinen Erinnerungen, Berichten kommentiert. Nach und nach steigen mehr Figuren aus der Rodersdorfer Geschichte zu. Aus ihren Dialogen und den ergänzenden Kommentaren des Geisterfahrers Johann Altenbach beginnt sich langsam eine Geschichte zusammenzusetzen, die der Zuschauer jedoch erst im Nachspiel, in den Strassen und unterschiedlichen Schauplätzen von Rodersdorf, zu einem Gesamtbild zusammenfügen kann.
In Rodersdorf angekommen, wandelt das Publikum, immer geführt von der Figur Johann Altenbach und dem Percussionisten Tibor Rechsteiner, weiter auf den Pfaden der Geschichte des Dörfchens und seiner Bewohner. Der Musik kommt eine deutliche Effekt- und Signalfunktion zu, jedoch scheint diese anders als die Kostüme und Requisiten nicht auf eine zeitliche Nachvollziehbarkeit zu bauen. Stattdessen begleiten Trommelsound und Rhythmen die Zuschauenden auf der Reise und setzen am Ende einzelner Szenen immer wieder deutliche Signale, dass die Zuschauenden zur nächsten Spielstation weitergehen sollen. Dem Rattenfänger von Hameln ähnlich folgen die Zuschauer dem Percussionisten, der urbane Architektur (Mülleimer, Wände, Gehwege) mit seinen Schlägeln bearbeitet, somit von Spielort zu Spielort.[64]
Die sich an diesen Spielorten allmählich entwickelnde Geschichte umfasst drei Generationen von Altenbachs, einer geschäftstüchtigen und nach Macht und Geld strebenden Rodersdorfer Familie. Erzählt wird sie aus der Perspektive von Johann Altenbach, dem Geisterfahrer und Fremdenführer, welcher vor 100 Jahren als Erster die Bahn bestieg und Rodersdorf in Richtung Amerika verliess. Zurück liess er seine Liebe Anna Bucher, der er versprach, sie nach Amerika nachzuholen. Ein Versprechen, das er aufgrund von Intrigen seines Vaters nie einlösen konnte. Sowohl Johann wie auch Anna gingen schliesslich (unglückliche) Ehen ein, ohne etwas von den Intrigen zu ahnen. Da man sich weigert, den abtrünnigen Auswanderer und scheinbaren Herzensbrecher und Heiratsschwindler Johann neben seiner grossen Liebe Anna beizusetzen, findet Johann keine Ruhe und fährt seither als Geist in der Tram mit.
Wie ein Fluch legte sich diese unheilvolle Liebesgeschichte von Johann und Anna fortan über jede Begegnung der beiden Familien: Über Generationen hinweg scheinen sich die männlichen Nachkommen Johann Altenbachs und die weiblichen Nachkommen Anna Buchers ineinander zu verlieben, und niemals nimmt die Liebesgeschichte ein glückliches Ende. Krieg, Tod, soziale Zwänge und menschliche Schwächen führen immer wieder zum Scheitern der Beziehungen. Auch die jüngste Generation im Jahre 2010 scheint zu diesem Schicksal verdammt zu sein: So (ver-)streiten sich Annas Enkelin Regula Wirz und Johanns Enkel Jack Ludwig Altenbach trotz inniger Liebe, als der ehrgeizige Jack Rodersdorf in ein Steuerparadies verwandeln möchte. Die Schicksale der drei Generationen werden den Zuschauenden nach und nach an verschiedenen Stationen in Rodersdorf szenisch präsentiert und sind durch Johann Altenbachs Suche nach den vielen Liebesbriefen, die seine Treue zu Anna beweisen würden, miteinander verknüpft. Nachdem Johann die Briefe gefunden hat, findet er endlich seine Ruhe. Auch Rodersdorf behält seinen Status als solothurnisches Dorf, der Plan der Steueroase wird nicht verwirklicht und der «Liebesfluch», der auf den Altenbachs und Buchers liegt, löst sich endlich auf.

[63] Vgl. Heimberg et al. 2009

7.2.2 Ortsbezug

7.2.2.1 Die Konvention zur Bewahrung des immateriellen Kulturerbes und die Ortsfrage im Freilichttheater

Die UNESCO-Konvention wertet den Ortsbezug als zentralen Faktor bei der Schaffung, Tradierung und Weiterentwicklung der lebendigen Traditionen und führt diesen gleichzeitig mit der Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte ins Feld der Definition des immateriellen Kulturerbes: «Dieses immaterielle Kulturerbe, das von einer Generation an die nächste weitergegeben wird, wird von Gemeinschaften und Gruppen in Auseinandersetzung mit ihrer Umwelt, ihrer Interaktion mit der Natur und ihrer Geschichte fortwährend neu geschaffen.»[65] Obwohl in kulturwissenschaftlichen Debatten die Festlegung von Traditionen auf Orte gerade im Kontext von Migration und Globalisierung des Öfteren kritisiert wird, scheinen Traditionen in gesellschaftlichem Diskurs gegenwärtig immer noch sehr von dieser Ortsgebundenheit zu schöpfen. Dies zeigt die vom Bundesamt für Kultur (BAK) den Schweizer Internetusern online gebotene Möglichkeit zur Publikation lebendiger Traditionen: Kaum ein Eintrag verbleibt ohne Ortsangabe. Es herrscht ein implizites Verständnis vor, dass Traditionen an Orte gebunden sind.[66] Dies gibt unter der Fragestellung, welche materiellen und immateriellen Elemente eine lebendige Tradition unterstützen, genügend Anlass dazu, sich fokussiert mit der Ortsfrage – der Frage nach Theater und (Lebens-)raum – auseinanderzusetzen. Dass die Frage nach dem Spielort von Aufführungen in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Theater von Relevanz ist, bestätigen bereits vorliegende Forschungen wie Jane Wilkinsons Untersuchung «Performing the Local and the Global» über die Bregenzer Festspiele am Bodensee.[67] Die Autorin konstatiert, dass die Theoretiker Carlson, Read, Schechner und Turner alle dem Ort von Theaterproduktionen eine zentrale Rolle betreffend der Beziehungsbildung von Theater und Ort, sowie auch Theater und Gemeinschaft zukommen lassen.[68] Dass Ortsbezug im Besonderen beim Freilichttheater eine Tradition hat, vermag Claudia Gäbler mit ihrer Studie «Theater an Ort und Stelle. Eine Analyse des Beziehungsgeflechts zwischen Theaterarbeit und Lebensraum am Beispiel des AGORA Theaters» aufzuzeigen. Mit dieser Untersuchung wurde im Jahre 2000 versucht, die noch offene Lücke «nach der Bedeutung der lokalen Dimension für das Theater» in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Theatervorstellungen zu schliessen.[69] Was bereits an dieser Stelle auf Basis von Internetrecherchen festgehalten werden darf, ist das Faktum, dass auf die Lokalität bezogene, historische Stücke tatsächlich oftmals Inhalt von Freilichttheater sind.[70] Es scheint kein Zufall zu sein, dass historische Fakten an historisch nachvollziehbaren Spielorten aufgeführt werden: «Die Pflege der Tradition ist ein besonders auffallendes Merkmal der Freilichtbühnen. Sie sind oft, so kann man es ruhig sagen, Bewahrer der Geschichte, mindestens für den lokalen Raum» und die nicht professionellen Darstellenden.[71]

Das Stück «Rodersdorf einfach» vermag als für die Untersuchung gewähltes Fallbeispiel diese Neigung der Freilichtbühnen zum Aufgreifen lokal-historischer Gegebenheiten zu bestätigen. Wie bereits im Rahmen der Stückbeschreibung erwähnt, dreht sich der Theaterinhalt um die Geschichte der Gemeinde Rodersdorf und deren Tramlinie. Während der Aufführung wird das Publikum durch die Strassen des Dorfes von einem Schauplatz zum nächsten geführt. Dieses Darstellen und Erleben vor Ort kennzeichnet die Arbeitsweise der für die Produktion engagierten Theatergruppe «ex/ex: «ex/ex präsentiert gesellschaftspolitische Themen, spielt an ungewöhnlichen Orten, nahe beim Publikum und macht damit Theater zum anfassen.»[72] Das Aufgreifen und Einbeziehen der Lokalität in

---

[65] UNESCO: Übereinkommen zur Bewahrung des immateriellen Kulturerbes. URL: http://www.unesco.ch/fileadmin/documents/pdf/conventions/konvention_immaterielles_kulturerbe.pdf (Stand: 27. Januar 2011)

[66] Vgl. Bundesamt für Kultur: Welche lebendigen Traditionen kennen Sie? Wo werden sie gepflegt? Was bedeuten Ihnen lebendige Traditionen?. URL: http://www.lebendige-traditionen.ch/barrierenfrei.php (Stand: 20. Januar 2011)

[67] Vgl. Wilkinson 2007

[68] Vgl. ebd.: 113

[69] Gäbler 2000: 15

[70] Vgl. bspw. Heimberg et al. 2009. Oder gehe zu: OK Klostersommer Rüeggisberg: URL: http://klostersommer.ch/archiv/2010_vehdokter/index.html (Stand: 20. Januar 2011)

[71] Voss 2005: 201

[72] «ex/ex theater». URL: http://www.exex.ch/gruppe_exex.html (Stand: 18. März 2011)

die Theaterarbeit zeichnet die Produktionen der Theatergruppe aus. «Ausgangspunkt für Inspiration und den formalen Zusammenhalt der Inszenierungen bildeten ortsspezifische Gegebenheiten.»[73] Ihre Theaterarbeit beschreibt die Gruppe im Hinblick auf das Bespielen von Orten wie folgt:

«In der Stadt Basel und in der näheren Umgebung gibt es zahlreiche Orte, die man vielleicht kennt, jedoch noch nie richtig wahrnimmt, Orte die sich im Wandel befinden, sehenswerte Orte und vielleicht sogar Unorte, die sich bestens als Theaterkulisse eignen. Das Publikum erhält die Gelegenheit, bekannte oder unbekannte Orte näher kennen zu lernen. Das Bühnenbild ist bereits vorhanden […] Die Umgebung verändert sich von einer Vorstellung zur nächsten was wiederum Raum für Improvisation gibt. So entsteht Theater, das zum Greifen nahe ist.»[74]

Das Betonen des Ortsbezugs durch die Theatergruppe bestärkt die Relevanz der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Ortsfrage im Theater. Diese Teiluntersuchung geht deshalb akteurszentriert mit Fokussierung auf die Lokalität des Fallbeispiels «Rodersdorf einfach» der Frage nach, welche Rolle die örtliche Einbettung eines Stückes bezüglich dem Lebendigerhalten und dem Interesse am Freilichttheaters spielt, und wie weitreichend die gesammelten Erfahrungen der Verortung durch Theater sind. Um dem starken Ortsbezug der ausgearbeiteten Fragestellung gerecht zu werden, wurde beim Erfassen der Daten wann immer möglich die Methode der Erfahrungsspaziergänge angewandt. Die gemeinsame Bewegung im lokalen Raum soll den Schwerpunkt der Untersuchungsfrage untermauern. Die während der Untersuchung gestellten Fragen konzentrierten sich auf die folgenden Bereiche: Lebensorte, persönliche Raum- und Ortserfahrungen, Ortsbezug im Stück und Lokalgeschichte, Theater und Ort, sowie auf die Spielorte.

7.2.2.2 «Da fährst du wirklich aufs Land hinaus.»[75] – Der Spielort Rodersdorf

Das Freilichttheater «Rodersdorf einfach» beginnt im Zentrum der Stadt Basel. Dort fängt die Reise mit der Tramlinie 10 nach Rodersdorf an. Für diese Betrachtung von Ortsbezug fällt die Tram als Ort jedoch weg. Diese Auslassung wurde sowohl in Bezug auf das Stück als auch in Bezug auf die eingesetzten Methoden bewusst getroffen. Dies soll an dieser Stelle, der Nachvollziehbarkeit halber, kurz begründet werden: Im Interview mit der verantwortlichen Regisseurin Sasha Mazzotti kam deutlich hervor, dass der Fokus des Stücks von Beginn an auf das Bespielen des Dorfes gelegt wurde: «Eigentlich war das auch gar nicht die Idee mit der BLT [Baselland Transport AG]. Das war, in ihrem Dorf etwas zu machen. Wir hatten die Erfahrung in Münchenstein. Das ist nicht weit weg, […] Und die Leute: ‹Was, nach Münchenstein hinaus?› Also wir haben gewusst, nach Rodersdorf kommt keiner freiwillig. Die muss man irgendwo abholen.»[76] Der Strassenbahn kommt im Stück daraus schlussfolgernd im Wesentlichen die Funktion eines Transportmittels zu, was der eine Grund für die Ausklammerung des Trams aus der eingehenden Betrachtung im Rahmen der Untersuchung ist. Die zweite Begründung knüpft im Besonderen an die Spezifik der Erfahrungsspaziergänge an: Auf der einen Seite ist die Tram mit ihrer relativ geräuschvollen Kulisse eher weniger für ausgedehnte Gespräche geeignet. Auf der anderen Seite hätte sich die Dauer der Befragung mindestens verdoppelt, was beim hohen Beschäftigungsgrad der meisten Interviewten Grund für eine Absage im Bezug auf die Durchführung eines Erfahrungsspazierganges hätte sein können. Obwohl die Tram nicht im Fokus des Theaterstücks liegt, war die Entscheidung für den Spielort Rodersdorf – so Mazzotti – dennoch vorwiegend durch das Jubiläum der Tramlinie 10 – der Birsigtalbahn – gegeben: «Jetzt hatten wir 100 Jahre Bahn nach Rodersdorf, also war es in Rodersdorf. Und das hat ein bisschen mit unserer Arbeit zu tun. Jetzt einfach mit der Bahn rausfahren und dann im Gemeindesaal ein Theater machen, darauf hätten wir eigentlich nicht so Lust gehabt. Das hatte schon mit dem Ort zu tun und mit dem, was ich dir erzählt habe; mit dem ‹es entsteht an den Orten›.»[77]

---

[73] Ebd.
[74] Ebd.
[75] Gespräch mit Danielle Spielmann, 23.10.2010
[76] Gespräch mit Sasha Mazzotti, 02.02.2011
[77] Ebd.

Rodersdorf – diese «buuredorfmässig[e]»[78] Gemeinde, die Hauptspielplatz des Theaters «Rodersdorf einfach» ist – gehört zum Kanton Solothurn und liegt ungefähr zwölf Kilometer Luftlinie von Basel entfernt.[79] Ende 2009 lebten etwa 1300 Menschen im Dorf.[80] Währenddem die auswärtigen professionellen Darstellenden Rodersdorf zu Beginn des Projekts vorwiegend über seine geographisch abgelegene Lage als Enklave wahrnahmen, erkennt man in den persönlichen Dorfbeschreibungen der Rodersdorfer Einheimischen deren starke Verbundenheit zum Dorf: «Dieses Dorf, das ist einfach schön. Es ist einfach schön, hier zu sein, hier draussen mit dieser Kirche, der Himmel so gross über einem und die Platanen.»[81]
Im Ort selbst gliedert sich der Theaterspaziergang in 15 Spielstationen, die jeweils durch einen Ortswechsel zu Fuss begangen werden. Als Kulisse dienen folgende Örtlichkeiten in ihrer Abfolge: Tramhaltestelle, Vorderplatz Restaurant Bahnhöfli, Rückseite Gebäude Restaurant Bahnhöfli, Mauer beim Altenmatt-Hof, Sitzplatz, Feuerwehrmagazin, Gemeinde-/Schulhaus, Postgebäude, Dorfladen, oberer Dorfbrunnen, Engel-Scheune, Privatgarten, Privatscheune, mittlerer Dorfbrunnen und Dorfkirche. Die einzelnen Spielstationen liegen hauptsächlich im Dorfkern, der im Leben der Rodersdorfer eine zentrale Rolle spielt, wie mir die nicht professionelle Darstellerin Danielle Spielmann, die seit 37 Jahren in der Gemeinde wohnhaft und «inzwischen tief verwurzelt und heimisch» ist, erläuterte:[82] «Rodersdorf hat noch einen intakten Dorfkern. Das ist eigentlich ein ganz wichtiger Punkt von unserem Dorf. Dort findet dann eben auch das Dorfleben insofern noch statt.»[83] Gespielt wird mitten im Leben, dort, wo für gewöhnlich gewohnt oder gearbeitet wird. Die bespielten Orte werden kaum verändert; «das Bühnenbild ist bereits vorhanden.»[84] Wenig Beleuchtung, ab und zu etwas Geräuschekulisse, vereinzelt Requisiten und zum Abschluss stimmungsvoller Rauch; sonst nichts. Gespielt wird mit den Gegebenheiten vor Ort. Dadurch werden dem Besucher des Stücks «Rodersdorf einfach» neue Ortswahrnehmungen und -erlebnisse ermöglicht.
Wie aus der teilnehmenden Beobachtung hervorging, liegt die Besonderheit des Stücks vorwiegend darin, dass eine Durchmischung zwischen dem Spielen an realen Orten und dem Spielen in verschiedenen Zeiten stattfindet. Dadurch ergeben sich während der Theateraufführung auch unterschiedliche Ortsebenen: Zum einen sind da die realen Orte, welche die einheimischen Theaterbesucher und Spieler aus ihrem Alltag kennen, die aber auch für Auswärtige als solche wahrgenommen werden, wie zum Beispiel die Post, das Feuerwehrmagazin oder die Kirche. Zum anderen eröffnen sich dem Zuschauer durch das Bespielen der realen Orte fiktive Räume und Örtlichkeiten. Wie sich durch die Stückbesuche herausstellte, resultiert dieser Umstand vorwiegend aus zwei Gründen: der Umfunktionierung von und/oder der zeitlichen Distanzierung zu den realen Orten. Im Rahmen der Orts-Umfunktionierung löst sich ein Ort während dem Theaterspiel von seiner ursprünglichen, dem realen Ort inhärenten Funktion und wird dadurch zur Theaterkulisse. Durch das Zusammenfallen von realem Ort und Kulisse wird dem Zuschauer das Erleben fiktiver Orte – Orte des Theaters – ermöglicht. So wird in «Rodersdorf einfach» aus dem realen Ort Feuerwehrmagazin die Kulisse für das Wohnzimmer der beiden Spielfiguren Heini Wirz und Maria Wirz Bucher (siehe Abbildungen 1 und 2) und das Rodersdorfer Postgebäude wird zum Hintergrund für das sich im Theater zur Zeit des zweiten Weltkrieges auf Harassen und Heuballen ereignende Gespräch zwischen Alois Altenbach und der bereits genannten Maria Wirz Bucher (Siehe Abbildungen 3 und 4). Der fiktive Ort eröffnet sich dem Zuschauer also durch die Überlagerung der beiden Ortsebenen. Verstärkt wird dieser Effekt gerade auch in diesen beiden Szenen durch das Zusammentreffen verschiedener Zeiten. Dadurch, dass der Theaterbesucher den Ort Feuerwehrmagazin sowie auch das Postgebäude als seiner Realität zugehörig und damit als gegenwärtig wahrnimmt, sich die Theaterszenen jedoch während dem zweiten Weltkrieg abspielen, findet eine zeitliche Distanzierung zwischen dem Ort als Realität und dem Ort als Kulisse statt, welche die Fiktionalisierung des Ortes bekräftigt. In «Rodersdorf einfach» gibt es viele Szenen wie diese, bei denen sowohl eine zeitliche

[78] Barbara Ziegler (28.10.2010). Anmerkung: Der Ausdruck «buuredorfmässig[e]» betont die Ähnlichkeit des Ortes mit einem vorwiegend durch Bauern und damit durch Landwirtschaft geprägten Dorf.
[79] Vgl. URL: http://map.search.ch/rodersdorf (Stand: 25. Januar 2011)
[80] Vgl. Gemeinde Rodersdorf. Portrait. URL: http://www.rodersdorf.ch/portrait/index.html (Stand: 20. Januar 2011)
[81] Gespräch mit Barbara Ziegler, 28.10.2010
[82] Vgl. Programmheft im Anhang
[83] Gespräch mit Danielle Spielmann, 23.10.2010
[84] «ex/ex theater». Orte bespielen. URL: http://www.exex.ch/gruppe_exex.html (Stand: 18. März 2011)

Distanzierung als auch eine Umfunktionierung des Ortes erlebbar sind. Es gibt jedoch auch andere, bei denen entweder nur eine Umfunktionierung oder eine zeitliche Verschiebung festzumachen ist. So werden verschiedene Ortserfahrungen im Stück ermöglicht.

7.2.2.3 «Dieses Lied muss rein, es gehört zu diesem Tal.»[85] – Ortsbezug im Freilichttheater anhand des untersuchten Fallbeispiels «Rodersdorf einfach»

«Wo am Änd vom Schwyzer Ländli
dr Birsig s' erschte Gümpli macht,
liit umgäh vo stolze Burge,
euser Taal i syner Pracht.
Das isch alte Heimetboode,
z'fride simer mit dr Wahl,
denn wo chönnts eus besser groote,
as deheim im Leimetaal.
Denn wo chönnts eus besser groote,
als deheim im Leimetaal?»[86]

«Also da kam dann die Musik, es ist ja das Leimentaler-Lied, das gibt es wirklich. Sie haben es dann einfach in einer rockigen Version und in Moll, also sie haben drei, zwei weitere Versionen gemacht. Aber das Leimentaler-Lied, das kennt man, das hat man früher in der Schule hier hinten gelernt und gesungen. Und ich habe es erlebt, dass Leute dann mitgesungen haben.» (Danielle Spielmann zum oben aufgeführten Liedtext)

Wie unter der Einleitung in die UNESCO-Konvention und die Fragestellung herausgearbeitet wurde, ist es für Untersuchungen, die sich mit dem Theater beschäftigen, fruchtbar, materielle und immaterielle Gegebenheiten nicht getrennt, sondern gemeinsam zu betrachten. Durch die Anwendung der Methode der Erfahrungsspaziergänge erhielten die Interviewerinnen Zugang zu diesen immateriellen, in den Spielorten verborgenen, lokal-historischen Bedeutungsgeflechten.
Während sich die auswärtigen professionellen Spieler den Zugang zu den Bedeutungen der Spielörtlichkeiten erst durch Gespräche mit den Dorfbewohnern und durch literarische Recherchen erarbeiten mussten, war der Ortsbezug bei den Rodersdorfer Darstellenden von Beginn an vorhanden, wie folgende Passage zum mittleren Dorfbrunnen verdeutlichen mag: «Ja, also ich meine, das ist heute noch so, dass die Kinder im Sommer baden gehen. Also an dem und an dem noch weiter vorne im Dorf. Und dass der jetzt eben auch ein Stück ist von diesem Theater, das finde ich natürlich grossartig. Es ist nicht etwas Konstruiertes. Es ist wirklich etwas Realistisches und etwas, was auch zum Dorf gehört.»[87] Die Spielorte sind den Rodersdorfer Darstellenden aus ihrem gegenwärtigen Alltag vertraut: «Also der Dorfladen ist auch der Dorfladen, wenn ich jetzt hier einkaufen gehe für den Haushalt, im Alltag und so.»[88] Während die professionellen Schauspieler den Spielort eher als einen Faktor unter weiteren wie beispielsweise Kostüm oder Mitwirkende gewichten, ist für die Rodersdorfer Spieler der Bezug zum Ort ein schauspielförderndes und bestärkendes Moment[89]:

«Das [Rodersdorf als Spielort] habe ich eben als mir entgegenkommend erlebt. Also ich habe mich total wohl gefühlt. Ich habe mich nie gehemmt oder ausgestellt gefühlt. Eben es ist, also ich bin ja sonst eigentlich auch hier. Vielleicht mit anderen Kleidern oder mit einem anderen Ziel, aber ich

[85] Gespräch mit Hansjörg Surer, 9.10.2010
[86] Leo Gschwind, Verkehrsverein Leimental. URL: http://www.leimental.ch/my-leimetaal.html (Stand: 19. Januar 2011)
[87] Gespräch mit Barbara Ziegler, 28.10.2010
[88] Ebd.
[89] Vgl. Gespräch mit Hansjörg Surer, 9.10.2010

glaube, dass mir dies sehr entgegengekommen ist. So dass ich mich frei bewegen und frei sprechen konnte. Vielleicht noch mehr, als wenn dies jetzt in Basel oder sonst irgendwo gewesen wäre.»[90]

Die Nähe zum Alltag der Rodersdorfer, sei es zum historischen oder gegenwärtigen, wurde bewusst gewählt, wie dies Mazzotti im Interview erläuterte: «Und ich wollte, dass sie, so das Dorf, die Geschichte ihres Dorfes auch miterzählen.»[91] Für das Stück «Rodersdorf einfach» wurden gerade deswegen auch Orte mit stark realem Bezug gewählt, wie dies in einem sich auf das untersuchte Fallbeispiel beziehenden Artikel der Basler Zeitung deutlich wird: «Die Regisseurin […] weist auf die Echtheit hin, die durch die Nähe zur Wirklichkeit entsteht, denn die Szenen finden an Orten statt, wo sie auch wirklich hätten passieren können.»[92] Obwohl man der Aussage des professionellen Darstellenden Hansjörg Surer zufolge an jedem beliebigen Ort Theater spielen kann, wurden von der Regie dennoch bewusst Spielorte und historische Geschichten gewählt, die einen Bezug zum Dorf aufweisen. In «Rodersdorf einfach» sind viele Szenen und Inhalte mit der Lokalgeschichte verbunden, wie dies eine junge Schauspielerin betonte:

«Und auch so Personen und Namen, also vor allem die Nachnamen sind auch aus dem Dorf, Altenbach und so. Die gibt es auch im Dorf, das sind so die alteingesessenen Familien. Und eben die Personen, also einer will ja einen Zolli haben und den hat es wirklich gegeben. Also es gab wirklich mal einen, der einen Zolli machen wollte in Rodersdorf. Und diese Fakten haben sie [Regie] so auch einfach von den Leuten genommen im Dorf.»[93]

Oftmals wird in «Rodersdorf einfach» zwischen dem Aufgreifen historischer Fakten und dem rein fiktiven Schauspiel jedoch kaum unterschieden, so dass sich für den Zuschauer als Rezipienten die Frage stellte, welchen Anteil der Theaterproduktion man als real, welchen als frei erfundene Tatsache einzuschätzen hatte. Für das Schauspielensemble der nicht professionellen Darstellenden waren die Nachvollziehbarkeit der Geschichte und das Vermögen, sich anhand des Nacherlebens in die Geschichte hinein versetzen zu können jedoch von zentraler Bedeutung.[94] Barbara Ziegler – «Langzeitbewohnerin von Rodersdorf»[95] – erklärte, dass gerade aufgrund dieses Nacherlebens die Waschszene am oberen Dorfbrunnen, die mehrere Frauen in historischen Kostümen bei der Handwäsche zeigt, so toll zum Spielen war: «Das ist, ja, das ist auch eine von meinen Lieblingsszenen gewesen. Weil das Bild, also ich habe mir dies dann so vorgestellt […] das passt eigentlich. Also es könnte wirklich, also auch vom Hintergrund mit diesem Brunnen, also es könnte ja wirklich sein, also in den 40er Jahren. Wieso nicht? Vielleicht ist es ja so gewesen.»[96] Ein realer, im gegenwärtigen Dorfleben verankerter Ort wie der obere Dorfbrunnen wird durch das Nachspielen einer Szene aus einer anderen Zeit gleichzeitig zum Spielort und zum Imaginationsort der Spieler und Zuschauer. Eine andere Zeit – wie in der oben aufgeführten Aussage die 40er Jahre – erlebt damit ihre Wiederbelebung im Raum. Dies verdeutlicht das starke Ineinandergreifen der beiden Kategorien Raum und Zeit.
Dass Freilichttheater Lokalgeschichte auf eine neue Weise erfahrbar macht, zeigen auch deutlich die Aussagen der jungen nicht professionellen Spielerin Anna Trümpy, die in Rodersdorf die Primarschule absolviert hat[97]:

«Weil, ich mein, ich kenne es [Rodersdorf] natürlich schon, aber ich habe jetzt nicht so viel, so geschichtlich habe ich eigentlich nicht so viel gewusst und jetzt weiss ich halt schon mehr. Auch weil wir halt in dieser Zeit auch gespielt haben eigentlich […] Jä, also ich habe es mir jetzt besser vorstellen können, als wenn irgendein Geschichtslehrer mir das erzählt hätte.»[98]

---

[90] Gespräch mit Barbara Ziegler, 28.10.2010
[91] Gespräch mit Sasha Mazzotti, 02.02.2011
[92] BaZ 17. Juni 2010, S. 57
[93] Gespräch mit Anna Trümpy, 9.12.2010
[94] Vgl. Gespräch mit Barbara Ziegler, 28.10.2010
[95] Programmheft. Ensemble. Barbara Ziegler
[96] Gespräch mit Barbara Ziegler, 28.10.2010
[97] Vgl. Programmheft. Ensemble. Anna Trümpy
[98] Gespräch mit Anna Trümpy, 9.12.2010

Das Nachspielen und Erleben von Geschichte vor Ort war somit ein bedeutendes Moment für die nicht professionellen Spieler. Nils Kagel vom Freilichtmuseum Kiekeberg erklärt, dass besonders erlebnisorientierte Bildungskonzepte der «living history» auf diesem Prinzip aufbauen:

«‹Living history› ist die englische Bezeichnung für ein Konzept der erlebnisorientierten Vermittlung von historischen Vorgängen mit Hilfe von Darstellern, die versuchen, diese Vorgänge nachzuerleben. Das vorrangige Ziel der Darsteller ist spezielle Kenntnisse über die dargestellte Epoche anzueignen. Darüber hinaus soll das erworbene Wissen auf dem Weg der Darstellung an Dritte vermittelt werden.»[99]

Kagel erläutert weiter, dass dieser Ansatz heute in (Freilicht-)Museen mit einem bestimmten Ziel eingesetzt wird:

«Fortan sollen nicht nur museale Objekte zum Leben erweckt und für den Besucher in einen funktionalen Kontext gesetzt werden, sondern auch immaterielle Dinge, wie die Art zu sprechen, das Denken, die religiösen Vorstellungen und der soziale Umgang, bei den Darstellungen eine Rolle spielen. Gleichzeitig begann sich die Erkenntnis durchzusetzen, dass nicht nur besondere Ereignisse und das Leben bedeutender Persönlichkeiten, sondern genauso gut die Biographien einfacher Menschen von Interesse sein können. Das Individuum rückte verstärkt in den Vordergrund, was der Idee, das kulturelle Erbe ganzheitlich interpretieren zu wollen, sehr entgegenkam.»[100]

Living history birgt jedoch auch die Gefahr, dass Theater nicht als solches wahrgenommen wird, sondern als Darstellung einer Vergangenheit, die man nicht authentisch konstruieren kann. So überrascht es auch nicht, dass den professionellen Schauspielern besonders wichtig ist, nicht als «Datenvermittler» zu agieren. In ihrem Interesse liegt viel mehr das Spielen und Nachempfinden eines historischen Zeitgeistes, wie dies Hansjörg Surer erklärte:

«Ich will wissen, was ist mit meiner Figur passiert, als es keine Seife gegeben hat. […] Oder also was passiert mit einer Figur, wenn es zu dieser Zeit keine Schokolade gegeben hat? Das ist spannend für mich zum Spielen: Wie spielt jemand: ‹Oh, ich kann wieder einmal Schokolade essen! › Das ist spannend. Und nicht dann und dann ist das passiert und dann und dann ist das passiert und dann und dann ist das passiert, weil das, das geht dann so ein wenig in Richtung Schultheater.»[101]

Allerdings betonen die professionellen Spieler auch, dass der Bezug zu Ort und Geschichte den spezifisch eigenen Charakter dieser Theaterform ausmacht und das Theatererlebnis auch unterstützen kann. So erklärt der professionelle Spieler Surer: «Es hat hier [im Freilichttheater] so viel Kulisse, die man in einem Theater gar nicht hinstellen könnte.»[102] Durch den historischen Ortsbezug spielen die Stationen im Dorf in «Rodersdorf einfach» eine zentrale Rolle: Durch das Verflechten der realen Orte und fiktiven Orte entsteht eine spannende Mischung, die so, der Einschätzung Hansjörg Surers zufolge, nur im Freien erfolgen kann: «Es braucht eigentlich auch diese Orte, wo es war. Weil auf einer Bühne hätte man das eigentlich fast nicht machen können.»[103] Durch den Einbezug dieser Orte arbeitet das Freilichttheater im Allgemeinen und so auch das spezifische Fallbeispiel «Rodersdorf einfach» auf ganzheitliches, alle Sinne einbeziehendes Erleben hin:

«Ich denke, beim Freilichttheater ist eben nicht nur die Optik, die eine Rolle spielt, sondern alle anderen Sinne auch, für den, der zuschaut. Sprich, das heisst, dort in dieser Ecke, wo wir jetzt beispielsweise gespielt haben, wo wir hingekommen sind, dort riecht es wirklich nach Land. Also ich denke, der Geruch spielt eine Rolle. Es ist kühl oder es geht ein Wind, also das Gespür. Also ich habe

[99] Kagel, 2008: 13
[100] Ebd.
[101] Gespräch mit Hansjörg Surer, 9.10.2010
[102] Ebd.
[103] Gespräch mit Hansjörg Surer, 9.10.2010

das Gefühl, es ist ganzheitlicher, als wenn man in einem Theater sitzt und wie sich selbst als Zuschauer vergisst und einfach den Fokus von da oben auf das vorne drauf legt.»[104]

Durch den Einbezug der äusseren Faktoren wie Örtlichkeit, Witterung, Jahreszeit, Tageszeit[105] und der lokal-historischen Besonderheiten, arbeitet das Freilichttheater «mit den Emotionen des Zuschauers» und der Spieler.[106] So schilderte Danielle Spielmann, dass sie beim eingangs aufgeführten Leimentaler-Lied «hin und wieder Leute gesehen [hat], die dann ein Tränchen abgewischt haben.»[107]

7.2.2.4 «Nein, es ist nicht wie vor dem Theater.»[108] – Wechselbeziehung zwischen dem Spielort und der Lebendigkeit des Freilichttheaters

Zu Beginn dieser Untersuchung stand die Fragestellung, inwiefern Ortsbezug einen Beitrag zur Lebendigkeit der Tradition Freilichttheater leisten kann. Die Lebendigkeit des Freilichttheaters und die Spielfreude der Spieler, wenn auch aus unterschiedlichen Motivationsgründen, darf mit Bestimmtheit auf das Phänomen des Ortbezugs rückgeführt werden. Währenddem einer der professionellen Schauspieler erläuterte, dass für ihn das Geld, welches er durch die Produktion verdiene, im Vordergrund stehe, da das Theaterspielen schliesslich auch sein Beruf sei, kam in mehreren Aussagen der nicht professionellen Darstellenden der Ortsbezug und die eigene Verortung als eine der Hauptmotivationen, die sie zum mitspielen bewegt haben, zur Sprache[109]:

«Und eben, ich habe vorher gesagt, dass es in Rodersdorf gewesen ist, ist für mich ein ganz grosses Argument gewesen zum Mitmachen.»[110]

«Also ich meine darum habe ich mich ja dann auch gemeldet, weil ja ‹Was machen die? Mit meinem Birsigtalbähnchen? Ein Theater? Ja, da musst du doch mitmachen!›»[111]

Die bedeutende sozio-kulturelle Dimension, die das Freilichttheater jenseits des eigentlichen Theaterspielens für die nicht professionellen Darstellenden hat, zeigt zum Beispiel auch die Motivation Lena Lichtensterns, die ihren Partner in Rodersdorf kennengelernt hat, und das Theaterspielen als Möglichkeit zur stärkeren Integration in die Gemeinde wahrgenommen hat: «Und das [Theater] war noch eine Möglichkeit, einfach noch in das Dorf reinzukommen, weil wir vorhaben, in ein paar Jahren dann zusammen hier zu wohnen.»[112] Dass das Stück «Rodersdorf einfach» eine integrative Funktion für sie hatte, ergab sich aus der Antwort, welche sie auf die Frage, inwiefern sich der Ortsbezug verändert hat, gab:

«Also das Theater ist ja sehr auf diese Geschichte, auf diese 100 Jahre aufgebaut, und alle diese Dinge hätte ich vielleicht nie erfahren und durch das Theater habe ich so viel erfahren […] über die Geschichte, über die Leute, über die Familien, die alten Familien, welche hier waren und ich habe so Rodersdorf eigentlich auf eine andere Art kennengelernt, wie ich es sonst hätte können.»[113]

Ortsbezug und Theaterarbeit stehen folglich nicht in einer unidirektionalen Beziehung. Das Verhältnis gestaltet sich vielmehr in Form einer Wechselbeziehung. Während sich die starke Verbundenheit zur Lokalität auf der einen Seite fördernd für die Erhaltung bzw. die Durchführung von Freilichttheater auswirkt, vermag die Theaterarbeit den Ortsbezug zu stärken. Gerade bei den professionellen Darstellenden, die nicht aus dem Dorf kamen, ergab sich durch die Theaterproduktion ein neuer

---

[104] Gespräch mit Hansjörg Surer, 9.10.2010
[105] Vgl. ebd. und Gespräch mit Danielle Spielmann, 23.10.2010
[106] Gespräch mit Hansjörg Surer, 9.10.2010
[107] Gespräch mit Danielle Spielmann, 23.10.2010
[108] Gespräch mit Barbara Ziegler, 28.10.2010
[109] Gespräch mit Hansjörg Surer, 9.10.2010
[110] Gespräch mit Barbara Ziegler, 28.10.2010
[111] Gespräch mit Veronika von Zoltan, 18.10.2010
[112] Gespräch mit Lena Lichtenstern, 10.10.2010
[113] Ebd.

Bezug zur Lokalität: «Also ich werde nie mehr normal durch dieses Dorf gehen können. Also wenn ich jetzt da irgendwann einmal durchkomme, da werden mir die einzelnen Dings aufleuchten.»[114] Dabei ist wieder die soziale Dimension des Ortes zentral: «Ich habe das Gefühl, ich kenne jetzt Rodersdorf. Aber nicht weil ich dort gespielt habe, sondern weil ich Leute von dort kenne.»[115] Eine auswärtige nicht professionelle Spielerin erklärte, dass sich die Zugehörigkeit zur Gemeinde durch die Theaterarbeit fortdauernd weiterentwickelt hat, so dass sie zu Ende des Projekts nachstehende Schlussfolgerung ziehen konnte: «Also ich bin mir am Schluss dann auch schon vorgekommen wie eine Rodersdörflerin, als ich da hinten ausgestiegen bin: ‹Jetzt bist du zu Hause.›»[116]

Aber auch bei den Rodersdorfer Darstellenden ergab sich durch die Teilnahme am Theater ein veränderter Ortsbezug: «Also zum Dorf: Also ich habe es sicherlich weiterhin gerne. Also es ist wie eine Bestätigung, dass ich dieses Dorf sehr gerne mag und die Umgebung hier, wo ich lebe.»[117] Derweil sich die Theaterarbeit auf die Beziehung zum Dorf für einige nicht professionelle Darstellende bestätigend auswirkte, nahm für andere die Intensität des Ortsbezugs durch die Theatervorstellungen sogar zu: «Selbst hat man irgendwie auch ein wenig eine andere Beziehung durch dies gekriegt, indem dass man noch vertrauter, vielleicht noch ein heimatlicheres Gefühl kriegt zu diesem Dorf.»[118]

7.2.2.5 Orte und Traditionen – Problematisierung der UNESCO-Konvention

Zum Schluss der Untersuchung soll an dieser Stelle in reflexiver Art nochmals Bezug auf die UNESCO-Konvention genommen, und deren Aufgriff des Ortsbezugs lebendiger Traditionen diskutiert werden. Wie einführend festgehalten wurde, wird in der Konvention die räumliche Komponente mit Begriffsgefügen wie «Auseinandersetzung mit ihrer Umwelt» und «Interaktion mit der Natur» angesprochen, und damit der Ortsbezug lebendiger Traditionen grundsätzlich bejaht und als relevant erachtet.[119] Nach der eingehenden Untersuchung der Relevanz des Ortsbezugs anhand des Freilichttheaters «Rodersdorf einfach» darf die UNESCO-Konvention hinsichtlich dieses Faktors, der, wie dargestellt werden konnte, offensichtlich zum lebendig Erhalten des Freilichttheaters beiträgt, in ihrer schriftlichen Festsetzung auch problematisiert werden: In der UNESCO-Konvention wird die «Wechselwirkung zwischen dem immateriellen Kulturerbe und dem materiellen Kultur- und Naturerbe» angesprochen, jedoch nicht weiter ausgeführt oder diskutiert.[120] Wie im Kontext dieser Forschung zur Ortsfrage dargelegt werden konnte, ist diese Debatte, wie sie bereits von einigen Wissenschaftern geführt wird, durchaus notwendig.[121] Wie die Beobachtungen während den Aufführungen erkennen liessen, fand während den Aufführungen von «Rodersdorf einfach» vielfach eine Verschränkung zwischen den materiellen Gegebenheiten eines Spielortes und den dargestellten Geschichten und historischen Gegebenheiten statt. So wurde beispielsweise aus einem im Dorf üblicherweise verschlossenen, privaten Innenhof durch das Bespielen des Ortes während der Aufführung eine Dorfkneipe. Das Materielle – die örtlichen Gegebenheiten in Rodersdorf – blieb durch die dem immateriellen Kulturerbe zuzuteilende Theaterproduktion dementsprechend nicht unberührt. Das Immaterielle – hier in Form des Freilichttheaters als darstellende Kunst – vermag den «Stein und Ziegel» Ort, also das Materielle, zumindest für die Zeitspanne des Theaters zu verändern. Reale Orte wie ein Innenhof werden dadurch zu fiktiven Orten.

Schlussendlich stellt sich in Bezug auf die Konvention und die Debatte um Örtlichkeit der lebendigen Traditionen die Frage, inwiefern diese auf Räume einzugrenzen, respektive auf Orte festzulegen sind. Im gegenwärtigen UNESCO-Kulturerbe-Diskurs herrscht implizit das Verständnis vor, dass Traditionen an Orte gebunden sind. Das untersuchte Fallbeispiel «Rodersdorf einfach» weist sowohl auf inhaltlicher als auch auf darstellender Ebene einen starken Lokalbezug auf. Allerdings muss man sehen, dass die professionellen Spieler und die Regie nach einer Saison meist weiterziehen. Auch

[114] Gespräch mit Hansjörg Surer, 9.10.2010
[115] Ebd.
[116] Gespräch mit Veronika von Zoltan, 18.10.2010
[117] Gespräch mit Barbara Ziegler, 28.10.2010
[118] Gespräch mit Danielle Spielmann, 23.10.2010
[119] UNESCO-Konvention 2003
[120] Ebd.
[121] Vgl. bspw. erstes Kapitel dieses Forschungsberichtes

nicht professionelle Spieler ziehen weg und neue Spieler stossen zu den Gruppen. Das Leben professioneller Theaterschaffender und auch nicht professioneller Spieler ist deutlich von Mobilität gezeichnet. Auch auf Grund der eingangs erwähnten Literatur- und Internetrecherchen ist hervorzuheben, dass lokal-historisches Freilichttheater schweizweit und über die Landesgrenzen hinweg verbreitet ist. Das Stück «Rodersdorf einfach» ist deshalb sowohl Ausdruck einer überregionalen Traditionspflege als auch Beispiel für die Generierung lokal-historischer Aussagen im Freilichttheater. Vor dem vorschnellen und reduzierten Verständnis von Freilichttheater als Lokaltradition ist zudem abzuraten, da die Vorstellung, dass Traditionen örtlich fixiert sein müssen, der Befürchtung, dass das Eintragen von lebendigen Traditionen auf Listen zu einem statischen Charakter führen könnten, Vorschub leistet.
Gerade die im Rahmen dieser Untersuchung ausgeklammerte Theater-Reise mit der Strassenbahn nach Rodersdorf gibt Anlass dazu, weiter zu fragen: Was ist mit den Reisen zu den Orten der lebendigen Tradition? Und was bringen diese und was nehmen diese mit? Gehört die Anreise zu einem Freilichttheater bereits zur lebendigen Tradition? Für zukünftige Auseinandersetzungen mit der Kulturerbe-Konvention und der Erfassung der lebendigen Traditionen wird sich also auch die Frage stellen, ob nicht gerade die Bewegung, respektive die Wege zu den Orten der lebendigen Tradition, ein zentrales Charakteristikum dieser enthalten: Das Moment der Prozesshaftigkeit.

7.2.3 Träger der lebendigen Tradition – das Zusammenspiel von professionellen und nicht professionellen Darstellenden

In der UNESCO-Konvention ist die Art und Weise, wie lebendige Traditionen weitergegeben und weiterentwickelt werden, weitgehend offen gehalten. Dementsprechend wird auch keine Unterscheidung zwischen professionellen und nicht professionellen Trägern des immateriellen Kulturerbes getroffen. Eine Unterscheidung, die es in der Realität sehr wohl gibt. Gerade beim Theater stellt sich der Zuschauer unweigerlich die Frage, ob es sich bei den Darstellenden um ausgebildete Schauspieler oder um nicht professionelle Darstellende handelt, ob die Produktion von einer professionellen Regie geführt wurde oder nicht. Meistens werden diese Umstände schon im Voraus geklärt, sei es über den Ort und den Rahmen der Vorstellung oder im Programmheft. Das «ex/ex theater» bezeichnet sich im Programmheft als eine «professionell arbeitende Theatergruppe.»[122] In der folgenden Präsentation des Ensembles wird jedoch deutlich, dass nicht alle Mitwirkenden über eine Schauspielausbildung verfügen. Zehn von dreizehn Darstellenden gehen hauptberuflich einer anderen Tätigkeit nach und widmen sich dem Theaterspiel in ihrer Freizeit. Gemäss dem Selbstverständnis der «Laien», als welche sie sich selber bezeichnen, definieren sich nicht professionelle Darstellende über ihre fehlende Ausbildung, ihre mehr oder weniger grosse Unerfahrenheit und über den Hobby-Status der Aktivität. Umgekehrt werden unter «professionellen Darstellern» Personen verstanden, welche eine anerkannte Ausbildung absolviert haben und das Schauspielen als hauptberufliche Erwerbstätigkeit ausüben. Die Zusammenarbeit von professionellen und nicht professionellen Darstellenden ist im «Volkstheater» verankert. Regina Bendix beschreibt besonders die Kollaboration mit einer professionellen Regie als charakteristisch für «lay theater»: «They generally hire professional or semi-professional directors rather than selecting one of their members.»[123]
Die Definition von professionellen und nicht professionellen Darstellenden soll jedoch weniger im Zentrum stehen. Zentral ist, dass die Unterscheidung sowohl von den Zuschauern als auch von den Akteuren selbst konstituiert wird, diese in der UNESCO-Konvention jedoch keine Berücksichtigung findet. Wichtige Fragen zur Homogenität und Heterogenität einer Gruppe und den daraus resultierenden unterschiedlichen Wissens-, Motivations- und Erwartungshaltungen werden nicht gestellt. Unklar ist ausserdem, worin das «Erbe» bei einem gemischten Theaterprojekt mit professionellen und nicht professionellen Teilnehmenden besteht. Sind es die Spieltechniken, die von professionellen Spielern und Regie vermittelt werden? Was ist das Erbe der nicht professionellen

[122] Vgl. Programmheft im Anhang
[123] Bendix 1989: 22

Spieler? Und welche Methode verfolgte die Regie, um die Gruppe der Spieler zusammenzuhalten? Wie in diesem Kapitel gezeigt wird, ist es vielmehr die Kombination ganz unterschiedlicher Elemente, die das Freilichttheater als lebendige Tradition ausmacht und den einzelnen Akteuren ein Gefühl von Identität und Kontinuität vermittelt. Je nach Auffassung jedoch ändert sich die Voraussetzung dafür, wer überhaupt als Träger oder Trägerin in Frage kommt und wie die Förderungsmassnahmen aussehen könnten. Im Folgenden soll beschrieben werden, wie vielfältig die Voraussetzungen, Motivationen und Kompetenzen sind, die bei einer Bewahrung und Unterstützung dieser Theatertradition und insbesondere ihrer Akteure zu beachten sind.
Um die Bedeutung und allfälligen Konsequenzen abschätzen zu können, welche das Fehlen der Differenzierung zwischen professionellen und nicht professionellen Trägern von lebendiger Tradition in der Konvention mit sich bringt, wird in diesem Kapitel das Zusammenspiel von professionellen und nicht professionellen Darstellenden in Rodersdorf thematisiert. Die Hauptfragestellung dabei ist, welche Funktionen die verschiedenen Teilnehmer innerhalb der Gruppe einnehmen, wie die Aufgaben – insbesondere die Spielrollen – untereinander verteilt werden und welche (hierarchischen) Strukturen sich bei diesem Zusammenspiel abzeichnen. Dazu wird als erstes untersucht, wie sich die Teilnahme an einem Projekt wie «Rodersdorf einfach» zwischen professionellen Spielern und nicht professionellen Spielern unterscheidet: Welche Motivationen wirken entscheidend und welche Bedeutung kommt der Aktivität zu? Zudem stellt sich die Frage, ab wann eine Gruppe und ihre Produktion als professionell gelten. Müssen dazu alle Mitwirkenden im Theaterbereich ausgebildet sein oder reicht es, wenn dies nur auf einige Spieler und die Regie oder gar nur auf die Regie zutrifft? Diese detaillierte Betrachtung ist wichtig für die vorliegende Untersuchung. Hier muss nochmals betont werden, dass die UNESCO-Konvention ganz deutlich die Akteure, und nicht Expertendiskurse ins Zentrum stellt, so dass sich die Untersuchung auch auf diese Akteure bezieht. Da jedes Theater jedoch seine ganz eigene Zusammensetzung an professionellen und nicht professionellen Mitwirkenden aufzeigt, müsste man jedes Freilichttheater, das man im Hinblick auf die Immaterielle-Kulturerbe-Konvention untersucht, im Detail betrachten, um individuelle Besonderheiten und Merkmale der Gruppen zu berücksichtigen.[124]
Um der Beantwortung dieser Fragen für das Stück «Rodersdorf einfach» näher zu kommen, wurden mit Angehörigen aller drei beteiligten Gruppen – den professionellen sowie den nicht professionellen Darstellenden und der professionellen künstlerischen Leitung – halbstandardisierte, leitfadenorientierte Interviews geführt. Seitens der Laien waren dies Veronika von Zoltan und Rosmarie Eichenberger, sowie weitere Gespräche mit Barbara Ziegler, Beatrice Ullmann, Danielle Spielmann und Tibor Rechsteiner. Die professionellen Schauspieler sind durch Samuel Kübler und Hansjörg Surer vertreten. Für die Ebene der professionellen Theaterschaffenden des «ex/ex theaters» wurde auf Gespräche mit der Regisseurin Sasha Mazzotti und der Dramaturgin Barbara Rettenmund zurückgegriffen.

7.2.3.1 «Es ist mein Beruf und ich verdiene Geld damit.»[125] – Freilichttheaterspiel als existenzsichernde Aktivität

Alle drei Berufsschauspieler haben eine abgeschlossene Schauspielausbildung vorzuweisen, und konnten mehrjährige Erfahrung in verschiedenen Ensembles und Produktionen in der Schweiz und in Deutschland sammeln. Wie zentral der Faktor Ausbildung, vor allem auch die Art der Ausbildung, zur Beurteilung der Professionalität eines Schauspielers ist, zeigt sich am Beispiel von Hansjörg Surer, der schon mehr als zwanzig Jahre lang als Schauspieler arbeitet. Um seine Zweitausbildung als Schauspieler zu finanzieren, absolvierte er aus praktischen und finanziellen Gründen keine staatliche Schauspielschule wie Samuel Kübler, sondern besuchte eine Privatschule in Basel. Nur so war es ihm möglich, nebenher weiterhin auf der Bank zu arbeiten. Da staatliche Schulen generell ein höheres Ansehen geniessen, fühlte sich Hansjörg stets von dem Gedanken geplagt, «ja nur eine Privatschule gemacht»[126] zu haben. Deshalb legte er in Frankfurt die Paritätsprüfung bei der «Zentralen Bühnen-,

[124] Vgl. Heimberg et al. 2009
[125] Gespräch mit Hansjörg Surer, 09.10.2010
[126] Ebd.

Fernseh- und Filmvermittlung» (ZBF) ab.«Dann bekommt man eigentlich so wie den Stempel ‹Sie sind aufgenommen› und dann, finde ich, kann man sagen: ‹Ich bin professioneller Schauspieler.»[127]
Der zweite wichtige Punkt im Selbstverständnis eines professionellen Darstellenden, welcher bereits in der Einleitung angedeutet wurde, besteht darin, dass mit der schauspielerischen Tätigkeit eine finanzielle Entlohnung verbunden ist. Für Hansjörg Surer stellt dies denn auch eindeutig die Hauptmotivation zur Teilnahme am Projekt dar.

«Also wenn ich jetzt damit kein Geld verdienen würde, würde ich es nicht machen, weil es mein Beruf ist. […] Es klingt ein wenig hart, also ein wenig desillusionierend. Vor zwanzig oder fünfzehn Jahren hätte ich vielleicht noch etwas anderes gesagt: ‹Ja, das ist eine tolle Erfahrung draussen und wie geht das mit […] all diesen Laien?› Nein. Der Hauptgrund bei mir ist: Ich will mein Geld verdienen mit meinem Beruf.»[128]

Samuel Kübler drückt sich diesbezüglich weniger direkt aus. Für ihn sei vor allem die positive Erfahrung einer früheren Zusammenarbeit mit dem «ex/ex theater», dem Freilichtstück «Wenn da nicht Ida Kramer wäre» im Walzwerk Münchenstein, ausschlaggebend für die Teilnahme gewesen. Die Idee, dass «ein Theater nicht nur so im Kämmerlein stattfindet, sondern an einem speziellen Ort spielt und die Umgebung mit einbezieht»[129], finde er spannend. Nicht zuletzt habe das Projekt auch zeitlich in seine Agenda gepasst. Angesprochen auf die Rolle des Geldes räumt er jedoch ein:

«Als Schauspieler, wenn du nicht gerade bei der Crème de la Crème dabei bist, dann ist Theater spielen einfach schlecht bezahlt. Also wirklich schlecht bezahlt. Und für mich zum Beispiel mit Familie ist das schon ein wichtiger Punkt. […] Geld spielt in diesem Sinne eine Rolle, dass es Sachen gibt, bei denen ich einfach sage, das ist mir zu schlecht bezahlt.»[130]

Ausserdem versprach die Zusammenarbeit mit der BLT und verschiedenen Gemeinden viel Medienpräsenz und die Aussicht auf einen Publikumserfolg, was ihm als Freischaffendem tendenziell zu weiteren Engagements verhelfen kann. Bei den interviewten Schauspielern hat sich zudem eine gewisse berufliche Routine eingestellt. «Ich mache dies seit zwanzig Jahren, also ich konnte mich gar nicht mehr so echauffieren oder etwas spannend finden, wie sie [die Laien].»[131]

Darin sieht Samuel Kübler einen bedeutenden Unterschied zu nicht professionellen Darstellenden: «Dass Laien einfach mit einer grossen, grossen Spielfreude rangehen. Mit einer grossen Power, ja Freude. In Rodersdorf hat man das wirklich extrem gemerkt, das war auch wirklich sehr toll, diese Atmosphäre. Zu merken, für die ist das etwas ganz Tolles.»[132] Diese spezielle Atmosphäre, die ansteckende Motivation der nicht professionellen Spieler, stellt für die professionellen Spieler einen Anreiz dar, mit ihnen zusammenzuarbeiten, und entschädigt für das hohe Mass an Geduld, das dabei gefordert ist.[133] Zu der Routine kommen bei den professionellen Schauspielern die Desillusionierung und der Unmut über die schlecht bezahlte Arbeit, von der man in der Schweiz kaum leben könne, dazu.[134] «Das ist bei mir der Grund […], dass ich jetzt in Richtung Ausbildung gehe. Und das ist sehr gut, weil man dann die andere Seite, also das Spielen, wieder viel mehr geniessen kann, weil es nicht so existenziell ist.»[135] Auch Samuel hat mit Theaterunterricht und Kommunikationstraining nebst den Schauspielengagements noch ein zweites Standbein.[136] Das bedeutet, dass die Arbeit sehr unregelmässig ist:

---

[127] Ebd.
[128] Ebd.
[129] Gespräch mit Samuel Kübler, 15.10.2010
[130] Ebd.
[131] Gespräch mit Hansjörg Surer, 09.10.2010
[132] Gespräch mit Samuel Kübler, 15.10.2010
[133] Vgl. ebd.
[134] Vgl. Gespräch mit Hansjörg Surer, 09.10.2010
[135] Ebd.
[136] Vgl. Gespräch mit Samuel Kübler, 15.10.2010

«Ich habe wirklich irgendwie manchmal zwei oder drei Jobs an einem Tag und am einen Abend komme ich nachts um zwei nach Hause, und […] wenn ich manchmal Kommunikationstraining gebe, dann muss ich am Morgen um halb fünf aufstehen, weil es in Bern ist. Also es ist total unregelmässig. Das finde ich auch sehr anstrengend, dass es so keinen Rhythmus gibt, weil es schwierig ist zum Einteilen.»[137]

Anhand dieser Aussagen wird deutlich, dass die Aktivität des Theaterspielens für die professionellen Schauspieler eine alltägliche Angelegenheit von existenzieller Bedeutung ist. Sie verpflichten sich vertraglich und gegen eine finanzielle Entschädigung zur Teilnahme. Die Leistung, die sie dabei erbringen, entscheidet über weitere Engagements und somit längerfristig über ihren beruflichen Erfolg. Ihre Motivation zur Teilnahme liegt also zu bedeutenden Teilen in der Sicherung ihres Lebensunterhalts begründet.

7.2.3.2 «Ich habe immer gesagt, ich tue ‹theäterlen›»[138] – Freilichttheater als Freizeitaktivität

Die nicht professionellen Spielenden in Rodersdorf unterscheiden sich zum einen durch ihre fehlende Erfahrung von den professionellen Spielern. Hinzu kommen auch abweichende Motivationen und Erwartungshaltungen, beispielsweise bezüglich der Entlohnung, die mit der Produktion verbunden sind. Die meisten der nicht professionellen Darstellenden hatten zu Beginn wenig bis gar keine Erfahrung im Theaterspielen. Drei Mitwirkende kamen durch eine Schulaufführung erstmals mit dem Schauspielen in Kontakt, was teils jedoch schon Jahrzehnte zurücklag. Nur zwei Darstellerinnen haben sich im Erwachsenenalter in Form von Theaterworkshops oder in Theatergruppen damit beschäftigt. Für vier Teilnehmende bedeutete das Theaterspielen gar komplettes Neuland. Zwei davon hatten allerdings schon bei Chorproduktionen mitgewirkt, bei denen auch einige schauspielerische Elemente eingesetzt wurden, und haben so erste Bühnenerfahrung gesammelt.
Für die nicht professionellen Darsteller stellte die Teilnahme an der Theaterproduktion «Rodersdorf einfach» eine Freizeitaktivität dar. Das impliziert auch, dass dafür kein Geld erwartet wurde. Die nicht professionellen Spieler haben aber pro gespielte Vorstellung jeweils fünfzig Franken erhalten. Eine Darstellerin meint dazu: «Das habe ich vorher gar nicht gewusst und ich finde es noch gut, wenn man es nicht wusste, weil man ja nicht deswegen gehen sollte.»[139] Auch die anderen nicht professionellen Darstellenden scheinen die Einstellung zu teilen, dass die Teilnahme – jedenfalls seitens «der Laien» – aus idealistischen Motiven erfolgen sollte. Dies obwohl der zeitliche Aufwand mit einer fast sechsmonatigen Probezeit, in die unzählige Stunden an Wochenenden und Abenden unter der Woche investiert wurden, und einer Spielzeit mit 37 Vorstellungen über gut drei Monate hinweg, gemäss der Regisseurin weit über dem Durchschnitt für ein Laientheater lag.[140] Diese grossen zeitlichen Anforderungen haben es schon in erster Linie erschwert, überhaupt genügend Freiwillige für die Produktion zu finden. Insbesondere voll berufstätige Personen mussten aus diesem Grund passen. Dies zeigte sich im endgültigen Ensemble unter anderem daran, dass keine erwachsenen, sondern nur jungendliche Männer teilnahmen. Aber auch die weiblichen nicht professionellen Darstellerinnen, welche in Teilzeit arbeiteten, Hausfrauen oder in einem Fall pensioniert waren, kamen zeitlich an ihre Grenzen.

«Also meine Familie ist teilweise unzufrieden gewesen und auch wütend, weil halt Dinge liegen geblieben sind. […] Da hat einfach mein Mann sehr viel mehr machen müssen als ich. Und die ganze Freizeit ist halt teilweise draufgegangen. Also Samstag, Sonntag war es häufig. Dann […], als es ein wenig konkreter wurde mit dem Proben, sind dann auch unter der Woche Abende dazugekommen. […] Ich habe so zwei, drei Male das Gefühl gehabt: ‹Jetzt muss ich aufhören. Es geht nicht mehr. Es ist einfach zu anstrengend.› Weil alles andere darunter leidet und auch das Arbeiten. Ich bin ein wenig mehr als 50% berufstätig, Primarlehrerin.»[141]

---

[137] Ebd.
[138] Gespräch mit Veronika von Zoltan, 05.10.2010
[139] Ebd.
[140] Vgl. Gespräch mit Sasha Mazzotti, 02.02.2011
[141] Gespräch mit Barbara Ziegler, 28.10.2010

Für viele stellt der zeitliche Aufwand einen Grund dar, nicht mehr in einer solch aufwendigen Produktion mitwirken zu wollen. »So eine lange Zeit so intensiv, das liegt für mich beruflich einfach nicht mehr drin, also viel zu viel Energie war da einfach drin, die ich eigentlich sonst für mich auch noch hätte haben müssen.»[142]
Obwohl die Teilnahme bei «Rodersdorf einfach» zeitweise auch als Belastung empfunden wurde, betonen alle nicht professionellen Spieler immer wieder entschieden, dass die positiven Aspekte überwogen. Was motivierte sie dazu, derart viel Zeit und Energie in ein solches Projekt zu investieren? Ein wichtiger Faktor ist der Ortsbezug, die Verbundenheit und Identifikation mit Rodersdorf oder mit der Birsigtalbahn, wie schon im vorhergehenden Kapitel ausgeführt wurde. Ausserdem fanden fast alle Darstellenden über bereits bestehende soziale Kontakte zum Projekt. Bei Rosmarie Eichenberger, die als Frau des Gemeindepräsidenten das Projekt zum Jubiläum der Bahn mit initiiert hatte, war das Verantwortungsbewusstsein gegenüber dem Dorf gar ausschlaggebend für die Teilnahme. Zuerst beabsichtigte sie nämlich nur, im Hintergrund mitzuhelfen. «Und nachher ist man dann einfach so in das Ganze reingerutscht […]. Das war überhaupt nicht irgendwie geplant, dass ich da mitmache. […] Aber irgendwie hat es sich dann aufgedrängt, ja doch, man braucht einfach eine gewisse Anzahl Leute, die auch immer dabei sind.»[143]
Für erstaunlich wenige scheint das Theaterspielen an und für sich als Motivation zur Teilnahme im Vordergrund zu stehen. Lediglich zwei Informantinnen sehen darin die Erfüllung eines «Jugendtraums».[144] Eine Frau, die wegen ihres Partners nach Rodersdorf ziehen will, betrachtete «Rodersdorf einfach» als Möglichkeit zur Integration, und um Zugang zum Dorf und zu den Bewohnern zu finden.[145] Allgemein scheinen die sozialen Kontakte, die sich in den Proben, während den Aufführungen, vor allem aber auch im gemütlichen Beisammensein zu einer «Communitas» verdichtet haben, für die nicht professionellen Teilnehmenden einen hohen Stellenwert einzunehmen. Darin sieht eine nicht professionelle Spielerin einen Unterschied zu den professionellen Spielern: «Die haben einfach ihr Ding durchgezogen. Und dann sind sie auch immer grad sofort wieder gegangen. Das ist auch verständlich, oder, das ist ihr Job, den sie machen und kommen und gehen.»[146] Durch die direkte Zusammenarbeit mit den professionellen Spieler erhielten die Laiendarstellenden Einblicke in deren Alltag, was auch ihre Sichtweise auf den Beruf veränderte: «Ich habe immer gesagt, ich tue ‹theäterlen› und habe also gemerkt, dass ich das nicht mehr sagen darf […] Ich habe natürlich erst da mit diesen Berufsschauspielern wirklich realisiert: es ist harte Knochenarbeit.»[147]
Für die nicht professionellen Spieler scheint dies jedoch nicht zu gelten. Aufgrund ihres Status und ihrer Selbstbezeichnung als «Laien» – ein Begriff, der an sich auf ein gewisses Defizit oder eine empfundene Minderwertigkeit verweist – wird nicht nur die schauspielerische Leistung, sondern auch die moralische Verpflichtung und Verantwortung im Vergleich zu den professionellen Spielern herabgesetzt. Die Verantwortung lag ihres Erachtens hauptsächlich bei den professionellen Spielern und beim «ex/ex theater»: «Ich musste diese Fäden nicht in der Hand halten.»[148] Sie empfinden das Theaterspielen als eine – wenn auch sehr intensive – Freizeitbeschäftigung, oft eine einmalige Sache, die aus Spass und nicht aus existenziellen Gründen betrieben wird.

7.2.3.3 «Wir wollten eben genau nicht die hochnäsigen Städter sein, die da kommen und denen mal zeigen, wie man ordentlich Theater spielt. Wir wollten das Dorf einbeziehen.»[149] – Die künstlerische Leitung als Vermittler zwischen professionellen Spielern und nicht professionellen Spielern

Nicht nur die professionellen Spieler, sondern auch die künstlerische Leitung des «ex/ ex theaters», bestehend aus der Regisseurin Sasha Mazzotti und der Dramaturgin Barbara Rettenmund,

[142] Ebd.
[143] Gespräch mit Rosmarie Eichenberger, 18.11.2010
[144] Vgl. Gespräche mit Danielle Spielmann und Veronika von Zoltan
[145] Vgl. Gespräch mit Lena Lichtenstern, 10.10.2010
[146] Gespräch mit Beatrice Ullmann, 10.10.2010
[147] Gespräch Veronika von Zoltan, 05.10.2010
[148] Gespräch mit Barbara Ziegler, 28.10.2010
[149] Gespräch mit Barbara Rettenmund, 19.01.2011

bezeichnen sich als «professionell arbeitend» und verdienen mit dem Projekt einen Teil ihres Lebensunterhalts. Aufgrund ihrer abweichenden Funktionen (Regie und Dramaturgie) werden sie hier separat von den professionellen Schauspielern behandelt. In ihrer leitenden Funktion sind Rettenmund und Mazzotti dafür verantwortlich, dass es überhaupt zu einem Zusammenspiel zwischen professionellen und nicht professionellen Darstellern kam. Diese Entscheidung hat laut Barbara Rettenmund finanzielle und dramaturgische Gründe:

«Wir wollten eben genau nicht die hochnäsigen Städter sein, die da kommen und denen mal zeigen, wie man ordentlich Theater spielt. Wir wollten das Dorf einbeziehen. Und da ist die Idee halt schnell gekommen, weil wir auch immer ein bisschen Probleme mit Personal haben. Weil es ganz schnell teuer wird, wenn man Profis engagiert. Mehr als drei können wir uns nicht leisten. Und das lässt sich dramaturgisch auch machen, dass man es mit drei macht, dann sind es halt andere Geschichten. Aber von daher war das dann ziemlich klar, auch weil Sasha das schon gemacht hat. […] Es war auch sonst, finde ich, von den Geschichten her war das total wertvoll, mit denen zusammenzuarbeiten.»[150]

Im letzten Satz wird deutlich, dass die nicht professionellen Darstellenden trotz finanzieller und dramaturgischer Überlegungen keineswegs nur als preiswerte Statisten gesehen werden. Der individuelle Bezug zum Dorf und zur Geschichte der nicht professionellen Darstellenden stellte sich für das Freilichttheater «Rodersdorf einfach» als sehr wertvoll heraus. Entsprechend den Bestrebungen, die Bevölkerung von Rodersdorf und der Region in Form von nicht professionellen Darstellenden mit einzubeziehen, sind von der Leitung her Tendenzen erkennbar, einer potentiellen Hierarchisierung zwischen nicht professionellen Darstellenden und professionellen Darstellenden entgegenzuwirken. Ein Beispiel dafür ist, dass die nicht professionellen Darstellenden fünfzig Franken pro Vorstellung erhielten. Dass eine Entlohnung für sie, wenn auch nur ein symbolischer Betrag, keineswegs selbstverständlich ist, zeigt folgende Aussage der Regisseurin:

«Ich weiss nicht, wie üblich das ist. […] Wir haben beschlossen, das zu machen, weil die drei Profis, klar, die verdienen. Und wir wollten eine gewisse Verpflichtung und wir wussten, es sind mindestens dreissig Vorstellungen. Und ich glaube im Nachhinein, diese Leute hätten auch so mitgemacht. Aber wir wollten wie so ein bisschen eine Verbindlichkeit. Also ‹ihr kriegt ein bisschen Geld, das ist nicht für die Proben, einfach pro Vorstellung.› Was in dem Sinn kein Lohn ist, man kann sagen, man könnte dann damit in die Ferien. Aber einfach dann so eine gewisse Wertschätzung, aber man kann darüber diskutieren.»[151]

Wie bereits gezeigt, stellt der finanzielle Verdienst an der Aktivität ein wichtiges Kriterium zur Unterscheidung zwischen Laien und Profis dar. Mit dem symbolischen «Lohn» für die Laien sollte einerseits eine bindende Verpflichtung hergestellt werden. Andererseits wurde damit dem zeitlichen Aufwand Rechnung getragen, der durchaus mit einer professionellen Inszenierung vergleichbar war. Wie die Regisseurin im Zitat andeutet und im vorhergehenden Abschnitt zur Perspektive der nicht professionellen Darstellenden sichtbar wurde, wäre diese Massnahme wohl nicht nötig gewesen, da für die nicht professionellen Darstellenden vielmehr die sozialen Beziehungen verpflichtend wirkten. Mit den fünfzig Franken, die als Lohn angesichts der tatsächlichen Leistung doch sehr gering erscheinen mögen, wurden mögliche Statusunterschiede zwischen professionellen und nicht professionellen Darstellenden erst manifest. Abgesehen davon wurde die Existenz einer Hierarchie auf persönlicher, sozialer Ebene allgemein verneint. Veronika von Zoltan schätzte es beispielsweise, dass die professionellen Schauspieler ihnen immer respektvoll und auf Augenhöhe begegnet seien.[152] Auch Rosmarie Eichenberger meinte: «Man hatte auch gar nicht irgendwie das Gefühl, dass sie sich besser fühlen, sondern sie haben sich so, auch bei diesen Proben, integriert, wie wenn es ganz normal wäre.»[153]

---

[150] Ebd.
[151] Gespräch mit Sasha Mazzotti, 02.02.2011
[152] Vgl. Gespräch mit Veronika von Zoltan, 05.10.2010
[153] Gespräch mit Rosmarie Eichenberger, 18.11.2010

Einzig bezüglich der Verantwortung für die Stückentwicklung, den dramaturgischen Entscheiden und dem Austragen von Konflikten, zeichnete sich eine berufsbedingte hierarchische Trennung zwischen professionellen und nicht professionellen Darstellenden ab. Die Regisseurin begründete die bewusst vorgenommene Aufteilung der Verantwortung unter den professionellen Spielern und der Leitung mit der fehlenden Erfahrung der nicht professionellen Spieler: «Wenn ich nur Laien gehabt hätte, hätte ich wahrscheinlich einfach viel mehr selber bestimmt. So habe ich mir Zeit gelassen und wir wussten, mit den Profis zusammen finden wir eine Lösung. Mit Laien gebe ich mehr vor, weil die die Erfahrung auch nicht haben.»[154]
Die professionellen Spieler meinten, sie hätten bei der Zusammenarbeit mit nicht professionellen Spielern oft die Tendenz, selbst zum Regisseur zu werden, was aber nicht unbedingt ein Problem sei. Es gelte einfach immer abzuschätzen zwischen: «Wann schalte ich mich ein und wann mische ich mich ein?»[155] In der Phase der Stückentwicklung fällten Mazzotti und Rettenmund als professionelle Leitung die Entscheide.
Die professionellen Spieler waren im Gegensatz zu den nicht professionellen Spielern, die sich in den Interviews zur Stückentwicklung und zum Endprodukt kaum kritisch äusserten, stark in den Entwicklungsprozess der Inszenierung involviert und griffen vermehrt ein. Ein narratives Bild, mit dem Hansjörg Surer oft arbeitet, ist das des Schauspielers «als Knotenpunkt, wo alle Fäden zusammenlaufen»[156], der sich einmischt, sobald er merkt, «dass dieses dicke Seil nachher reissen könnte. Also es reisst, weil da etwas nicht stimmt.»[157] Durch ihre Ausbildung und Erfahrung hatten die professionellen Spieler einerseits das Vokabular, andererseits das nötige Fachwissen und auch den Status dazu, sich während den Proben kritisch zu äussern. Hansjörg Surer schaltete sich beispielsweise ein, wenn für ihn der Ort oder die Kulisse einer Szene nicht stimmig war, oder er eine Handlung oder den Verlauf der Route nicht nachvollziehen konnte.[158] «Wenn man mir nicht genau sagen kann, warum oder eben, wo es hinführt, […] dann werde ich sehr bockig. Weil ich finde, am Schluss stehe ich da mit diesen Leuten und […] dann sagen sie: ‹Ist am Schluss schon ein wenig langweilig gewesen, wie der das gemacht hat.»[159]
Ein ständiger Konflikt sei beispielsweise gewesen, den Anspruch der Historikerin und Dramaturgin, möglichst viele Fakten ins Stück zu integrieren, mit seinen künstlerischen Ansprüchen als Schauspieler kompatibel zu machen. Genau diese aktive Auseinandersetzung mit Umwelt und Geschichte schätzten die nicht professionellen Spielenden dagegen sehr. «Ich sehe mich als Schauspieler natürlich nicht als Datenvermittler. Und das ist ein riesiges Problem gewesen für mich, wenn eine Historikerin, welche eigentlich Dramaturgie nicht studiert hat, Dramaturgie macht.»[160] Obwohl sie sich als Mitglied des «ex/ex theaters» mit den Funktionen «künstlerische Leistung, Recherche, Text, Dramaturgie»[161] so sieht, wird sie zumindest von Hansjörg Surer aufgrund der fehlenden Ausbildung nicht als professionell betrachtet. Es gibt also nicht nur zwischen professionellen und nicht professionellen Darstellenden eine Trennung, sondern die Professionalität wird auch bei der «ex/ex theater»-Leitung situationsspezifisch und auf Erfahrung, Ausbildung und Vorstellungen bezüglich Theater basierend zugeschrieben. Gab es gewisse Spannungen in der Gruppe der professionellen Mitwirkenden, so muss für das Miteinander von professionellen und nicht professionellen Spielern betont werden, dass aufgrund der klaren Verteilung von Aufgaben und Expertisen, die von der künstlerischen Leitung vorgenommen wurde, trotz unterschiedlichen Kompetenzen keine hierarchischen Unterschiede wahrgenommen wurden.

[154] Gespräch mit Sasha Mazzotti, 09.10.2010
[155] Gespräch mit Hansjörg Surer, 09.10.2010.; vgl. auch Gespräch mit Samuel Kübler, 15.10.2010
[156] Ebd.
[157] Ebd.
[158] Vgl. ebd.
[159] Ebd.
[160] Ebd.
[161] http://www.exex.ch/vitas/barbara.pdf

7.2.3.4 «Das war eigentlich nur möglich, weil wir eine so gute Vorbereitungsphase hatten.»[162] – Der Probeprozess in drei Phasen

Das Zusammenspiel von professionellen und nicht professionellen Darstellenden und der professionellen künstlerischen Leitung des «ex/ex theaters» begann mit den Proben, angefangen beim ersten Kennenlernen.[163] Richard Schechner beschreibt den Probeprozess als die Art und Weise, wie sich das «Ich» des Darstellers und das «Nicht-Ich» des Dargestellten in einen Zustand verwandeln, in dem sich der Träger des rekodierten Verhaltens zugleich als «Nicht-Ich» und «nicht Nicht-Ich» fühlt.[164] Unter rekodiertem Verhalten, dem Hauptmerkmal aller Aufführungsarten, versteht er «lebendiges Verhalten, […] das beliebig umarrangiert und rekonstruiert werden [kann].»[165] Es existiert unabhängig von den ausführenden Darstellern und hat deshalb den Charakter eines Übergangs. Zur Veranschaulichung dieses Konzepts des Theaterspielens soll Samuel Kübler, der im Stück Johann Altenbach spielte, als Beispiel dienen. Wenn er während der Aufführung «Meine geliebte Anna!» ausruft, können diese Worte niemandem eindeutig zugeschrieben werden. «Meine geliebte Anna!» sind nicht die Worte Küblers, da sein «Ich» Anna nicht liebt und er nur als Johann Altenbach spricht. Gleichzeitig sind es nicht die Worte Küblers, da er sie für sein «Nicht-Ich» Altenbach ausspricht. Gemäss Schechner «gehören [die Worte] oder gehören nicht zu gleichen Teilen»[166] Samuel Kübler, Johann Altenbach und der Drehbuchautorin Barbara Rettenmund. Indem der Spieler Elemente des rekodierten Verhaltens, wie im Beispiel die Liebe zu Anna, die «Nicht-Ich» sind, annimmt, «werden [sie] zu ‹Ich›, ohne ihr ‹Nicht-Ich-Sein› zu verlieren.»[167] So entsteht der für eine Aufführung kennzeichnende Zustand der «doppelte[n] Negativität» von «Nicht-Ich» und «nicht Nicht-Ich».[168]

Schechner unterteilt den Probeprozess in drei Phasen, welche auch in der Arbeitsweise der Regisseurin mit den nicht professionellen Darstellenden erkennbar wurden. «Die erste Phase des Prozesses zerbricht den Widerstand des Darstellers und macht ihn zu einer Art Tabula rasa.»[169] Dementsprechend hat Sasha Mazzotti mittels spielerischer Übungen, zum Beispiel Konzentrations- und Reaktionsübungen mit Bällen oder Aufgaben zur Stimmbildung, ein «gewisses Grundlagentheater mit ihnen [den Laien] erarbeitet.»[170] Ihr war es wichtig, die Amateurspieler zuerst kennen zu lernen, um abschätzen zu können «Wie spielen sie? Wie sind sie drauf?»[171] So verliefen die workshopartigen Proben lange auf Improvisationsbasis ohne feste Rollen. An diesem Punkt konnten immer noch Leute zu- und aussteigen. Dieses Vorgehen der professionellen Regisseurin entsprach überhaupt nicht den Erwartungen der Mehrheit der nicht professionellen Spieler. «Wir haben dann am Anfang gedacht: ‹Ja, also eigentlich müssten wir doch für ein Theater proben.› Und wir haben dann einfach alles andere gemacht, als irgendwelche Rollen oder so zu proben.»[172]

Erst nach und nach wurden die Szenen zusammen entwickelt und die Rollen verteilt. Schechner charakterisiert die zweite Phase als «eine Initiation oder ein[en] Übergang: Neues Verhalten wird entwickelt oder altes Verhalten rekodiert.»[173] Dazu hatten die Regisseurin und die Dramaturgin bereits eine grobe Rahmengeschichte, ein «Gerüst», konstruiert. Die beiden bestimmten dann, welche Ideen und Elemente aus den Improvisationen ins Stück aufgenommen wurden. Das Improvisieren fiel nicht allen Beteiligten gleich leicht. Die Regisseurin beurteilt dies folgendermassen: «Das ist der Unterschied, wenn man mit Profis arbeitet, machen die das, weil die ja alle immer spielen wollen. Bei den Laien waren die sehr zurückhaltend. Und dann musste man oft sagen: ‹So, jetzt brauchen wir noch jemand, noch eine Mutter› und so. Und dann ‹ja, also ich gehe.»[174]

---

[162] Gespräch mit Rosmarie Eichenberger, 18.11.2010
[163] Der Probenprozess konnte durch Verzögerung im Projekt nicht teilnehmend beobachtet werden, so dass sich die folgenden Aussagen auf Interviews und Literatur stützen.
[164] Vgl. Schechner 1998: 430
[165] Ebd.: 415
[166] Ebd.: 429
[167] Ebd.: 430
[168] Vgl. ebd.
[169] Ebd.: 432
[170] Gespräch mit Sasha Mazzotti, 02.02.2011
[171] Ebd.
[172] Gespräch mit Rosmarie Eichenberger, 18.11.2010
[173] Schechner 1998: 432
[174] Gespräch mit Sasha Mazzotti, 02.02.2011

Hansjörg Surer sieht noch eine weitere Schwierigkeit bei dieser Art von Stückentwicklung mit nicht professionellen Spielern. Im Gegensatz zu «den Profis» wüssten «die Laien» nämlich weniger, worauf es bei der Improvisation, welche später als Grundlage für die Szenen diente, drauf an komme, was Fleisch an den Knochen gibt.»[175] Möglicherweise wurden aus diesem Grund diejenigen Proben, bei denen Hansjörg und Simone dabei waren und ihre Erfahrung einbringen konnten, als besonders lustig und fruchtbar empfunden.[176] Inspiriert durch die professionellen Spieler, haben auch die nicht professionellen Spieler vermehrt ihre Ideen eingebracht, meinte die Regisseurin: »Sie kannten natürlich zum Teil auch Geschichten. Und zum Teil war es ein bisschen unbeholfen, aber sobald ich erkannt habe, was für eine Idee kommt, haben wir das ja dann nochmals neu formuliert und verbessert. Aber das war mir ein grosses Anliegen, dass wir nicht kommen und sagen: ‹OK, ihr drei spielt ja die Frauen. Wir schreiben euch was.›»[177]

Die dritte und letzte Phase des Prozesses, welche in der Aufführung gipfelt, besteht aus dem Einüben des rekodierten Verhaltens, «bis es zur zweiten Natur geworden ist.»[178] Die nicht professionellen Spieler brauchten dabei mehr Zeit als die professionellen Spieler, das rekodierte Verhalten in Form ihrer Rolle zu verinnerlichen. Einige bekundeten deshalb Mühe mit der sehr spontanen Arbeitsweise und der Kurzfristigkeit, mit der gewisse Dinge entschieden wurden.[179] Beispielsweise stand die Schlussszene erst am Dienstag vor der Premiere am Freitag fest.[180] Einige nicht professionelle Spieler sorgten sich darum, wie sie ihren Text in so kurzer Zeit noch lernen sollten.[181]
Um den Übergangszustand der Aufführung im «Nicht-Ich/nicht Nicht-Ich» aufrecht zu erhalten, brauchen die Darstellenden gemäss Schechner in erster Linie Vertrauen, Sicherheit und «die notwendigen handwerklichen Fähigkeiten.»[182] Während die professionellen Darstellenden diesbezüglich auf langjährige Erfahrung und eine mehrjährige Ausbildung zurückgreifen konnten, hatten die nicht professionellen Darstellenden eine weitaus kürzere Vorbereitungsphase. Wenn einer der nicht professionellen Darstellenden während der Aufführung aus dem «nicht Nicht-Ich» herauszufallen drohte, zum Beispiel bei einem Blackout, griffen die professionellen Spieler oder zum Teil auch nicht professionelle Mitspieler unterstützend ein, um ein totales Herausfallen aus der Rolle abzuwenden. Die Unterstützung der Profis bei Pannen und Blackouts während der Aufführungen wurde geschätzt: «Das konnten diese Profischauspieler souverän auffangen. […] Dann hat der Gemeindepräsident [Hansjörg Surer] zu mir gesagt: ‹Ja, wollten Sie nicht so und so?› Und dann habe ich dann: ‹Ja, ja! ›»[183]

Dieses gesamte Vorgehen im Probeprozess, bei dem es nicht nur um das Erlernen von schauspielerischen Techniken ging, sondern auch die Zusammenführung der Gruppe im Fokus stand, wird im Nachhinein von allen positiv bewertet und als grosse Stärke der Regisseurin gesehen. «Das hat sich im Nachhinein so bewährt, dass man so wie eine Theaterfamilie war, die dann, auch wenn mal irgend etwas danebenging, gute Miene macht, sich gar nichts anmerken lässt. Und das war eigentlich nur möglich, weil wir eine so gute Vorbereitungsphase hatten.»[184]

---

[175] Gespräch mit Hansjörg Surer, 09.10.2010
[176] Vgl. Gespräch mit Rosmarie Eichenberger, 18.11.2010
[177] Gespräch mit Sasha Mazzotti, 02.02.2011
[178] Schechner 1998: 432
[179] Vgl. Gespräch mit Barbara Ziegler, 28.10.2010
[180] Vgl. Gespräch mit Sasha Mazzotti, 02.02.2011
[181] Vgl. Gespräche mit Veronika von Zoltan, 05.10.2010; Rosmarie Eichenberger, 18.11.2010
[182] Schechner 1998: 431
[183] Gespräch mit Veronika von Zoltan, 05.10.2010
[184] Gespräch mit Rosmarie Eichenberger, 18.11.2010

7.2.3.5 «Die Profis müssen Rollen spielen und die Laien tun halt häufig ein bisschen sich selbst spielen.»[185] – Die Rollenverteilung zwischen professionellen und nicht professionellen Darstellenden

Auf der Ebene der Rollenverteilung machte die Regisseurin bewusst eine Unterscheidung zwischen professionellen und nicht professionellen Spielern. «Ich mache halt schon eine Trennung. […] Sie [die Profis] haben die grösseren Rollen. Das hat auch mit den Proben zu tun. Ich meine, ich hab tagsüber mit ihnen geprobt und abends und an den Wochenenden mit den Laien.»[186] Nebst praktischen Gründen, wer um welche Zeit miteinander proben kann, ist dies wiederum auf den unterschiedlichen Stand an Erfahrung und Können zurückzuführen. Gemäss Samuel Kübler liegt der Unterschied zwischen den Spielern meist im bewussten Umgang mit den darstellenden Mitteln, dem bewussten Einsetzen der Stimme, der Sprache und des Körpers.[187] Die Schulung und Beherrschung dieser Mittel ermögliche es den professionellen Spielern, ein breiteres Spektrum an Charakteren abzudecken, wohingegen die nicht professionellen Spieler tendenziell näher an der eigenen Persönlichkeit spielen würden. «Jetzt in Rodersdorf war es so, […] die Jungen, die spielen jemand Junges. Und sie spielen, sie wären froh, die Schule würde abgeschafft, also das ist viel näher bei ihnen. Die müssen nicht irgendwie einen Serienmörder spielen.»[188] Bezogen auf Schechners Theorie des rekodierten Verhaltens lässt sich dies mit der Distanz zwischen dem eigenen Selbst des Schauspielers, dem «Ich», und dem Bühnen-Ich während der Aufführung, dem «nicht Nicht-Ich», erklären. Je grösser die Distanz, umso faszinierender, aber auch umso anspruchsvoller wird die Aufführung: «Das Gebiet ist die Verkörperung des Möglichen, des Virtuellen, des Vorgestellten, des Fiktiven, des Negativen, des ‹nicht Nicht›. Je grösser dieses Gebiet wird, desto faszinierender stellt es sich dar, aber desto mehr Angst und Zweifel setzt es auch frei.»[189]

Die Mehrheit der nicht professionellen Darstellenden findet es wichtig, sich mit ihren Rollen identifizieren zu können. Die Regisseurin ist der Ansicht, dass die Form des Freilichttheaters für sie besonders geeignet sei, um die Identifikation mit der Rolle zu unterstützen: «Ich hatte das Gefühl, das hilft ihnen, dass sie so in einer Situation sind. Vor einem Brunnen und waschen. Richtig mit Wasser.»[190] Dieser Eindruck wird auch von einer nicht professionellen Spielerin bestätigt: «Das ist, ja, das ist auch eine von meinen Lieblingsszenen gewesen. Weil das Bild, also ich habe mir dies dann so vorgestellt, das passt eigentlich. Also es könnte wirklich, also auch vom Hintergrund mit diesem Brunnen, also es könnte ja wirklich sein, also in den 40er Jahren. Wieso nicht? Vielleicht ist es ja so gewesen. »[191]

Eine Möglichkeit der Identifikation läuft über die Sprache, das heisst, sich in Mundart ausdrücken zu können, «wie uns der Schnabel gewachsen ist.»[192] Im Falle einer auswärtigen Laiendarstellerin bedeutet dies, dass ihre Rolle auf ihre Sprache zugeschnitten ist: «Mit meinem Dialekt hat es gerade gepasst, dass ich diese Maklerin von aussen gespielt habe. […] Ich musste nicht spielen, als ob das mein Dorf wäre.»[193] Ihr Status als Nicht-Ortsansässige widerspiegelt sich also in der Rolle.

Ähnlich sind auch bei anderen nicht professionellen Darstellenden biografische Bezüge und Hintergründe auszumachen. Beispielsweise führt eine Frau, die sich stark im Dorf engagiert, auch im Stück die Proteste gegen die Preiserhöhung der Bahn oder gegen die Pläne des Gemeindepräsidenten an.[194] Oder die Keramik-Künstlerin im Stück hat auch privat viel Kontakt zum Künstlermilieu.[195] Eine andere Laiendarstellerin, welche ebenfalls die Rolle der Immobilienmaklerin spielte, hatte zunächst Mühe mit dem Charakter ihrer Rolle und konnte die «Nicht-Ich» Elemente nicht akzeptieren: «Ich möchte authentisch sein. Und das kann jetzt manche Rolle sein, die nicht ich bin, aber wenn es ein Charakter ist, der mir so nicht entspricht, dann habe ich einfach Mühe, diese Grenze zu

[185] Ebd.
[186] Gespräch mit Sasha Mazzotti, 02.02.2011
[187] Vgl. Gespräch mit Samuel Kübler, 15.10.2010
[188] Ebd.
[189] Schechner 1998: 431
[190] Gespräch mit Sasha Mazzotti, 02.02.2011
[191] Gespräch mit Barbara Ziegler, 28.10.2010
[192] Gespräch mit Veronika von Zoltan, 05.10.2010
[193] Gespräch mit Lena Lichtenstern, 10.10.2010
[194] Vgl. Gespräch mit Rosmarie Eichenberger, 18.11.2010
[195] Vgl. Gespräch mit Beatrice Ullmann, 10.10.2010

überschreiten.»[196] Im Gegensatz dazu gaben aber auch drei der nicht professionellen Darstellenden an, es genossen zu haben, eine Rolle zu spielen, welche keine Ähnlichkeit mit ihrer Persönlichkeit habe.[197] «Ich bin die Berta gewesen, die böse Berta, die gehässige Berta. Also anscheinend soll dies meine beste Rolle gewesen sein. Ich habe sehr viele Komplimente erhalten. Also auch von Leuten, die ich kenne und ganz erstaunt waren, was da noch für Seiten von mir hervorkommen. Und die hat mir am meisten Spass gemacht, muss ich sagen.»[198]
Der Faktor der persönlichen Identifikation mit der Figur scheint besonders für die professionellen Spieler wenig zentral zu sein. Samuel Kübler meint zu seiner Rolle des Johann Altenbach, dass diese für ihn «einfach eine Rolle» gewesen sei, die er spielte, obwohl sie für seinen Geschmack etwas zu brav gewesen sei.[199] Gegenüber den professionellen Spielern hegt die Dramaturgin auch eine andere Erwartungshaltung: «Gerade Laien kann man nicht spielen lassen, wo sie nicht einverstanden sind. Weil das merkt man, wenn die was spielen, was sie eigentlich blöd finden. Von daher muss man sich mit den Laien schon einigen. Bei den Profis kann man eher mal sagen: ‹Und du spielst es jetzt einfach so. Punkt.›»[200] Ihre schauspieltechnischen Fertigkeiten ermöglichen es den professionellen Spielern, darüber hinwegzutäuschen, und auch Charaktere fern der eigenen Persönlichkeit zu verkörpern.
Dabei geht es laut Kirsten Hastrup nicht darum, eine andere Persönlichkeit zu werden, sondern zwischen Identitäten zu agieren: «Performer training focuses its techniques not on making one person into another but on permitting the performer to act in between identities; in this sense performing is a paradigm of liminality (Schechner 1985: 123). Between identities, the performer acts as a double agent.»[201] Wie Hastrup betont, indem sie Bourdieu zitiert, macht dabei vor allem die Beherrschung der Technik aus, wie überzeugend das Schauspielen wirkt: «The true subject of the work of art is the artistry not the artist; it is the artistry, the actor's technique or ‹technology of enchantment›, which is the source of power inherent in acting.»[202]
Um die allenfalls fehlende Technik zu kompensieren, greifen nicht professionelle Darstellenden tendenziell eher auf Erlebnisse und Elemente aus dem eigenen Erfahrungshorizont zurück. Wie das Zitat im Titel veranschaulicht, bleiben deshalb die meisten dieser Spieler bei der Entwicklung ihrer Rolle näher am eigenen «Ich», «tun hat häufig ein bisschen sich selbst spielen.»[203] Trotzdem agieren sie auf der Bühne als «double agent»[204], auch wenn ihre Rolle Ähnlichkeiten mit der eigenen Person aufweist. Schliesslich ist das gezeigte Verhalten eingeübt, und durch die Anwesenheit eines Publikums weicht es wohl von dem Verhalten ab, das in einem privaten Rahmen an den Tag gelegt würde. Insofern ist das Prinzip des Theaterspielens bei professionellen und nicht professionellen Spielenden gleich und unterscheidet sich allenfalls nur in seiner technischen Qualität.

7.2.3.6 Förderung der lebendigen Tradition durch Heterogenität

Wie aus den vorhergegangenen Ausführungen hervorgeht, wurde das Freilichttheater «Rodersdorf einfach» von mehreren Trägern gestützt, die sich auf Zeit trafen und dann wieder auseinander gingen. Dabei ist deutlich geworden, dass sich die Motivationen von professionellen und nicht professionellen Spielern und Theaterschaffenden zum Teil erheblich voneinander unterscheiden.
Um auf die eingangs gestellte Frage nach dem eigentlichen «Erbe» zurückzukommen, lässt sich an dieser Stelle festhalten, dass ein Projekt wie «Rodersdorf einfach» erst durch das Zusammenspiel der vielfältigen Hintergründe von professionellen und nicht professionellen Trägern möglich wurde. Alle Mitwirkenden, seien es die professionellen Spieler, die nicht professionellen Spieler oder die künstlerischen Leitung des «ex/ex theaters», brachten «ihre Ressourcen» auf unterschiedliche Art und Weise ein. Ohne diese Möglichkeit der Verknüpfung und des Miteinanders hätte das Projekt wohl

[196] Gespäch mit Veronika von Zoltan, 05.10.2010
[197] Vgl. Gespräche mit Barbara Ziegler, Danielle Spielmann, Lena Lichtenstern
[198] Gespräch mit Barbara Ziegler, 28.10.2010
[199] Vgl. Gespräch mit Samuel Kübler, 15.10.2010
[200] Gespräch mit Barbara Rettenmund, 19.01.2011
[201] Hastrup 1998: 40
[202] Ebd.: 37
[203] Gespräch mit Rosmarie Eichenberger, 18.11.2010
[204] Hastrup 1998: 37

einen anderen Verlauf genommen. Basierend auf den jeweiligen Kompetenzen der Teilnehmenden zeichnete sich eine Teilung der Aufgaben ab, die im Folgenden kurz resümiert wird.
Der Probeprozess war bezüglich Vorgehensweise und Vermittlung von schauspielerischer Technik stark von der professionellen Leitung des «ex/ex theaters» und von den professionellen Spielern geprägt und auf eine gewisse Schulung der nicht professionellen Spieler ausgerichtet. Gemäss Schechner wird die «Arbeit der Rekodierung […] in den Proben und/oder durch die Weitergabe des Meisters an den Schüler fortgeführt.»[205] Speziell ist, dass die Weitergabe hier nicht innerhalb einer Berufssparte, sondern berufsüberschneidend verlief. Sowohl die Regie als auch die Berufsschauspieler gaben ihre Erfahrung und ihr Wissen über das Schauspielhandwerk an diejenigen Teilnehmenden weiter, welche die Aktivität nicht hauptberuflich ausübten.
Im Stück übernahmen alle drei professionellen Spieler führende Rollen, welche sowohl die Geschichte als auch alle Teilnehmenden bei der Aufführung zusammenkitteten und unterstützten. Die Rollen der nicht professionellen Darstellenden waren verstärkt auf ihre individuelle Persönlichkeit, Biografie und Fähigkeiten zugeschnitten. Die nicht professionellen Mitwirkenden erhielten nebst einer kleinen Grundausbildung eine ganz neue Vorstellung von Theater abseits eines fixierten Rollenskripts. Vermutlich sind sie jedoch nicht dazu in der Lage, die dazugehörigen Techniken und Vorgehensweisen weiterzugeben. Für zukünftige Freilichttheaterprojekte in Rodersdorf würde dies heissen, dass man weiterhin auf die professionellen Spieler und eine professionelle Regie angewiesen wäre. Die vielen positiven Aussagen der nicht professionellen Darstellenden zeigen jedoch auch, dass diese «Abhängigkeit» nicht negativ gesehen wird. Die Unterstützung durch «Profis» schafft Sicherheit. Sie entlastet die zeitlich bereits sehr eingespannten nicht professionellen Spieler und verhindert somit (weitere) Überforderung und Konflikte. Besonders das Vorgehen der Regisseurin, die unterschiedlichen Kompetenzen der professionellen und nicht professionellen Spielern zu nutzen, ohne jedoch eine Hierarchie zwischen ihnen aufzubauen, wurde von den nicht professionellen Darstellenden lobend erwähnt und bekräftigte sie in ihrem (Mit-)Wirken.

Die Tradierung der Elemente des Theaterspielens verläuft so gesehen in erster Linie über die professionellen Schauspieler und Theaterschaffenden. Nichtsdestotrotz sind die nicht professionellen Darstellenden für ein Projekt wie «Rodersdorf einfach», welches gerade auf lokale Gegebenheiten und Geschichten baut und den Ort mitsamt seiner Bevölkerung mit einbeziehen will, ebenfalls von zentraler Bedeutung. Anders als die professionellen Spieler tragen sie zwar weniger auf der Ebene der Technik bei, durch die Teilnahme der nicht professionellen Spieler hat das Projekt aber eine enorme Dynamik entwickelt. Ohne sie hätte auch das Stück nicht entwickelt werden können. Mit ihren biografischen Hintergründen und persönlichem Engagement haben sie massgeblich zur Lebendigkeit der Freilichttheateraufführungen beigetragen. Im Unterschied zu den professionellen Spielern sind ihnen besonders zwei Elemente wichtig: die angestrebte bzw. gestärkte Identifikation mit dem Dorf und der Gemeinschaft und die Möglichkeit, sich weiter in diese Gemeinschaft zu integrieren.
Im Bezug auf die Immaterielle-Kulturerbe-Konvention, welche nicht auf die unterschiedlichen Herangehensweisen, Ressourcen und Kompetenzen von professionellen und nicht-professionellen Trägern und Trägerinnen eingeht, bedeutet dies, dass die daraus zu gewinnenden Erkenntnisse weitgehend ungenutzt bleiben. Wie am Beispiel von «Rodersdorf einfach» sichtbar wurde, hat das Zusammenspiel von professionellen und nicht professionellen Darstellenden konkrete Auswirkungen auf die Art und Weise, wie sich eine lebendige Tradition entfaltet und weitergegeben wird. Nach der Konvention wird das Kulturerbe in der Hauptsache durch interne Bedeutungszuschreibungen einer Gemeinschaft oder Gruppe definiert. Gemeinschaften und Gruppen kommt somit die bedeutendste Rolle bei der Schaffung, bei der Bewahrung, bei der Pflege und bei der fortwährenden Neuerschaffung des immateriellen Kulturerbes zu. Die Konvention schildert die Rolle des immateriellen Kulturerbes in diesen Gemeinschaften auch in recht einheitlichen und rosigen Farben. Es soll seinen Mitgliedern «ein Gefühl der Identität und Kontinuität» geben und «damit Respekt für kulturelle Vielfalt und menschliche Kreativität fördern». Dies kann durchaus sein, jedoch entsteht so der Eindruck, dass sich Gruppen immer einig sind, worin ihr kulturelles Erbe bzw. einzelne Elemente ihres kulturellen Erbes bestehen. An den Begriffen «Gruppe» und «Gemeinschaft» haftet die Idee von

[205] Schechner 1998: 415

Homogenität. Was ist jedoch, wenn die Heterogenität der Gruppe und die Unterschiede in den Bedeutungszuschreibungen zu den bedeutenden Merkmalen eines Kulturerbes zählen?

7.2.4 «Theater als Medium des Erinnerns»[206] und die Wissensvermittlung zwischen den Generationen

7.2.4.1 Die UNESCO Konvention in Bezug auf die Generationenfrage

Zur Weitergabe von lebendigen Traditionen braucht es Menschen, die diese weitertragen und deren Bedeutung an andere Generationen vermitteln:

«[...] angesichts der Notwendigkeit, ein stärkeres Bewusstsein für die Bedeutung des immateriellen Kulturerbes und seine Bewahrung zu entwickeln, insbesondere bei den jungen Generationen».[207]

«[...] angesichts der unschätzbaren Bedeutung des immateriellen Kulturerbes als Mittel zur Förderung von Annäherung, Austausch und Verständnis zwischen den Menschen».[208]

Obige Punkte nennt die IKE Konvention in Bezug auf die Frage der Bewahrung, Übermittlung und Weiterentwicklung von immateriellem Kulturerbe innerhalb von Generationen. Die Vermittlung und Weitergabe «von einer Generation an die nächste»[209] spielt eine bedeutende Rolle für ‹das Überleben› von lebendigen Traditionen. Was ist jedoch mit Generation gemeint? Und welche Generationen lassen sie sich im Freilichttheater «Rodersdorf einfach» ausmachen?
Der Generationsbegriff kann, wie beispielsweise Ulrike Jureit in ihrem Buch zur Generationenforschung aufzeigt, je nach Kontext und Fachgebiet einer Forschung ganz unterschiedlich angelegt sein. Das Verständnis davon, was eine Generation darstellt, variiert zwischen familial und gesellschaftlich definierten Generationen. Eine Generation kann beispielsweise als eine Erfahrungs- oder Handlungsgemeinschaft verstanden werden. Eine Gruppe Menschen kann sich in ihrem Selbstverständnis als Generation definieren oder von anderen als das definiert werden. Dabei gibt es eine grosse methodische Bandbreite und verschiedene Herangehensweisen.[210] In folgenden Ausführungen soll eine Generation verstanden werden als Gruppe von Menschen ungefähr gleichen Alters, welche sich durch ihren unterschiedlichen Erfahrungsschatz, bedingt durch das Alter, von den Angehörigen einer anderen Generation unterscheiden. Der Fokus der vorliegenden Untersuchung liegt insbesondere auf den Unterschieden und Gemeinsamkeiten zweier Generationen im Erleben eines gemeinsamen Projektes, dem gemeinsamen Lernen und der intergenerationellen Weitergabe von Wissen, von immateriellem Kulturerbe.
Das Thema Erben ist generell mit Generationenkonzepten verbunden. Der Prozess des Erbens markiert eine Schnittstelle der Weitergabe und des Übergangs. Gleichzeitig verweist er auch auf die Frage gesellschaftlicher Kontinuität. Hierbei fällt auf, dass die UNESCO-Konvention zur Sicherung der Weitergabe und der Kontinuität besondere Hoffnung in die jüngere Generation setzt. Viele der Programme der UNESCO richten sich an Kinder, Jugendliche und junge Erwachsene. Dies ist einerseits sicherlich sinnvoll. Andererseits muss auch betont werden, dass der Erbeprozess der lebendigen Traditionen nicht erst durch den Tod bzw. die Androhung des Todes (meist) eines älteren Menschen beginnt. Im Unterschied zur Weitergabe von materiellem Erbe ist bei der Weitergabe von immateriellem Erbe die ältere Generation aktiv am Prozess beteiligt. Sie sollte deshalb stärker in die Betrachtungen einbezogen werden. Der Prozess der dynamischen Tradierung, der in der Konvention betont wird, schliesst ein Miteinander von älteren und jüngeren Menschen zwar nicht aus, allerdings wird der Eindruck vermittelt, dass Wissen ausschliesslich von der älteren Generation an die jüngere Generation vermittelt wird. Diese Forschung wird zeigen, dass gerade das Miteinander unterschiedlicher Altersgruppen durchaus weitere Möglichkeiten der Tradierung birgt.

---

[206] Grossegger 2005
[207] http://www.unesco.ch/fileadmin/documents/pdf/conventions/konvention_immatrielles_kulturerbe.pdf (Stand 27.02.2011)
[208] Ebd.
[209] Ebd.
[210] Vgl. Jureit 2006

7.2.4.2 «Das Zusammenspiel hat mich vor allem begeistert, wie etwas zusammen kreiert wird aus dem Null und Nichts. [...] So, dass wir am Ende wie eine grosse Familie waren».[211] – Die Generationenfrage bei «Rodersdorf einfach»

Beim Freilichttheaterprojekt «Rodersdorf einfach» wirkten Menschen einer sehr breiten Altersspanne und mit unterschiedlichen Biografien mit, vom dreizehnjährigen Mädchen über den dreissigjährigen Schauspieler bis zur älteren Frau gegen siebzig. Diese Bandbreite des Alters ist interessant, da solche altersüberschreitenden Gruppen im Alltag sonst eher unüblich zu sein scheinen. Junge bleiben ausserhalb der Familie unter Jungen, Ältere unter Älteren, eine Vermischung ist selten. Wieso ist eine solche jedoch in diesem besonderen Fall möglich geworden? Und lässt sich dieses verbindende Element der Produktion «Rodersdorf einfach» auf das Theater Spielen allgemein beziehen?

Die Gruppe wurde für die Untersuchung in zwei Altersgruppen unterteilt: die jüngeren Mitwirkenden bis 20 Jahre und die älteren darüber. Die Grenze wurde bewusst so tief angesetzt, weil sich an dieser Stelle die meisten Unterschiede zwischen den Generationen zeigten. Als junge Mitwirkende gelten demzufolge: Lina Eckert und Anna Trümpy mit 13 und 14 Jahren zum Zeitpunkt der Aufführungen und Tibor Rechsteiner, damals 19-jährig. Als ältere Mitwirkende wurden in die Untersuchung miteinbezogen: Beatrice Ullmann, Veronika von Zoltan, Danielle Spielmann, Barbara Ziegler und Rosemarie Eichenberger, welche alle ungefähr zwischen 45 und 75 Jahre alt sind. Alle Befragten gehören der Gruppe der nicht professionellen Spieler an. Die professionellen Spieler konnten leider nicht zu diesem Thema befragt werden. Wie die vorangegangene Untersuchung von Céline Steiner gezeigt hat, herrscht innerhalb der gesamten Spielergruppe eine grosse Heterogenität, und hieraus resultieren sowohl unterschiedliche Motivations- und Erwartungshaltungen als auch Fähigkeiten. Die Vermittlung von Wissen in der Gruppe der nicht professionellen Spieler bezieht sich besonders auf lokale Gegebenheiten und Geschichte(n). In den Interviews wurde somit darauf Bezug genommen, in welcher Altersphase die Person sich gerade befindet und wie sie, abhängig davon, Geschichte und erinnerte Geschichte erlebt.

Es wurde dabei untersucht, wie Theater als «Medium des Erinnerns» im Sinne der Theater- und Kulturwissenschaftlerin Elisabeth Grossegger fungieren kann, welche den Zusammenhang von Theater und Immateriellem Kulturerbe folgendermassen beschreibt: «Theater ist ‹ein Ort des Gedächtnisses› und ein Medium der Erinnerung. Denn es geht um die Weiterentwicklung der kulturellen Tradition [...]»[212] Es wurde betrachtet, ob und wie durch Theaterspielen, eben als «Medium des Erinnerns», zum Weitertragen lebendiger Tradition beigetragen werden kann. Mit «lebendiger Tradition» sind hier weniger die Tradition des Theaterspielens, die Techniken und Spielweisen gemeint, sondern die Weitergabe von subjektiven Erinnerungen in Bezug auf die Geschichte eines Dorfes und Tals. Lebendige Tradition wird in der vorliegenden Untersuchung interpretiert als Wissen über die Geschichte wie auch als «Alltagswissen», im Sinne von Wissen über den Umgang mit der Welt und den Mitmenschen, und als Wissen über andere Generationen. Worin liegt das Potential des Theaterspielens in Bezug auf das Weitertragen lebendiger Tradition in der Zukunft, und welche Möglichkeiten dafür sehen jüngere und welche ältere Theaterspielende?

In dieser Teilarbeit werden erst die Gemeinsamkeiten von Jüngeren und Älteren in der Motivation mitzuwirken und dem Erleben des Theaterprojekts erläutert und anschliessend die Unterschiede im Erleben von Jüngeren und Älteren aufgezeigt. Wie erleben die Jüngeren die Älteren und umgekehrt? Was lernen sie voneinander? Und welche Erkenntnisse können daraus für die Zukunft von lebendiger Tradition und Tradierung gewonnen werden? Es soll des Weiteren untersucht werden, um was für eine Form der Wissensvermittlung es sich im Falle von «Rodersdorf einfach» handelt, ob, wie im Sinne der UNESCO, um eine linear von Generation zu Generation weitergegebene oder, wie es beispielsweise Tim Ingold in seinem Aufsatz «Footprints through the weather-world: walking, breathing, knowing» einführt, eine prozessartige Weitergabe von Wissen, bei der alle Beteiligten als Gruppe dieses stets neu konstruieren und das im Prozess neu entstandene Wissen weitergeben.[213]

---

[211] Gespräch mit Veronika von Zoltan, 18.10.2010
[212] Grossegger 2005: 90
[213] Vgl. Ingold 2010

Ingold erläutert in obig genanntem Aufsatz das Entstehen von gemeinsamem, sozialem und gesellschaftlichem Wissen im Erleben der Natur.

«Thus the ground comprises a domain in which the lives and minds of its human and non-human inhabitants are comprehensively bound up with one another. It is [...] a composite, woven from different materials, and its surface is that of all surfaces. By the same token, the knowledge that runs in the ground is that of all knowledges. Or in a word, it is social [Hervorhebung im Text]. It is when it percolates the ground, tangling with the trails of other beings, and not on some transcendent surface of reason, that mindfulness enters the realm of the social.»[214]

Obwohl es in der Schweiz gegenwärtig zunehmend mehr Initiativen gibt, generationenübergreifende Projekte zu realisieren,[215] und Generationentheater ein Thema der ist[216], wurden intergenerationelle Theaterprojekte bisher nicht auf den Aspekt der Wissensvermittlung untersucht. Mit dieser Untersuchung soll dazu der Anfang gemacht werden.

7.2.4.3 «Theater spielen ist schon etwas ganz Eigenes, etwas Spezielles.»[217] – Die Gemeinsamkeiten im Erleben von jüngeren und älteren Mitwirkenden

Sowohl für die meisten jüngeren wie auch älteren Mitwirkenden war «Rodersdorf einfach» gleichermassen ihr erstes grösseres Theaterprojekt und somit eine neue Erfahrung, ein einzigartiges Erlebnis und eine «Schule fürs Leben»[218]. Die Motivationen, bei dem Projekt mitzuwirken, unterscheiden sich bei Jüngeren und Älteren nicht massgeblich; der Spass am Theaterspielen als Hobby und die Lust, etwas Neues auszuprobieren, standen für alle Altersgruppen gleichermassen im Vordergrund. Eine jüngere Mitwirkende meint dazu: «Ich spiele einfach sehr gerne Theater und ich habe noch nie so irgendwo mitgemacht und es war einfach auch um Erfahrungen zu sammeln mega toll.»[219] Ebenso eine ältere Mitwirkende: «Für mich ist das wirklich eine super tolle Erfahrung gewesen. Das Jahr ist mir zwar zwischen den Fingern durch geronnen, [...] ich weiss gar nicht, wo die Zeit geblieben ist. Aber es ist zu all den verschiedenen Dingen, die ich gemacht habe, wieder eine neue Erfahrung gewesen, die ich nicht missen möchte.»[220] Im normalen Lauf des Alltags erhielt das Theater Priorität, weil es als eine einmalige Gelegenheit und als Abwechslung zu den gewohnten Tätigkeiten gesehen wurde. So zwei Vertreterinnen der älteren Generation:

«Ich habe dann halt die privaten Dinge etwas auf die Seite gelegt und gesagt, das ist jetzt eine einmalige Sache, das hat jetzt Priorität.»[221]

«Es war schon intensiv. Auch dann die Wochenenden in dieser Vorbereitungsphase. Und was ich, also ich wollte im Juni noch eine Woche in die Ferien, das ging flach. Das war gerade so vor der Premiere, das lag nicht drin. Aber sonst hat man sich dann schon begonnen einzurichten. Ja, man musste halt schon Priorität auf das Theater legen, aber dafür war es wirklich eine spezielle Erfahrung.»[222]

Auch die jüngere Generation störte sich mehrheitlich nicht am grossen Zeitaufwand, der das Theaterprojekt für sich beanspruchte und zeigte sich kreativ im Zeitmanagement:

---

[214] Ebd.: 135f.
[215] Vgl. bspw. Höpflinger/Perrig-Chiello 2008
[216] Vgl. bspw. Hartung 2001
[217] Gespräch mit Beatrice Ullmann, 10.10.2010
[218] Gespräch mit Veronika von Zoltan, 5.10.2010
[219] Gespräch mit Anna Trümpy, 9.12.2010
[220] Gespräch mit Beatrice Ullmann, 10.10.2010
[221] Gespräch mit Veronika von Zoltan, 5.10.2010
[222] Gespräch mit Rosemarie Eichenberger, 18.11.2010

«Wir hatten halt noch die Schule und auch ziemlich viele Tests. [...] Ich musste ja mit dem Tram nach Hüslimatt fahren und dann konnte ich dort im Tram noch lernen, wenn es nicht gereicht hat. Das war praktisch.»[223]

«Es hat mir ja sehr Spass gemacht und dann war es eigentlich egal, dass es als halt auch sehr viel Zeit gebraucht hat.»[224]

7.2.4.4 «Es war sehr toll. Alle haben einander geholfen und wir haben uns alle gut verstanden und ich habe es super gefunden.»[225] – Das Erfahren eines einzigartigen Gruppengefühls über die Altersgrenzen hinweg

Die Eindrücke der nicht professionellen Darstellenden scheinen auf den ersten Blick ähnlich und fast ausschliesslich positiv. Fast alle Interviewpartner betonten den einzigartigen Gruppenzusammenhalt über die Altersgrenzen hinweg. Dieser herzliche Umgang untereinander, die Vertrautheit, so mehrere Interviewte, sei durch das gemeinsame Improvisieren und Theaterspielen entstanden. In den Improvisationsübungen lernte die Gruppe, aufeinander einzugehen und sich gegenseitig zu «retten»[226], wenn jemand mal etwas vergessen oder etwas schief gehen sollte. Dieses «zusammen etwas Kreieren, etwas gemeinsam Erarbeiten»[227] habe einen starken Zusammenhalt bewirkt, trotz der unterschiedlichen Persönlichkeiten und Altersgruppen, die aufeinander trafen.

«Und schon das ganze Projekt miteinander durchzuziehen und da bis am Schluss voll dabei zu sein, das war eigentlich schon wichtig. Es wirklich von A bis Z durchzuziehen. [...] Und von daher war es schon noch eine Ausnahme, dass es wirklich so eine einmalig zusammengewürfelte Gruppe war. [...] Das Zusammenfinden der Gruppe und das zusammen Proben und zusammen Sachen entwickeln, zusammen so ein bisschen zu schauspielern auf einer Improvisationsbasis. Das ist das, was wahnsinnig toll war.»[228]

Sowohl von den Älteren als auch von den Jüngeren wurde die Erfahrung eines positiven Gruppengefühls über die Altersgrenzen hinweg hervorgehoben: «Ja eben, man hat sich halt besser kennengelernt und durch das Theaterspielen und Improvisieren wurde das halt relativ nah.»[229]
Die Mitwirkenden fühlten sich als Gruppe eigentlich heterogener Zusammensetzung, jedoch mit einem starken Zusammenhalt, welcher, wie Jung und Alt betonten, durch das Realisieren des gemeinsamen Theaterprojekts entstehen konnte. So eine Vertreterin der älteren Generation:

«Jeder, der mitgespielt hat, war halt anders und jeder hat seine Eigenschaften eingebracht. Und es war gut so. Jeder hat sein Persönliches reingebracht und das hat es gebraucht, manchmal die ruhige Art, manchmal die überlebendige Art. Jeder hat halt seins, und es gab eine Mischung aus dem Ganzen. Doch, das war sehr eine gute Sache.»[230]

Sie seien, so einige Mitwirkende, wie eine grosse Theaterfamilie gewesen. Einige, vor allem die Jüngeren zeigten sich erstaunt, dass das Projekt trotz den beträchtlichen Altersunterschieden innerhalb der Gruppe so viel Spass machen konnte. Am Anfang habe man schon einen Unterschied gespürt, dass die Jüngeren eher mit den Jüngeren und die Älteren eher mit den Älteren zusammen gewesen seien, diese Trennung habe sich aber «schnell verwischt»:

---

[223] Gespräch mit Lina Eckert, 16.12.2010
[224] Gespräch mit Anna Trümpy, 9.12.2010
[225] Gespräch mit Lina Eckert, 16.12.2010
[226] Gespräch mit Beatrice Ullmann,10.10.2010
[227] Ebd.
[228] Gespräch mit Rosemarie Eichenberger, 18.11.2010
[229] Gespräch mit Anna Trümpy, 9.12.2010
[230] Gespräch mit Beatrice Ullmann, 10.10.2010

«Es war speziell, weil es vom Alter her völlig verschiedene Leute waren. [...] Aber es hat recht gut funktioniert, es war eine coole Gruppe am Schluss. Ich denke, das ist schon auch dadurch, dass man so viel zusammen gemacht hat. Das hat schon so ein Gruppengefühl gegeben.»[231]

«Am Anfang war es schon ein bisschen komisch. Aber wenn man sich dann kennengelernt hat, war das Alter egal.»[232]

Wie das Beispiel «Rodersdorf einfach» zeigt, kann Theaterspielen Menschen über Generationengrenzen hinweg verbinden. Im gemeinsamen Theaterspiel können sich Menschen verschiedener Generationen neu und anders begegnen. Diese gemeinsame Aktivität hilft mit, lebendige Tradition in Form von Wissen über Geschichte und andere Generationen aufrecht zu erhalten und zu formen. Auch Elisabeth Grossegger sieht in der Vertretung verschiedener Altersstufen in einer Theatergruppe eine Chance für die Kommunikation zwischen den Generationen und die Vermittlung von lebendigen Traditionen, im besten Fall sei eine Theatergruppe «ein auch das gesamte Generationenpanorama umfassendes Kollektiv».[233] Sie fügt jedoch an, dass das in den wenigsten Theatergruppen der Fall sei. [234] Hier stellt das Freilichttheater der Schweiz eine grosse Ausnahme dar, da die Alterspanne der Mitwirkenden meist erheblich ist. Das Theaterspielen fungiert als Ausnahmezustand. Wie von den Interviewpartnern beschrieben, sind solche generationenübergreifenden Gruppen in ihrem sonstigen Alltag nicht üblich. Dazu ein jüngerer Mitwirkender aus «Rodersdorf einfach»:

«Mit Barbara Rettenmund zum Beispiel wir haben immer über Musik diskutiert, es ist noch lustig, sie hört nur aktuelle Musik. [...] Sie war irgendwie recht auf der gleichen Ebene so. Das habe ich irgendwie noch schön gefunden, noch speziell auch. Ja, es ist eben, mit so einem Projekt lernst du einander irgendwie kennen, weil sonst, ich mein, die ist jetzt irgendwie 45 und ich habe sonst nicht so viel mit 45-Jährigen zu tun. [...] Nein, mit der Zeit hatte es nicht mehr gross mit dem Alter zu tun, ob du mit jemandem mehr oder weniger zu tun hattest.»[235]

Auch in «Generationen – Strukturen und Beziehungen. Generationenbericht Schweiz», dem Abschlussbericht zum Nationalen Forschungsprogramm 52 «Kindheit, Jugend und Generationenbeziehungen in einer sich wandelnden Gesellschaft», werden verschiedene Generationenprojekte und deren Ausführung erläutert. Betont wird, dass es gegenwärtig in der Schweiz zunehmend mehr Initiativen gebe, generationenübergreifende Projekte zu realisieren. Es werden verschiedene generationenverbindende Projekte wie «Generationen im Klassenzimmer»[236] vorgestellt und analysiert. Ein generationenverbindendes Projekt, das auf gemeinsamem Theaterspielen begründet wäre, kommt jedoch nicht vor. Erläutert werden die Schwierigkeiten, ein intergenerationelles Projekt durchzuführen. Da Alt und Jung im Alltag oft getrennte Wege gehen, sei es oft schwierig, sie für ein gemeinsames Interessensprojekt zu verpflichten: «Ausserfamiliäre Generationenbeziehungen sind oft lockerer, und die Lebensinteressen und Lebensrhythmen von Jung und Alt sind nicht deckungsgleich. In Schule und Arbeit sind intergenerationelle Projekte häufig in hierarchische Strukturen eingebettet und in der Freizeit gehen Jung und Alt oft getrennte Wege.»[237] Umso erstaunlicher ist es, dass im Falle von «Rodersdorf einfach» ein solch intensiver Gruppenzusammenhalt, wie er von den Interviewpartnern beschrieben wurde, über die Generationengrenzen hinweg möglich war bzw. erst ermöglicht wurde.

Ein Erklärungsansatz für diesen einmaligen Gruppenzusammenhalt lässt sich bei Victor Turner in seinem Begriff der «Communitas» finden. Dabei geht Turner von Schwellenritualen aus und interessiert sich für den Zustand des Übergangs. Während diesem Schwellenzustand entsteht

---

[231] Gespräch mit Tibor Rechsteiner, 25.10.2010
[232] Gespräch mit Anna Trümpy, 9.12.2010.
[233] Grossegger 2005: 87
[234] Ebd.: 93
[235] Gespräch mit Tibor Rechsteiner, 25.10.2010
[236] Vgl. http://zh.pro-senectute.ch/de/ihrengagement/generationen+im+klassenzimmer (Stand 27.2.11)
[237] Höpflinger/Perrig-Chiello 2008: 354

zwischen einer alten und einer noch zu kommenden gesellschaftlichen Struktur eine Antistruktur, in welcher die Grenzen des sozialen Lebens weitgehend aufgehoben und neu definiert werden. Dieses gemeinschaftliche Erleben ausserhalb vorgegebener sozialen Rollen nennt Turner «Communitas». Menschen in einer Communitas begegnen sich auf einer anderen Ebene als in ihrem üblichen Alltag, es entsteht eine neue, spontane Form der Begegnung von unterschiedlichen Individuen. Der Bestand der Gruppe kann je nachdem auch über den Rahmen des eigentlichen Zusammenseins hinausgehen und auch nach der Auflösung der Gruppe weiter als Communitas bestehen.[238]
Durch das Theaterprojekt «Rodersdorf einfach» sind sich Menschen unterschiedlicher Generationen begegnet, welche auf andere Weise nicht zusammengefunden hätten. Der starke Gruppenzusammenhalt, welcher durch die gemeinsamen Improvisationsübungen und das gemeinsame Theaterspiel entstand, wurde von den Mitwirkenden als sehr intensiv, als etwas Aussergewöhnliches und in ihrem normalen Alltag nicht Übliches empfunden. Im Rahmen des Theaterprojekts war es den Teilnehmenden möglich, die Altersgrenzen aufzuheben und sich als eine grosse Gruppe zu fühlen. Somit kann im Falle von «Rodersdorf einfach» von einer Communitas gesprochen werden, welche auch über den eigentlichen Zeitraum des Theaterprojekts noch teilweise bestehen bleibt: Einige jüngere und ältere Mitwirkende geben an, dass in der gemeinsamen Theaterzeit auch bleibende Kontakte geknüpft werden konnten. Ein Teil der Gruppe geht jeweils gemeinsam an Theaterveranstaltungen oder besucht Aufführungen der professionellen Darstellenden, die im Stück mitgewirkt hatten. So soll ein Teil des Geistes der generationenverbindenden Gruppe in die Zukunft getragen werden.

7.2.4.5 «Es sind dann halt die grauen Hirnzellen, die ein bisschen länger haben, um das aufzunehmen.»[239] – Altersbedingte Unterschiede zwischen den Generationen

Als Unterschiede zwischen jüngeren und den älteren Mitwirkenden wurden zum einen altersbedingte Unterschiede genannt, wie zum Beispiel das anfangs etwas scheue Auftreten und die leisen Stimmen der jungen Mädchen, die schnelle Auffassungsgabe und das gute Gedächtnis der Jüngeren im Gegensatz zur eher langsamen Art der Älteren, die sich die schnelle Abfolge von Ereignissen aus ihrem persönlichen Alltag nicht mehr so gewohnt sind. «Sie waren ein bisschen schnell gestresst irgendwie»[240] meinte eines der beiden Mädchen dazu. Wobei eine ältere Person bezüglich der altersbedingten Unterschiede feststellte:

«Das habe ich schon gemerkt. Ich meine, ich gehe jetzt dann bald gegen die sechzig zu und habe noch nie so etwas gemacht. Früher in der Schulzeit hatte ich immer das Gefühl, ich sei jemand, der gut auswendig lernen könne. Diese Flexibilität, wie das heute die Jungen hatten, die konnten so schnell auswendig lernen. Schnell etwas anderes machen, schnell noch das, schnell noch jenes. Das habe ich gemerkt. Das hat wahrscheinlich etwas mit dem Alter zu tun.»[241]

Die älteren Mitwirkenden äusserten sich bewundernd über die Spontaneität und Flexibilität der Jungen: Wie schnell sie sich auf eine neue Situation einstellen und viele Dinge – Theater, Schule und Hobbies – auf einmal tun können. Sie konstatierten ebenfalls, dass die Jungen besser mit Hektik umgehen könnten als die älteren Mitwirkenden, wobei die Älteren dies damit begründeten, dass die Jungen im Alltag daran gewöhnt seien. Das Verhalten der Jüngeren zeichne sich durch Tatkraft und jugendlichen Übermut aus, wie die meisten älteren Mitwirkenden feststellten.

«Ja, die Jungen haben sich da so richtig reingesteigert zum Teil.»[242]

«Die Jungen waren sehr quirlig. Sie sind extrem lebendig und sind das gewöhnt von der Schule. Dort machen sie das dauernd. In der heutigen Zeit gehen die in die Schule und daneben noch fünfzig

[238] Vgl. Turner 1998
[239] Gespräch mit Veronika von Zoltan, 5.10.2010
[240] Gespräch mit Lina Eckert, 16.12.2010
[241] Gespräch mit Beatrice Ullmann, 10.10.2010
[242] Gespräch mit Veronika von Zoltan, 5.10.2010

Hobbies und dann Hausaufgaben und noch Prüfungen. Den ganzen Tag geht das so. Und wir Älteren sind so, dass wir wieder einmal eine Pause haben müssen, um zu überlegen, was jetzt kommt.»[243]

Sowohl die Jüngeren über die Älteren wie auch die Älteren über die Jüngeren äusserten sich mehrheitlich positiv und anerkennend.

«Diese zwei jungen Mädchen haben das saugut gemacht, die waren mit Herz und Seele dabei. Das ist wirklich eine tolle Erfahrung gewesen auch für sie. Die haben den Plausch gehabt und ich finde, die haben das so super gemacht. Und man hat auch gesehen, wie sie reingewachsen sind. Zu Beginn vielleicht noch eine wenig verhalten und nachher haben sie so richtig draufgegeben und sind in ihre Rolle reingewachsen und haben temperamentvoll gespielt.»[244]

Wie vor allem Tibor Rechsteiner anmerkte, verlief in der Gruppe natürlich nicht immer alles problemlos und konfliktfrei, was ebenfalls auf eine altersbedingt unterschiedliche Aufnahmefähigkeit, andere Lernstile und ein anderes Sicherheitsbedürfnis in Bezug auf das Auswendiglernen des Textes und das Improvisieren zurückgeführt werden kann. «Klar hat man manchmal etwas Sprüche gemacht über gewisse Ältere. Für sie war halt alles ein bisschen kompliziert.»[245] Wie die Kulturwissenschaftlerin Ulrike Langbein für den Erbprozess aufzeigt, handelt es sich bei der Weitergabe von Erbe immer um einen Aushandlungsprozess zwischen den unterschiedlichen Generationen. Ein Prozess, der selten spannungsfrei abläuft.[246]
Die Älteren betonten, es sei für die Jungen, aber auch für sie selbst, wie eine Schule fürs Leben gewesen. Aus dem Theaterspielen konnten sie Erkenntnisse über sich selbst gewinnen und diese später in ihren Alltag integrieren.

«Sich dann einfach den Gegebenheiten anpassen, ich denke, das ist eine Schule fürs Leben. Und dann eben auch für die jungen Mädchen für ihr Berufsleben oder in der Schule, dass die dann entsprechend wissen, wie sie ihr [der Stimme] Nachdruck verleihen können.»[247]

7.2.4.6 Der Zugang zur Geschichte – Unterschiede im Erleben von Geschichte

Neben den altersbedingten Unterschieden lassen sich zwischen älteren und jüngeren Mitwirkenden diese vor allem im Erleben der historischen Aspekte des Theaterstücks erkennen. Für Jung und Alt gilt, dass das Spielen eines historisch angelegten Theaterstücks wie «Rodersdorf einfach» wie ein «Einführungskurs»[248] zu einem besseren und anderen Verständnis der Geschichte und den historischen Fakten führte. Allerdings wurde der Zugang zu diesen geschichtlichen Gegebenheiten durch die beiden Gruppen unterschiedlich erfahren.

7.2.4.6.1 «Und es hatte fast alles eine Beziehung zu mir.»[249] Das Erleben der älteren Generation

Die älteren Mitwirkenden verknüpften die geschichtlichen Ereignisse mit ihren eigenen Erfahrungen, ihrem eigenen Leben. Die geschichtlichen Ereignisse sind somit mit den eigenen Erlebnissen verwoben, sie weckten Erinnerungen und Geschichten, die von den Eltern oder den Grosseltern erzählt wurden. Im Spiel waren den älteren Mitwirkenden diese Geschichten stets präsent, wie folgende Ausschnitte aus den Gesprächen mit zwei älteren Mitwirkenden zeigen:

«Da in ‹Rodersdorf einfach› finde ich speziell, dass einem wirklich die Geschichte der letzten hundert Jahre nahe gebracht wurde, die ich zum grossen Teil erlebt habe, worin meine Eltern und Grosseltern noch verwoben waren. [...] Und was auch noch lustig war, da kam ja dann das mit diesem Auto,

[243] Gespräch mit Beatrice Ullmann, 10.10.2010
[244] Gespräch mit Danielle Spielmann, 23.10.2010
[245] Gespräch mit Tibor Rechsteiner, 25.10.2010
[246] Langbein 2002. Vgl. zum Beispiel 225-229
[247] Gespräch mit Veronika von Zoltan, 5.10.2010
[248] Gespräch mit Beatrice Ullmann, 10.10.2010
[249] Ebd.

diesem Oldtimer. Als ich den das erste Mal gesehen habe, hat es mir fast eins gegeben, weil mein Bappe hat genau so einen gehabt, so ein Auteli. Es war in der Kriegszeit, er hat damals nicht in der Schweiz gewohnt, sondern in Deutschland, also auch gerade an der Grenze so wie hier [in Rodersdorf], und er hat diesen Fiat bei Freunden im Bauernhof unter dem Heu versteckt, um ihn zu retten. Aber dann kamen die Franzosen, haben den Fiat gefunden und ihn an sich genommen. Es waren so viele Situationen aus meinem Leben, die da wieder auftauchten. Das könnte jetzt zum Beispiel theoretisch das Auto sein, das meinem Bappe gehört hat zu dieser Zeit.»[250]

«Und es hatte fast alles eine Beziehung zu mir, das war noch lustig. Also, ich bin viel mit Künstlerleuten zusammen gewesen in den letzten Jahren. Meine Grossmutter war Schneiderin, die hatte sehr viel mit Mercerie und solchen Sachen zu tun. [Sie nimmt hier Bezug auf ihre Rollen, der Keramikkünstlerin und der Ida Gröhli, einer Mercerieverkäuferin] Und dann spielte ich noch eine kurze Szene als Frau, die aus dem Wald kommt mit dem Holz. Und das ist ja auch, ich war jetzt gerade in Spanien und wir hatten einen Cheminéeofen draussen und haben dann überall selbst das Holz gesammelt. Ständig kamen mir diese Theaterrollen in den Sinn, das hat sich so übertragen. [...] Vorher ging man einfach aufs Drämmli, wenn man aufs Drämmli ging und stieg ein und fuhr nach Basel, aber durch das Theater habe ich jetzt ganz viele Sachen erlebt, was da hinten im Tal stattgefunden hat und auch, was meine persönliche Familie mitgemacht hat im Krieg zum Beispiel.»[251]

Die Älteren sahen im Spielen eines historisch ausgerichteten Stückes auch einen pädagogischen Aspekt für die Jungen. «So gehen eben sonst viele Sachen verloren oder sind es zum Teil schon. Also das wissen heute Junge schon oft nicht mehr. Sie fragen: ‹Ja, in Frankreich, wieso? Da konnte man doch immer durchfahren?› Man hat gar keine Vorstellung mehr und meint dann, es sei nicht möglich. Und dabei ist es eigentlich noch gar nicht lange her.»[252] Kirstin Hartung stellt in ihrer Untersuchung zu Kindertheater in Deutschland fest, dass die Erwachsenen im Kindertheater eine grosse Rolle spielen für die Vermittlung von Geschichte und sie durch «ihren Vorsprung an Lebenserfahrung eine grössere Verantwortung» tragen. Meistens nehmen die Erwachsenen diese und ihre Rolle als Erzähler von lebensgeschichtlichen Ereignissen gerne wahr.[253] «Die Älteren brauchen das Erzählen als Selbstvergewisserung und Sinnsuche von der Gegenwart aus, als lebendigen Austausch mit ihren Nachfahren, sie hoffen auf deren Interesse, Anerkennung und Verständnis; ihnen ist die Weitergabe ihrer Erfahrungen und ihres Wissens, auch von Familiengeschichten, als kulturelles Erbe wichtig.»[254] Dieses Phänomen, dass die Älteren bereitwillig ihre Erfahrungen und ihr Wissen über Geschichte an die Jüngeren weitergeben, lässt sich auch im Falle des Theaterprojekts «Rodersdorf einfach» erkennen.

7.2.4.6.2 «Ich habe es mir jetzt besser vorstellen können, als wenn irgendein Geschichtslehrer mir das erzählt hätte.»[255]– Das Erleben der jüngeren Generation

Die Jungen wiederum hörten die geschichtlichen Ereignisse und die persönlichen Geschichten der Älteren, konnten aber auf Grund ihres Alters nicht aus dem eigenen Erfahrungsschatz schöpfen. Sie liessen jedoch das Gehörte ins Theaterspiel einfliessen. Dadurch konnten sie sich vorstellen und nachfühlen, wie es gewesen sein musste und wie das Leben zu einer bestimmten Zeit hätte sein können. Mit dem Theaterspiel erfuhren sie geschichtliche Erlebnisse und setzten sie in Handlungen um. Unterstützend bei diesem Lernen und Erleben wirkten Kostüme oder eine an die Zeit angepasste Sprache. So berichtete eine junge Interviewpartnerin: «Ich habe das sehr toll gefunden, auch mit den historischen Kleidern, das hat mir gut gefallen. Weil man dann auch, man darf zum Beispiel nicht sagen ‹cool› und so, sondern man muss dann halt auch so altmodisch reden. Und das ist toll zum

[250] Gespräch mit Veronika von Zoltan, 18.10.2010
[251] Gespräch mit Beatrice Ullmann, 10.10.2010
[252] Gespräch mit Veronika von Zoltan, 18.10.2010
[253] Hartung 2001: 110f.
[254] Ebd.
[255] Gespräch mit Anna Trümpy, 9.12.2010

Spielen. [...] Ich habe es mir jetzt besser vorstellen können, als wenn irgendein Geschichtslehrer mir das erzählt hätte.»[256]
Auch die beiden anderen jungen Mitwirkenden betonten, dass sie durch das Theater vieles und anders als in der Schule über die Geschichte des Dorfes und der Region gelernt haben.

«Also ich habe einfach mehr über die alte Zeit [erfahren], was man dort so gemacht hat und so. Wir hatten dann ja auch so alte Requisiten.»[257]

«Es [das Theater] ist so lebendig, so mit den geschichtlichen Sachen. Von dem her habe ich viel gelernt. Ich hatte das Gefühl, etwas aus der Vergangenheit übermittelt bekommen zu haben.»[258]

Die Jungen sehen diesbezüglich einen Unterschied zwischen sich und älteren Spielenden. Eine ähnliche Generationenunterscheidung konstatierten sie auch bei den Zuschauern.

«Ja, ich mein, das ist sicher anders, wenn jemand Älteres etwas aus den 50er Jahren spielt. Wenn ich etwas aus den 50er Jahren spielen muss, ist es wirklich nicht das Gleiche. [...] Oder dass sie so erzählen, meine Mutter war dort auch schon dabei und so. Es hatte ein paar, die nach dem Stück kamen und sagten, ich war dort auch dabei. Das war immer lustig. Für die Älteren war es sicher auch viel realer als für die Jüngeren. Für die Jüngeren war es einfach ‹die Geschichte habe ich schon mal irgendwo gehört›, irgendeine Anekdote.»[259]

Tibor Rechsteiner, welcher selbst in Rodersdorf wohnt, erkennt durch das Erleben der Geschichte im Theater Parallelen zur heutigen Zeit. Er sieht die Diskussion über den Bau einer neuen Turnhalle heute analog derjenigen über die Bahnlinie vor hundert Jahren.

«Und ja, dass es auch jetzt noch wieder, so wie mit dieser Turnhalle ist es das Gleiche, einfach das Gefühl, wir müssen das jetzt attraktiv machen für Zuzügler aus der Stadt, dass wieder neue Leute kommen. Und, dass es eigentlich das Gleiche ist, wieder bei der gleichen Diskussion wie vor hundert Jahren, als sie diskutiert haben über diese Bahnlinie, oder Tramlinie. Ja, es gibt halt immer wieder gewisse Leute, die finden, nein, das können wir uns nicht leisten. Und andere, die finden, es muss innovativer sein und wir müssen doch wieder etwas bauen, sonst geht es nicht [...]. So finde ich schon, hat es mich ein wenig über die Geschichte des Dorfes gelehrt. Ich denke, es ist schon viel drin [im Theater] auch von der Tradition, der Geschichte des Dorfes.»[260]

Geschichte wird von den Jungen also nicht als etwas lange Vergangenes, für die heutige Zeit nicht mehr Relevantes, wahrgenommen. Stattdessen werden die Erkenntnisse, welche aus dem aktiven Erleben der historischen Zusammenhänge gezogen wurden, mit den Eindrücken und dem Erleben der heutigen Zeit zusammengebracht. Es wird somit nicht nur durch die Rückschau auf die Geschichte gelernt, sondern auch dadurch, dass aktive Bezüge zur heutigen Zeit hergestellt werden.

7.2.4.7 Von erlebter Geschichte zu lebendiger Tradition – Wissensvermittlung

So lässt sich abschliessend erkennen, dass das Theater «Rodersdorf einfach» oder Theater allgemein einen Beitrag zur Vermittlung von lebendiger Tradition in Form von Weitergabe von Wissen um Geschichte und zum Miteinander von unterschiedlichen Generationen leisten kann. Dies auf mehreren Ebenen: Von den Spielenden ans Publikum, innerhalb des Ensembles von alt zu jung, indem die Älteren den Jüngeren ihre persönlichen Erfahrungen näherbringen, wie auch von jung zu alt, wenn die Älteren von der Spontaneität, Flexibilität und anderen Sichtweise der Jüngeren profitieren können.

---

[256] Ebd.
[257] Gespräch mit Lina Eckert, 16.12.2010
[258] Gespräch mit Tibor Rechsteiner, 25.10.2010
[259] Ebd.
[260] Ebd.

Die beiden Altersgruppen lernen und profitieren in einem wechselseitigen Lernprozess gleichermassen voneinander, während die Älteren das Erzählen ihrer Erfahrungen benötigen, um sich in der Gegenwart verorten zu können, brauchen die Jüngeren die Geschichten über die Geschichte, um sich eine (Reflektions-)Basis für Gegenwart und Zukunft zu schaffen.[261] Durch das gemeinsame Theaterspiel wird Geschichte für beide Generationen erleb- und erfahrbar gemacht. Theater dient so als gemeinsames «Medium des Erinnerns» der unterschiedlichen Altersgruppen, mittels dessen die Vergangenheit in die Gegenwart und die Zukunft getragen werden kann.

Bei dieser Art von Wissensvermittlung handelt es sich folglich nicht, wie in der UNESCO-Konvention mit «von einer Generation an die nächste»[262] beschrieben, um eine lineare Form der Weitergabe von Wissen. Die Wissensvermittlung geschieht hier quer über die unterschiedlichen Altersstufen. Dabei wird unterschiedliches Wissen, eben Wissen über Geschichte, Wissen über den Umgang mit der Welt und den Mitmenschen und Wissen über andere Generationen von jung zu alt und umgekehrt vermittelt. Es handelt sich bei der Tradierung lebendiger Traditionen folglich vielmehr um eine Wissensvermittlung im Sinne von Tim Ingold, bei welcher die Gruppe Wissen gemeinsam stets neu konstruiert.[263] Im Vergleich zum materiellen Erbeprozess zeigen die lebendigen Traditionen somit ein immenses Potential, unterschiedliche Generationen aktiv in den Prozess der Tradierung einzuschliessen.

[261] Vgl. Hartung 2001: 111
[262] http://www.unesco.ch/fileadmin/documents/pdf/conventions/konvention_immatrielles_kulturerbe.pdf (Stand 27.2.11)
[263] Vgl. Ingold 2010: S.137

7.3 Fazit mit Ausblick

Die Suche nach dem immateriellen Kulturerbe der Schweiz hat begonnen. Durch die explizite Nennung der darstellenden Künste als Bereich, in dem sich immaterielles Erbe manifestiert, wäre es durchaus möglich, dass die Tradition des Freilichttheaterspielens, welche in der Schweiz besonders populär ist, zukünftig unter dem Patronat der UNESCO inventarisiert und bewahrt werden wird. Sie würde somit offiziell das Prädikat «immaterielles Kulturerbe» verliehen bekommen. Ausgehend von dem Fallbeispiel «Rodersdorf einfach» hat man sich bemüht, kulturanthropologische Überlegungen zur aktuellen Kulturerbedebatte so offen wie möglich zu halten, und auf diesem Weg eine wissenschaftlichen Plattform zur kritischen Untersuchung darüber bereitzustellen, was es bedeuten, was es beinhalten und welche Fragen und Paradoxien aufkommen könnten, wenn eine kulturelle Praxis «plötzlich» als UNESCO-Kulturerbe wahrgenommen wird.

Erscheinen die Definitionen und Kernaussagen der UNESCO-Konvention zur Bewahrung des immateriellen Kulturerbes sehr klar, so zeigten sich im Verlauf der empirischen Untersuchungen jedoch immer wieder Schwierigkeiten mit den Begrifflichkeiten und Grundannahmen des Dokuments. Die Fallstudie zeigt auch, dass sich die Lebendigkeit des Freilichttheaters besonders aus den Prozessen des Zusammentreffens und Zusammenspielens einer professionellen Regie, Dramaturgie, professioneller Darstellender und nicht professioneller Darstellender für den begrenzten Zeitraum einer Saison schöpft. Gerade die Heterogenität der Akteure bezüglich Ausbildung, Alter, Verortung und Motivation waren für das Projekt bestimmend. Erschienen die Aufgabenbereiche der unterschiedlichen Akteure erst klar getrennt, so wurde im Verlauf deutlich, dass die dynamische Tradierung nicht-linear, berufsübergreifend und generationenübergreifend verlief.

Ein wichtiges Element von «Rodersdorf einfach» war, dass die Stückvorlage «vor Ort» entwickelt wurde, und somit das unterschiedliche Wissen aller Beteiligten aktiv in den Prozess miteinbezogen wurde. Lokalgeschichtliche Begebenheiten und Geschichten wurden von den nicht professionellen Spielern und Barbara Rettenmund zusammengetragen und von Sasha Mazzotti in einem Balanceakt zwischen «lokalen Vorgaben» und «künstlerischem Anspruch» in ein Stück verwandelt.[264] Im Probenprozess fügten die professionellen Darstellenden weitere Elemente hinzu oder verlangten, dass lokalhistorische Elemente zu Gunsten von theatralen Mitteln verworfen wurden. Innerhalb des Ensembles bestand somit eine Diskrepanz in der Gewichtung lokalhistorischer und künstlerischer Elemente und Ansprüche. Insbesondere für die nicht professionellen Darstellenden war das Erleben von Lokalgeschichte im Sinne einer «living history» von grosser Bedeutung, während die professionellen Spieler und auch die Regie sich keineswegs als «Datenvermittler» verstanden. Obwohl alle am Stück mitwirkten, verfolgte man durchaus unterschiedliche Intentionen und Ziele. Gerade diese Spannungen und Unterschiede zeichnen «Rodersdorf einfach» aus. Es sind dieses Aufeinandertreffenden, die daraus resultierenden Aushandlungsprozesse als auch das Übereinstimmen von Ideen, Idealen und Imaginationen der Beteiligten, welche diese spezifische Form des Theaterschaffens hervorbringen und fortwährend mitschreiben. Diese Prozesshaftigkeit bedingt Lebendigkeit, die wiederum zur Fortführung und somit auch zur Beständigkeit dieser Theaterform führt.[265]

Die Besonderheit des schweizerischen Freilichttheaterschaffens liegt, so die Argumentationen der Untersuchungen von Gimmi, Heimberg, Ringli und Schmidt in diesem Bericht, auch in seiner spezifischen Ästhetik, welche sich insbesondere in den materiellen und immateriellen Komponenten von Musik, Inszenierung, Sprache, Bewegung, Raum und Kostüm widerspiegelt. Betrachtet man diese Texte, so fällt auch auf, dass noch weitaus mehr Akteure am Freilichttheater mitwirken (z.B. Schneiderinnen, Architekten, Handwerker, Tiere, etc.) als die vorliegende kulturwissenschaftliche Untersuchung bereits beschrieben hat.

---

[264] Vgl. Gespräch mit Sascha Mazzotti, 02.02.2011
[265] Vgl. Heimberg et al. 2009

Da die UNESCO-Konvention von 2003 Kultur im Sinne eines lebendigen Organismus schützen und unterstützen möchte, müssten auch Funktionen und Motivationen dieser Akteure beachtet werden. Zusammen führen die vorliegenden Untersuchungen dieses Forschungsberichts somit vor Augen, wie weitreichend und komplex der Auftrag der Konvention ist. Darüber hinaus bekommt man eine Vorstellung davon, wie komplex das anvisierte Ziel der Unterstützung kultureller Praxen und ihrer (Re-) produktion ist:

«This means according value to the ‹carriers› and ‹transmitters› of traditions as well as to their habitus and habitat. Whereas intangible heritage is culture, like tangible heritage, it is also alive, like natural heritage. The task, then, is to sustain the whole system as a living entity and not just to collect ‹intangible artefacts›.»[266]

Diese Komplexität wirft Fragen zur Umsetzbarkeit der Konvention und zu den Umsetzungsplänen und -massnahmen der Unterzeichnerstaaten auf. Betrachtet man den Umsetzungsprozess der Konvention in der Schweiz und im Ausland einmal genauer, so zeichnet sich die Tendenz ab, dass lebendige Traditionen gerade bei jenen Gruppen und Gemeinschaften gesucht werden, die nicht in den industrialisierten, elitären, migrantischen oder urbanen Teilen der Gesellschaft enthalten sind, also bei bäuerlichen und ländlichen Gemeinschaften.[267] Diese Interpretation stützt sich deutlich auf eine Trennung, die seit Beginn der Moderne angeblich das Städtische vom Ländlichen, das Elitäre vom Populären und das Industrialisierte vom Handwerklichen trennt und jeglichen (Wissens-)Fluss und Gemeinsamkeiten zwischen diesen Bereichen ausklammert. So scheint es gerade für die und die interessant zu fragen, in welcher Beziehung das Immaterielle-Kulturerbe-Paradigma zu unterschiedlichen Kulturformen, auch zur so genannten «Elitekultur» oder «Kunstkultur», die bereits durch andere Institutionen gefördert wird, steht. Welche Gruppen werden durch die Kulturerbepolitik bevorzugt, wessen kulturelle Ausdrucksformen werden integriert und wessen bleiben ausgeschlossen? Wie verändert die Bürokratisierung des Kulturerhalts dessen Objekt, schafft neue Auffassungen von Kultur und neue Ressourcen, um die gesellschaftliche Akteure und Institutionen konkurrieren?

Wie nun die UNESCO-Konvention in der Schweiz umgesetzt wird und welche kulturellen Praxen als lebendige Traditionen und UNESCO-Kulturerbe nominiert werden, steht zu diesem Zeitpunkt noch nicht fest. Auch die Frage, welche Bewahrungsmassnahmen eingesetzt werden, ist noch offen. Hilfestellungen und weitere Kritik kann hierbei von Seiten der Kulturwissenschaften erwartet werden. Die UNESCO-Konventionen und Kulturerbekonzepte haben in der Wissenschaftsgemeinde gemischte Reaktionen hervorgerufen. Sie reichen von einer mehr oder weniger zaghaften Befürwortung von Zielen und Zwecken der Vereinbarungen zu einer unverblümten Ablehnung ihrer Hauptkonzepte als vage, unwissenschaftlich, politisch reaktionär, sogar gefährlich. Manche Wissenschaftler weisen darauf hin, dass die Bemühung zur Förderung und zum Schutz von immateriellem Kulturerbe einfach nur erneut jene Arbeit kopiert, die Kulturanthropologen, Ethnologen, Soziologen und Volkskundler seit mehr als einem Jahrhundert durchgeführt haben, ohne sich jedoch ernstlich mit den wissenschaftlichen Fortschritten in diesen Bereichen zu befassen, die Kulturerbekonzepte in Frage stellen.[268] Während die Kulturerbe-Konvention der UNESCO aus wissenschaftlicher Sicht mehrdeutig und in mancherlei Hinsicht irreparabel mit Mängeln behaftet ist, so ist sie dennoch eine bedeutende, weltweit kursierende Handlungsaufforderung, deren Konsequenzen und Ergebnisse durchaus ernst genommen werden. Das Inventar und die Liste des immateriellen Kulturerbes der Schweiz, welche das Bundesamt für Kultur wahrscheinlich 2012 veröffentlichen wird, werden somit mit Spannung erwartet.

[266] Kirshenblatt-Gimblett 2006: 164
[267] Vgl. bspw. Andris 2010, Peckham 2003
[268] Vgl. bspw. Tauschek 2010

7.4 Literaturverzeichnis

Andris, Silke: *Immaterielles Kulturerbe. Spurensuche einer Konvention*. In: *Museum.ch* 5 (2010). 8-12.

Appadurai, Arjun (Hg.): *The social life of things: commodities in cultural perspective*. Cambridge 1986.

Assmann, Aleida: *Fest und Flüssig. Anmerkung zu einer Denkfigur*. In: Dietrich Hardt (Hg.): *Kultur als Lebenswelt und Monument*. Frankfurt a. M. 1991. 181-199.

Bendix, Regina: *Backstage Domains: Playing «William Tell» in two Swiss Communities*. New York 1989.

Blake, Janet: *Developing a new standard-setting instrument for the safeguarding of intangible heritage. Elements for consideration.* Paris 2001.

Carpiano, Richard M.: *Come Take a Walk with Me: The ‹Go-Along› Interview as a Novel Method for Studying the Implications of Place for Health and Well-being*. In: *Health Place* 15(1) (2009). 263-272.

Deacon, Harriet/Luvuyo, Dondolo/Mbulelo, Mrubata/Prosalendis, Sandra (Hg.): *The Subtle Power of Intangible Heritage. Legal and Financial Instruments for Safeguarding Intangible Heritage.* Capetown 2004.

Gäbler, Claudia: *Theater an Ort und Stelle. Eine Analyse des Beziehungsgeflechts zwischen Theaterarbeit und Lebensraum am Beispiel des AGORA Theaters*. *Studien zum Theater, Film und Fernsehen* Bd. 32. Frankfurt a. M. 2000.

Glaser, Barney/Strauss, Anselm (Hg.): *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. New York 1967.

Görner, Karin/Gottowik, Volker/Hahn, Thomas/Hartz, Bernd/Lenz, Simone/Patsch, Karlheinz: *Wahrnehmungsspaziergänge durch Bergen-Enkheim*. In: Greverus, Ina-Maria / Schilling, Heinz (Hg.): *Heimat Bergen-Enkheim. Lokale Identität am Rande der Grossstadt*. Frankfurt a. M. 1982. 63-105.

Grossegger, Elisabeth*: Intangible Cultural Heritage – Theaterlandschaft Repertoiretheater: Repräsentation, kulturelle Vielfalt und Identität*. In: Csaky, Moritz/Sommer, Monika (Hg.): *Kulturerbe als soziokulturelle Praxis*. *Gedächtnis Erinnerung Identität* Bd. 6. Innsbruck 2005. 85-96.

Hahn, Hans Peter: *Materielle Kultur. Eine Einführung*. Berlin 2003.

Hartung, Kirstin: *Kindertheater als Theater der Generationen. Pädagogische Grundlagen und empirische Befunde zum neuen Kindertheater in Deutschland*. *Kinder-, Schul- und Jugendtheater. Beiträge zu Theorie und Praxis* Bd.11. Frankfurt a. M. 2001.

Hastrup, Kirsten: *Theatre as a site of passage. Some reflections on the magic of acting*. In: Hughes-Freeland, Felicia: *Ritual, Performance, Media*. London 1998. 29-46.

Heimberg, Liliana/Koslowski, Stefan/Schmidt, Yvonne/Strauf, Simone: *Freilichttheater 2007/8. Untersuchungen zum Theater mit nicht professionellen Darstellenden der deutschsprachigen Schweiz*. Zürcher Hochschule der Künste 2009.

Heimberg, Liliana/Schmidt, Yvonne: *Theater im Freien – eine Typologie*. In: Heimberg, Liliana/Koslowski, Stefan/Schmidt, Yvonne/Strauf, Simone: *Freilichttheater 2007/8. Untersuchungen zum Theater mit nicht professionellen Darstellenden der deutschsprachigen Schweiz*. Zürcher Hochschule der Künste 2009. 25-36.

Hobsbawn, Eric/Ranger, Terence (Hg.): *The Invention of Tradition*. Cambridge 1983.

Höpflinger, François/Perrig-Chiello, Pasqualina: *Intergenerationelle Aktivitäten und Generationenprojekte*. In: Höpflinger, François/Perrig-Chiello, Pasqualina/Suter, Christian: *Generationen. Strukturen.*

Beziehungen. Generationenbericht Schweiz. Synthesebericht des Nationalen Forschungsprogramms 52 *Kindheit, Jugend und Generationen in einer sich wandelnden Gesellschaft*. Zürich 2008. 14-16.

Ingold, Tim: *Footprints through the weather-world: walking, breathing, knowing*. In: *Journal of the Royal Anthropological Institute (N.S.)*. Aberdeen 2010. 121-139.

Jones, Phil: *Exploring space and place with walking interviews*. In: *Journal of Research Practice* 4, Nr. 2 (2008). 1-9.

Jureit, Ulrike: *Generationenforschung*. Göttingen 2006.

Kagel, Nils: *Geschichten leben und erleben. Von der Interpretation historischer Alltagskultur in deutschen Freilichtmuseen*. In: Duisberg, Heike (Hg.); *Living History in Freilichtmuseen. Neue Wege der Geschichtsvermittlung*. Ehestorf 2008. 9-22.

Kaschuba, Wolfgang: *Einführung in die Europäische Ethnologie*. München 1999.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara: *World heritage and cultural economics*. In: Karp, Ivan (Hg.): *Museum Frictions. Public Cultures/Global Transformation*. Durham 2006. 161-202.

Koslowski, Stefan: Kulturpolitische Aspekte. In: Heimberg, Liliana/Koslowski, Stefan/Schmidt, Yvonne/Strauf, Simone: *Freilichttheater 2007/8. Untersuchungen zum Theater mit nicht professionellen Darstellenden der deutschsprachigen Schweiz*. Zürcher Hochschule der Künste 2009. 285-319.

Kramer, Karl S.: *Die Dingbeseelung in der germanischen Überlieferung*. München 1940.

Kramer, Karl S.: *Dingdeutsamkeit. Zur Geschichte des Begriffes und seines Inhaltes*. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (1995). 22-32.

Kramer, Karl S.: *Materielle und geistige Volkskultur*. In: *Bayrisches Jahrbuch für Volkskunde* (1969). 80-85.

Kramer, Karl S.: *Zum Verhältnis von Mensch und Ding. Probleme der volkskundlichen Terminologie*. In: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 58 (1962). 91-101.

Langbein, Ulrike: *Geerbte Dinge. Soziale Praxis und symbolische Bedeutung des Erbens*. Köln, Weimar 2002.

Latour, Bruno: *Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory*. Oxford 2005.

Lee, Jo/Ingold, Tim: *Fieldwork on Foot: Perceiving, Routing, Socializing*. In: Coleman, Simon/Collins, Peter (Hg.): *Locating the Field. Space, place and context in anthropology*. Oxford 2006. 67-86.

Lindner, Rolf: *Vom Wesen der Kulturanalyse*. In: *Zeitschrift für Volkskunde* (2003). 177-188.

Malinovski, Bronislaw: *Argonauts of the Western Pacific: an account of native enterprise and adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*. London 1922.

Meyer-Rath, Anne: *Zeit-nah, Welt-fern? Paradoxien in der Prädikatisierung von immateriellem Kulturerbe*. In: Heme, Dorothe/Tauschek, Markus/Bendix, Regina (Hg.): *Prädikat ‹HERITAGE›. Wertschöpfung aus kulturellen Ressourcen*, Band 1. *Studien zur Kulturanthropologie und Europäischen Ethnologie*. Berlin und Münster 2007. 147-176.

Munjeri, Dawson: *Tangible and intangible heritage: from difference to convergence*. In: *Museum International* 56(1-2). 12-20.

Nas, Peter J.M.: *Masterpieces of oral and intangible culture: reflextions on the UNESCO world heritage list*. In: *Current anthropology* 43(1). 139-148.

Peckham, Robert Shannon: *Rethinking Heritage. Cultures and Politics in Europe*. London 2003.

Schechner, Richard: *Ritual und Theater: Rekonstruktion von Verhalten*. In: Belliger, Andréa/Krieger, David J.: *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*. Opladen 1998. 415-433.

Schmidt-Lauber, Britta: *Gemütlichkeit. Eine Kulturwissenschaftliche Annährung*. Frankfurt a. M. und New York 2003. 77-79.

Strasser, Peter: *Das kulturelle Erbe auf dem internationalen Parkett. Die UNESCO und der Schutz des kulturellen Erbes*. In: Schneider, Ingo/Bodner, Reinhard/Sohm, Katherin (Hg.): *Bricolage 3: Kulturelles Erbe.* Universität Innsbruck 2005. 52-77.

Strauss, Anselm: *Notes on the nature and development general theories*. In: *Qualitative Inquiry* (1995). 7-18.

Strauss, Anselm: *Qualitative Analysis for Social Scientists*. Cambridge 1987.

Strauss, Anselm/Corbin, Juliet: *Basics of Qualitative Research: Grounded Theory Procedures and Techniques*. Newbury Park 1990.

Tauschek, Markus: *Wertschöpfung aus Tradition. Der Karneval von Binche und die Konstituierung kulturellen Erbes*. Berlin 2010.

Turner, Victor W.: *Liminalität und Communitas*. In: Bellinger, Andrea/Krieger, David J. (Hg.): *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch.* Opladen 1998. 251-264.

Voss, Karl: *Freilichttheater – Theater unter freiem Himmel. Freilichtbühnen und sommerliche Festspiele in Deutschland und im benachbarten Europa*. Münster 2005.

Weigelt, Frank André: *Cultural Property und Cultural Heritage. Eine vergleichende ethnologische Analyse internationaler UNESCO-Konzeptionen*. Saarbrücken 2008.

Wilkinson, Jane: *Performing the Local and the Global. The Theatre Festivals of Lake Constance. German Linguistic and Cultural Studies* Bd. 22. Bern 2007.

7.4.1 Internetquellen

http://www.unesco.ch/themen/immaterielles-kulturerbe.html

http://www.unesco.ch/fileadmin/documents/pdf/conventions/konvention_immaterielles_kulturerbe.pdf

http://www.exex.ch

http://www.allacademic.com//meta/p_mla_apa_research_citation/1/0/5/9/2/pages105920/p105920-1.php

www.lebendige-traditionen.ch

http://www.news.admin.ch/message/index.html?lang=de&msg-id=39399

http://de.wikipedia.org/wiki/Amadou_Hampâté_Bâ

8. Fazit – eine Annäherung

Liliana Heimberg

«... irgendwann hat die Stimmung zu einem unerwarteten Zusammenspannen der Leute und zu unglaublichen Energieschüben geführt.»[1]

Der Dialog zwischen Theaterpraxis und Theorie, in den wir als Team eingetreten sind, hat sich als vielstimmiges, mehrdimensionales Gebilde erwiesen, das stets neue Herausforderungen bereithielt: in der Annäherung an Begrifflichkeiten, dem Blickwinkel auf den Forschungsgegenstand, dem methodischen Vorgehen, im Austausch von Beobachtungen und Ergebnissen und deren Verschriftlichung.

Die vorliegenden Berichte weisen einige Überlappungen auf, die zum einen darauf hinweisen, dass im Theater alle Disziplinen ineinandergreifen und zum anderen zeigen, wie derselbe Gegenstand aus anderer Perspektive unterschiedlich betrachtet und bewertet wird. Vergleichbar mit den multiplen Fokussen, die dem Publikum im Freilichttheater mittlerweile zugetraut werden, richtet dieses Fazit das Augenmerk auf einige Brennpunkte, die aus jetziger Sicht das untersuchte Freilichttheaterschaffen dynamisieren und dessen Ästhetik bestimmen. Die Einschätzung erfolgt in der guten Gewissheit, dass bereits zum jetzigen Zeitpunkt die Konzepte für den nächsten Freilichttheatersommer unsere Beobachtungen erweitern, überwinden und ggf. hinterfragen.

Das Freilichttheaterschaffen ist eine lebendige Tradition, die sich einer grossen Verbreitung erfreut, und für nicht professionelle und professionelle Theaterschaffende und -interessierte ein weites Feld für lustvolle, experimentierende künstlerische Zusammenarbeit eröffnet. Die zentrale Erkenntnis der geteilten Autorschaft des ersten Forschungsprojektes zum Freilichttheater[2], die insbesondere die Spieler, den Raum, aber auch das Publikum einschliesst, konnte bestätigt[3] und gleichzeitig differenziert werden.[4]

Die angesprochene Dynamisierung geht von verschiedenen Ebenen aus, die je nach Produktion eigene Gewichtungen und Konstellationen herausbilden. Diese situativen Schwerpunktsetzungen bilden zusammen mit den geplanten und sich spontan ergebenden Relationen untereinander den Kern der festgestellten Vielfalt.

8.1 Durchdringung von professionellem und nicht professionellem Wissen

Die bereits im ersten Forschungsprojekt festgestellte Professionalisierung der künstlerischen Teams wird im vorliegenden Projekt bestätigt. Zum einen reagieren die Trägerschaften damit auf die erhöhten Anforderungen seitens des Publikums. Das Freilichttheaterpublikum setzt sich aus regionalen und überregionalen Besuchern zusammen, die neben den lokalen Aufführungen auch andere Freilichtproduktionen besuchen. Die Produktionen müssen im wachsenden Angebot von Inszenierungen hinsichtlich ihrer Qualität und künstlerischen Eigenständigkeit bestehen können.

Zum andern stellen auch die Mitwirkenden Anforderungen. Zwar geben nicht professionelle Darstellende in der quantitativen Umfrage an, nicht ausschliesslich bei Inszenierungen mit

---

[1] Mail des Regisseurs und Schauspielers Theo Schmid vom 23. Juni 2010 an die Verfasserin über den Prozess des Stationentheaters Rüschegg/BE (Aufführungen Februar und März 2010)
[2] Vgl. Heimberg et al. 2009
[3] Vgl. Schmidt 2009: 86-89; Heimberg 2009: 182-191 und 324-330
[4] Vgl. Fazits der Teilstudien in diesem Bericht

professioneller Leitung mitmachen zu wollen.[5] Doch spricht umgekehrt ihr hoher Ehrgeiz, ihre darstellerischen Ausdrucksmöglichkeiten zu erweitern,[6] für einen Anspruch an die Qualität der zeitaufwändigen Proben, die eher von professionellen Leitungspersonen erwartet werden darf.

Ausschlaggebend für die Ästhetik ist jedoch nicht so sehr das Vorhandensein von professionellen Leitungen, als die Verknüpfung von professionellem mit nicht professionellem Wissen. Sie findet ihren Ursprung zum einen im Willen der Trägerschaften, Theater für und mit der Region zu machen,[7] und zum anderen in finanziell oftmals engen Vorgaben. Dies führt zu einer pluralisierten Produktionsweise, deren Heterogenität durch die jeweils spezifischen Rahmenbedingungen vor Ort mitbestimmt wird. Das Wissen und die Erfahrungen der Theaterexperten werden sensibilisiert und erweitert durch Wissens- und Erfahrungsbestände, die nicht in ihrer Disziplin (Szenografie, Kostümbild, Choreografie, Musik etc.) generiert wurden, und auch nicht ausschliesslich in einer beruflichen Praxis zu erwerben sind. Dazu gehört etwa Wissen um wenig genutzte Ressourcen vor Ort, wie sie bspw. das Gewerbe- und Vereinsleben[8] hervorbringen, oder Wissen um nahezu vergessene Bestände von Materialien[9] sowie deren Eigenschaften und Verarbeitung, Wissen um Personen, die dem Theaterspielen oder –machen zugeneigt sein könnten, aber auch um Verträglichkeiten oder Unverträglichkeiten im kommunalen Zusammenleben[10], um Abläufe, die einzuhalten sind usw.: «Es kommt hier zum Crossover zwischen dem Expertenwissen von aktiven Partizipanten und von beruflich wissenschaftlichen Experten, zu Hybridbildungen zwischen früher getrennten Wissens- und Sinnwelten, zu Vermischungen und Grenzüberschreitungen zwischen Peripherie und Zentrum, zwischen Alltagserfahrung und systematischem Wissen, zwischen lokaler und globaler Expertise.»[11]

Bei dieser Durchdringung von professionellem Wissen und lokalem Expertenwissen ist die gegenseitige Offenheit eine unverzichtbare Voraussetzung. Die für Theaterexperten selbstverständliche Vorgehensweise des Ausprobierens statt der sicheren, einseitigen Setzung stösst dabei oftmals zusammen mit Forderungen nach Effizienz und kurzfristiger Zielerreichung bei den vielfach eingespannten Personen vor Ort, die neben den Theaterproben ihrer Erwerbsarbeit nachgehen. Dennoch zeichnet sich im Freilichttheaterschaffen eine Prozesshaftigkeit ab, wie sie auch für das aktuelle professionelle Theaterschaffen charakteristisch ist:

- Die Konzepte des Freilichttheaters setzen gewisse Eckpunkte, bleiben aber bezüglich der genauen Umsetzung noch offen.

- Die Konzepte der verschiedenen Disziplinen werden nicht auf die Beteiligten «heruntergebrochen», sondern in einem kommunikativ hochkomplexen Prozess mit den Mitwirkenden durch verschiedene Phasen der Zusammenarbeit generiert, entwickelt, verändert, geformt und schliesslich komponiert.

- Diese Vorgänge erfordern von allen Beteiligten einen weiten Zeithorizont.

Das Zusammentreffen und die langsame gegenseitige Imprägnierung professionellen Theater- und Vermittlungswissens mit einem weitverzweigten lokalen Wissen bringen die unverwechselbare

---

[5] Vgl. Heimberg et al. 2009: 227
[6] Vgl. Benz-Engele, Karin: *Amateurtheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Professionalität. Eine aktuelle Bestandesaufnahme der Amateurszene in der Deutschschweiz.* Diplomarbeit im Rahmen des NDS Kulturmanagement, Hochschule für Gestaltung und Kunst Luzern 2006: 33-36. Die Diplomarbeit weist auf guter Faktenlage nach, dass die nicht professionelle Theaterszene insbesondere für die Weiterentwicklung der darstellerischen Möglichkeiten, aber auch hinsichtlich des Bühnenbilds, der Organisation und des Erscheinungsbilds vermehrt die Unterstützung von professionell ausgebildeten Fachleuten sucht.
[7] Vgl. Ergebnis des Workshops vom 19.11.08
[8] Vgl. Interview Martina Hasler
[9] Vgl. Interview Marijke Adriaensen-Haldemann
[10] Vgl. Interview Martina Hasler
[11] Meuser, Michael/Nagel, Ulrike: *Experteninterview und der Wandel der Wissensproduktion*. In: Bogner, Alexander/Littig, Beate/Menz, Wolfgang: *Experteninterviews*. Wiesbaden 2009: 45.

Qualität und die spezifische Ausprägung der Ästhetik im aktuellen Freilichttheater hervor. Parallel dazu wird bei diesen betont transdisziplinären Arbeitsweisen auch ein spezifisches Wissen zur Theaterarbeit im Freilichttheater generiert und aufgebaut.

8.2 Künstlerische Teams

Geht der Impuls zu einer Produktion auch von einer einzelnen initiativen Persönlichkeit aus, so entstehen die Konzepte anschliessend doch vermehrt in künstlerischen Teams, statt im Kopf eines einzelnen Regisseurs, der die Federführung für mehrere Aufgabenfelder der Produktion übernimmt.

Die kollektive Arbeitsweise lässt einen mehrseitigen Wissensaustausch entstehen, der durch das Aufeinandertreffen unterschiedlicher Perspektiven auf das geplante Projekt die einzelnen Künste von ihrer ausschliesslich zudienenden Funktion befreit und ihnen tendenziell ästhetischen Eigenwert zubilligt. Diese Tendenz schliesst nicht aus, dass bspw. die Musik einen funktionalen Beitrag (unterstützend, verstärkend, kommentierend etc.) leistet. Doch bringt sie gleichzeitig eine eigenständige Qualität hervor.

Obwohl in den meisten Freilichttheaterproduktionen Texte vorkommen, sind sie nicht mehr allein für den roten Faden der Inszenierung zuständig. Im Rahmen einer zunehmenden Enthierarchisierung der einzelnen Theatermittel kommt dem Raum - auch in dieser Hinsicht[12] - eine zentrale Funktion zu.

8.3 Diversität des regionalen Bezugs

Was von den Beteiligten des Workshops zum ersten Forschungsprojekt im Hinblick auf die zukünftige Theaterarbeit als wichtiger Aspekt herausgestrichen wurde, ist in der Ausrichtung der untersuchten Inszenierungen flächendeckend zu beobachten: «Sich mit seiner Produktion treu bleiben, den regionalen Bezug gewährleisten.»[13] Dieser Grundsatz kann bewahrend oder gar rückwärtsgewandt verstanden werden, zeitigt jedoch durch die Zusammenarbeit von nicht professionellen Mitwirkenden und professionellen Theaterschaffenden ästhetisch ebenso anspruchsvolle wie eigenständige Theatererlebnisse.

Dies zeigt sich bereits in der Wahl des Raums, eines zentralen, ästhetisch bestimmenden Elements im Freilichttheater. Der Raum als künftiger Spiel- und Austragungsort kreativer Auseinandersetzung wird weniger wegen seiner besonderen Schönheit, dem Vorhandensein von Parkplätzen und sonstiger Infrastruktur sowie Platz für überdimensionale Tribünen bestimmt, als im Hinblick auf dessen potenzielle dramaturgische Funktion, die er als Mitakteur und Mitautor einnehmen kann. Das lokale Wissen ermöglicht umgekehrt dessen Erschliessung und gewährleistet die Verträglichkeit mit den Gepflogenheiten vor Ort.[14]

Der direkte historische Bezug zum Spielort mag eng oder marginal sein, die Verknüpfung mit dem Ort des Geschehens wird durch weitere Strategien verwirklicht. So bspw. durch (avancierte) szenografische Ansätze[15], choreografische Vorgehensweisen, die den Theaterraum zusammen mit den Möglichkeiten und spezifischen Voraussetzungen der Spieler[16] erst hervorbringen, sowie durch die Mitwirkung von lokalen (Fach-)Leuten beim Bau[17], bei den Kostümen[18] und bei der Organisation.

---

[12] Die Produktion *Das Orakel von Turtmann* in Turtmann/VS, Sommer 2010, erklärt ein grosses Gebiet des Dorfes zum narrativen Raum. Die Theateraufführung passt sich mit einer fragmentarisch erzählten Geschichte in eine bestehende Installation zur Achthundertjahrfeier ein.
[13] Strauf 2009: 272. Anlässlich des Workshops vom 19.11.08 mit Veranstaltern von Freilichttheaterproduktionen wurde dieser Aspekt an erster Stelle genannt.
[14] Vgl. Interviews Peter Scherz, Martina Hasler, Elisabeth Wegmann
[15] Vgl. Karin Gimmi: Kap. 3 *Die Ästhetik des Raumes*
[16] Vgl. Liliana Heimberg: Kap. 5 *Die Ästhetik von Bewegung und Choreografie*
[17] Vgl. Karin Gimmi: Kap. 3 *Die Ästhetik des Raumes*

Hinsichtlich der Musik wird die regionale Anbindung bspw. durch das Aufgreifen von regionalem Liedgut[19] und durch die Integration von musikalischen Kompetenzen der nicht professionellen Darstellenden hergestellt.

8.4 Komposition und Vielschichtigkeit

«Ich will in meinen Arbeiten den Bogen spannen zwischen dem Bedürfnis des Publikums nach Unterhaltung und einer Tiefgründigkeit, die auch Experten der Materie – auch sie will ich erreichen – herausfordern kann.»[20]

Die von Hans-Thies Lehmann für das postdramatische Theater erwähnten charakteristischen Merkmale tauchen in ihrer spezifischen Ausprägung auch im Freilichttheater auf: «Parataxis, Simultaneität, Spiel mit der Dichte der Zeichen, Musikalisierung, visuelle Dramaturgie, Körperlichkeit, Einbruch des Realen, Situation/Ereignis.»[21] Die «Palette der Stilzüge», die diesem Theater zur Verfügung steht, gibt dem Spiel der nicht professionellen Darstellenden einen Rahmen, der in der Komposition passgenau auf die jeweiligen Voraussetzungen eingehen kann und der szenischen Arbeit mit nicht professionellen Darstellenden sehr zuträglich ist,[22] stellt doch die ausgesprochene Heterogenität des Ensembles hinsichtlich Vorbildung, Alter und Motivation im Freilichttheaterschaffen eine besondere Herausforderung dar.

In den dramaturgisch komplexen, zu Mehrschichtigkeit tendierenden Kompositionen müssen die Ensembles nicht mehr unabhängig von ihrer Spielerfahrung geschlossene Dramaturgien mit hoher Textlastigkeit bewältigen. Vielmehr verteilt sich die Aufgabe gleichmässiger auf die Künste. Das Spielensemble wird vermehrt in unterschiedliche Gruppen aufgeteilt, deren Beiträge visuell und inhaltlich deutlich voneinander abgegrenzt und anschliessend in einer teils durch und durch rhythmisierten Komposition gegengeschnitten werden. Der Musik kommt dabei eine herausragende Bedeutung zu, übernimmt sie doch in den Inszenierungen einen wesentlichen Teil der Verantwortung für die Strukturierung und Dynamik des szenischen Geschehens.

Alle Projekte behalten vordergründig einen narrativen Charakter bei und erreichen durch die Betonung der Körperlichkeit vermehrt die Öffnung von Interpretations- und Deutungsspielräumen. Innovative Ansätze in der Ästhetik des Raumes – eher selten unter Einbezug von 2D-Medien - und die in hohem Masse kreativen, fern jeder Standardisierung angesiedelten Lösungen im Bereich des Kostümbildes bringen in der Gesamtkomposition ein vielgestaltiges Ereignis hervor, das die Zuschauer auf verschiedenen Wahrnehmungsebenen herausfordert. Das Spektrum des Erlebnisses ist weit. Es reicht von der einfachen Einladung, sich wandernd von einem Spielort zum nächsten zu begeben, über die permanente (Neu-)Orientierung in einem Spielraum, der mit dem Zuschauerraum identisch ist, bis hin zum Sehen, das vergleicht, auswählt, interpretiert, das Gesehene mit eigenem Wissen und Erfahrungen verbindet, und so seine eigene Geschichte verfertigt[23], oder sich durch die Energie, die von chorischem Schaffen mit kleineren und grösseren Ensembles ausgeht, körperlich affizieren lässt.

Das Freilichttheater stellt den Gegensatz zwischen dem Sehen/Hören/Wahrnehmen des Zuschauers und dem Handeln des Schauspielers nicht in Frage, sondern probiert sich in allen zur Verfügung stehenden Mitteln aus. Dies schliesst den aktiv sich einbringenden Zuschauer ein, nötigt ihm aber kein Mitspiel auf.

---

[18] Vgl. Yvonne Schmidt: Kap. 6 *Die Ästhetik des Kostüms*
[19] Vgl. Dieter Ringli: Kap. 4 *Die Ästhetik der Musik*
[20] Interview Philipp Boë
[21] Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater.* Frankfurt 1999/2005. 146f.
[22] Kap. 5.3.5 *Komposition* breitet die beobachtete Palette aus und veranschaulicht sie mit Beispielen.
[23] Vgl. Rancière, Jacques: *Der emanzipierte Zuschauer.* Wien 2009: 23 (Französisch: Paris 2008)

8.5 Einbruch des Realen und Weiterentwicklung bis zur letzten Aufführung

Die Aufführungen sind wie im professionellen Theater nicht mehr abgeschlossene Interpretationen eines Werks, sondern ein weit gediehener Probenstand, dessen vielfältig erarbeiteten Vereinbarungen ein selbstsicheres Auftreten der nicht professionellen Akteure vor Publikum erlauben. Einfache Authentifizierungsstrategien und das Belassen von Improvisationsspielräumen in der Musik und in der Choreografie wirken einer möglichen Routine während der zahlreichen Aufführungen entgegen und erhalten die Unmittelbarkeit des Spiels.

Die ästhetische Besonderheit und spezifische Herausforderung des Freilichttheaters besteht in den veränderlichen Lichtverhältnissen und der Witterung mit ihrem Einfluss auf die Konzepte und die gesamte Produktion. Nicht nur müssen Ausstattung, Kostüme und Instrumente[24] wettertauglich sein. Sämtliches Material und alle Farbkonzepte unterliegen mehrfachen Proben im Tages- und im künstlichen Licht. Improvisation ist gefragt, wenn unvorhersehbare Temperaturstürze, Regen und Schneefall zu Veränderungen zwingen, die ihrerseits auf das Spiel zurückwirken.

Die Ausstattung erhält eine unverwechselbare Patina, wie sie nur das Freilichttheater hervorbringen kann. Die Atmosphäre des Orts kann - anders als im Innenraum - nicht vollends unter Kontrolle gebracht werden. Licht und Witterung schaffen für Spieler und Zuschauer einen gemeinsamen Erlebnisrahmen, dessen Konstanz in der Wechselhaftigkeit, im Wandel besteht. Besonders eindrücklich erscheint dies während des Eindunkelns an exponierten Lagen oder zu Jahreszeiten, die noch kaum als Freilichtsaison betrachtet werden.[25]

8.6 Tradierung von Traditionen

«Ich habe Vorbilder in der Malerei, ich habe Vorbilder in der Musik, ich habe Vorbilder von allem. Ich habe nicht nur Vorbilder im Theater. (...) Mein Körper erinnert sich. Was ich gemacht habe und mit eigenen Augen erlebt habe, weil ich daran beteiligt war.»[26]

Jeder Bereich, der in der vorliegenden Studie der Analyse unterzogen wurde, weist mannigfaltige Bezüge zu Traditionen auf. Sie umfassen Traditionen des Materials, der Herstellung/des Handwerks, der Vermittlung, lokales Brauchtum und (lokale) Theatertraditionen. Aktuelle Zeitströmungen werden genauso aufgegriffen wie überlieferte Traditionen – insbesondere in der Musik. Nostalgischer Folklorismus konnte in keiner der untersuchten Produktionen beobachtet werden. Der laut Aleida Assmann zentrale Impuls für das Interesse an Geschichtlichem, die Neugier, bezieht sich im Freilichttheater tatsächlich stark auf lokale Themen und entspricht hier dem «Bedürfnis nach Identitätsvergewisserung.»[27] Das Freilichttheater tradiert jedoch keineswegs ausschliesslich lokale Traditionen, im Gegenteil: Ideen und Impulse können sehr wohl von anderen bekannten Stoffen und Vorbildern aus Literatur, Filmgeschichte, Kunst und Mode – dem «Weltarchiv», wie Martin Leuthold es nennt[28] - oder von besonderen Erlebnissen ausgehen, die nicht direkt mit dem Ort der Inszenierung zu tun haben, sondern bspw. internationale Berufserfahrungen der Regisseure und Choreografen einschliessen. In solchen Fällen suchen die Verantwortlichen der künstlerischen Teams nach einer

---

[24] Vgl. Ausführungen von Dieter Ringli zur Wettertauglichkeit von Instrumenten und den damit verbundenen Massnahmen in Kap. 4 *Die Ästhetik der Musik.*
[25] Das Stationentheater Rüschegg hat als einziges Freilichttheater seine Aufführungen im Februar und März 2010 durchgeführt. Auf dem Julierpass konnte nach einem ungewöhnlichen Wintereinbruch im Juli Theater in dichten Nebelschwaden erlebt werden.
[26] Interview mit Jo Siska
[27] Assmann, Aleida: *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung.* München 2007. 24.
[28] Vgl. Interview Martin Leuthold; Yvonne Schmidt: Kap. 6 *Kostüm*

Verknüpfung mit dem Wissen und den lebensweltlichen Erfahrungen der Beteiligten. So bringt der Architekt Stefan Hegi jenen, die mit ihm das Bühnenbild aufbauen, dessen künstlerisches Vorbild, die Installationsarbeiten des japanischen Künstlers Tadashi Kawamata, über handwerkliche Aspekte und den Bezug zum Inhalt des Stücks näher.[29] In der choreografischen Arbeit geschieht die Integration von Orts-unabhängigen Traditionen durch die umsichtige Körper- und Bewegungsarbeit mit den nicht professionellen Darstellenden.[30]

Lebendig bleiben die Traditionen in den beobachteten Produktionen u.a. durch

- ihre Vergegenwärtigung in der (gemeinsamen) Recherche[31]
- ihre Hinterfragung, Bearbeitung und Entwicklung im Hinblick auf die Gesamtdramaturgie
- Integration weiterer, vom Ort unabhängiger Traditionen in bestehende Traditionen vor Ort
- Präsentation der Entdeckungen vor Publikum
- Integration des Publikums in die Inszenierung
- (ggf. kontroverse) Diskussionen zu Inhalt und Umsetzung mit den Mitwirkenden, der Trägerschaft, der Presse und dem Publikum

Der Umgang mit den Traditionen ist frei, er kann auch zitathaften Charakter annehmen. Wo Traditionen stark im Bewusstsein verankert sind, vermögen die Inszenierungen eine kritische Wirkung zu erreichen, wie die Untersuchung von Anne-Christine Gnekow hinsichtlich des aufsehenerregenden Erfolges des *Einsiedler Welttheaters* im Jahr 2000 bei Presse und Publikum bemerkt,[32] und wie auch das Fallbeispiel aus Turtmann/VS bestätigt.

8.7 Vermittlungsleistung des Freilichttheaters

Dem Freilichttheater kommt hinsichtlich der Tradierung des immateriellen Kulturerbes von Generationen, Gemeinschaften und Gruppen «in Auseinandersetzung mit ihrer Umwelt, ihrer Interaktion mit der Natur und ihrer Geschichte»[33] eine bedeutende Funktion zu. In den Theaterproben fördert es darüber hinaus den Austausch zwischen verschiedenen sozialen Schichten im Rahmen des Ensembles.[34] Grössere Produktionen, die ein überregionales Publikum anzuziehen vermögen, leisten einen Beitrag zur Verbindung zwischen der urbanen und der ländlichen Schweiz.[35]

Die Praxis des Freilichttheaters weist ferner insbesondere in Produktionen mit körperorientierter Spielweise ein hohes Potential für transformative Vermittlungsprozesse im Sinne der Kunstwissenschaftlerin Carmen Mörsch auf[36], und unterscheidet sich dadurch von der Mehrheit des subventionierten Theaterschaffens. Der Beitrag der nicht professionellen Darstellenden bestimmt zu einem wesentlichen Teil die Ausgestaltung der Choreografien. Ein vergleichbarer Vorgang kann auch in der Produktion der Kostüme beobachtet werden, wo der Vermittlungsprozess wechselseitig

---

[29] Vgl. Interview Stefan Hegi in Kap. 3 *Raum und Szenografie*
[30] Vgl. Kap. 5.3.4.8 *Lebendige Traditionen in der Formgebung*
[31] Vgl. dazu auch Heimberg 2009: Kap. 4.2: 101-127
[32] Vgl. Gnekow, Anne-Christine: *Das Einsiedler Welttheater.* In: Kotte, Andreas: *Theater der Nähe. Beiträge zur Theatergeschichte der Schweiz.* Zürich 2002. 183
[33] UNESCO-Konvention 2003
[34] Vgl. Strauf 2009: 230. Die quantitative Umfrage des ersten Forschungsprojektes hat ergeben, dass 45% der beteiligten Spieler über eine Berufsausbildung verfügen, 37% haben einen Abschluss einer höheren Fachhochschule oder einen Hochschulabschluss, 6% haben die Oberstufe abgeschlossen.
[35] Vgl. Strauf 2009: 258, 259
[36] Vgl. Mörsch, Carmen: *Kunstvermittlung.* Zürich, Berlin 2009. 10f

verläuft und die bei den Näherinnen vorhandenen handwerklichen Techniken, das Kostümbild, mitprägen. Das Theater wird in diesen Verfahren als kritisierbar, veränderbar begriffen. Eine derartige Praxis unterläuft die hierarchische Unterscheidung zwischen künstlerischer Theaterarbeit und Vermittlung und verbindet sie. Prozess und Produktion vermischen sich. Laut Mörsch ist der transformative Diskurs selten vorzufinden – zumindest in der bildenden Kunst.[37] Ein transformativer Vermittlungsansatz beinhaltet jedoch die Möglichkeit der Mitgestaltung des (Freilicht-)theaters als öffentliche Institution. Mörsch stellt die brisante Frage, ob nicht gerade dieser Umstand langfristig zum Erhalt der Institution – hier des Theaters - notwendig ist.[38]

Das Freilichttheater ist eine wache, vielgestaltige Theaterform. In gewissen Produktionen scheint sie sich derzeit geradezu selbst neu zu erfinden. Ihre spezifische Ästhetik entsteht aus der Reibung zwischen professionellem Theaterwissen und dem weitverzweigten Wissen der Mitwirkenden am Spielort. Die Stilpalette des aktuellen Theaters kommt den darstellerischen Möglichkeiten der heterogen zusammengesetzten Ensembles entgegen. Der freie Umgang mit Traditionen, die Entdeckung der Bewegung als Kommunikations- und des Chors als überaus vielseitiges Theatermittel schaffen zusammen mit einer narrativen Oberfläche eine Theaterästhetik, die sowohl ein theaterfernes wie ein theatergewohntes Publikum zu erreichen vermag.

Ob ein Antrag um Aufnahme ins Inventar der schützenswerten immateriellen Kulturgüter Sinn macht, kann an dieser Stelle nicht hinreichend beantwortet werden, da die nötigen Untersuchungen über die Auswirkungen und die Entwicklung des Inventars selbst fehlen.[39] Einstweilen ist festzuhalten: Die künstlerisch-ästhetische Dynamik dieser Theaterszene ist bemerkenswert, ebenso wie der herausragende kulturvermittelnde Beitrag zur Theaterlandschaft in der Schweiz.

---

[37] Vgl. ebd.
[38] Vgl. ebd.
[39] Vgl. dazu auch die kritischen Fragen von Silke Andris (Kap. 7 *Darstellende Kunst als lebendige Tradition*), die sowohl an die Abfassung der Konvention wie an das entstehende Inventar gestellt werden müssen.

9. Ausblick

Das Freilichttheater ist in Bewegung, im Aufbruch. Wie die vorliegende Studie zeigt, nähert es sich den Inszenierungen fragend, die Grenzen der ästhetischen Möglichkeiten - des Machbaren – auslotend, sie verschiebend, weitend[40]. Die weiterführenden Fragen sind in den einzelnen Teilstudien aus der Perspektive der jeweiligen Disziplin ausgewiesen. An dieser Stelle wird deshalb der Versuch unternommen, Fragestellungen zu formulieren, die sich zum einen aus dem Blick auf die beobachtete Entwicklung des Freilichttheaters ergeben und zum anderen aus dem bisherigen Verlauf der Forschungen.

Die Untersuchungen zum Freilichttheater 2010/2011 hatten zum Ziel, das mit der ersten Studie 2007/2008 erschlossene Feld[41] um die Ebene der Ästhetik zu erweitern. Die praxisnahen Bereiche Raum/Szenografie, Musik/Ton, Bewegung/Choreografie und Kostümbild wurden im Spannungsfeld zur Tradierung von Traditionen des Orts, literarischer Stoffen, des Handwerks in den Disziplinen etc., aber auch des Theaters selbst betrachtet und analysiert. Die Untersuchungen erfolgten auf der Ebene der Produktion, der Herstellung, der Vermittlung, setzten diese weder in Bezug auf eine dramaturgische Analyse des Inhalts noch suchten sie systematisch den theaterhistorischen Anschluss an die heutige Situation.

In einem nächsten Schritt wäre es deshalb von Interesse, beides im Hinblick auf ein Genre, mit dem meist auch klare inhaltliche Vorgaben verbunden werden, zu fokussieren: das Festspiel. An das Festspiel zu Jubiläen historischer Ereignisse wird mehr als an jede andere Theaterform die Erwartung geknüpft, die eigene Geschichte zuhanden der Gemeinschaft zu reflektieren. Festspiele verkörpern als inszenierte Jubiläen sozusagen den Höhepunkt der theatralen Erinnerungskultur. Anhand des Festspiels müsste zum einen der theaterhistorische Anschluss an bereits bestehende Forschungen (meist Einzelstudien) geschaffen werden. Zum anderen müsste gefragt werden, in welcher Hinsicht die heute üblichen Arbeitsweisen gerade dieser inhaltlich herausfordernden Theaterform und dem sozialen Auftrag, der daran geknüpft wird, zuträglich sind und welche Geschichtsbilder sie hervorbringen.

Die Arbeitsweisen des Theaters mit nicht professionellen Darstellenden entsprechen den Arbeitsweisen mit professionellen Darstellenden. Die darstellerischen Voraussetzungen sind unterschiedlich, ebenso die Inhalte, die Dauer des gesamten Prozesses, die Organisation und der gesellschaftliche Auftrag. Hier schliessen sich zwei mögliche Forschungsfelder an:

Zum einen wären die Annäherung, respektive die gegenseitige Durchdringung der beiden Theaterformen (mit professionellen bzw. nicht professionellen Darstellenden) näher zu beleuchten. Hier wäre ferner die Frage nach dem jeweiligen inhaltlichen, künstlerischen und gesellschaftlichen Selbstverständnis von Interesse, in Relation zum Auftrag und der Aufgabe, die den verschiedenen Akteuren bspw. in der Kulturpolitik zugewiesen wird.

Zum anderen stellt sich die Frage nach den unterschiedlichen Bedingungen, unter denen diesen Aufträgen nachgekommen werden kann. Dass sich heutige Arbeitsweisen (Prozesshaftigkeit, lange Entwicklungszeiten, Probenstände bis zum Ende der Aufführungen) mit den Abläufen des hochinstitutionalisierten Theaters nicht immer gut vertragen, wurde bereits im ersten Forschungsbericht beschrieben.[42] [43] Zu überprüfen wäre nun, wie weit sich die Situation des Freilichttheaters jener

---

[40] Vgl. Baecker, Dirk: *Kunstformate (Kulturrecherche).* In: *Künstlerische Forschung. Positionen und Perspektiven* 83 (2009). 79-97

[41] Vgl. Heimberg et al. 2009. Das Feld wurde hier in drei Richtungen erschlossen: Autorschaft im Freilichttheater, wirtschaftliche Effekte von grossen Freilichttheaterproduktionen, kulturpolitische Entwicklungen seit der Gründung der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia bis zum revidierten Fördergesetz 2008.

[42] Heimberg 2009: 131

der (oftmals knapp subventionierten) freien Szene annähert. Dies als Beitrag zur eröffneten Diskussion, wie der Zugang zu den öffentlichen Ressourcen gehandhabt wird, und wie weit er der heutigen Situation in der Theaterlandschaft noch zu entsprechen vermag.

Weiter konnte in den Vorbereitungen zum 2. Treffen der Freilichttheater festgestellt werden, dass in der Romandie vermehrt grosse Freilichtspiele mit nicht professionellen Spielern stattfinden. Über diese Inszenierungen besteht jedoch noch kaum ein Überblick, ebenso wenig wie über die vereinzelten Freilicht-Produktionen der italienischen Schweiz[44]. Die unterschiedlichen kulturellen Hintergründe erfordern eine eigene Studie.

Nicht zuletzt wäre es von Interesse, die in zwei Studien zum Freilichttheater der Deutschschweiz erhobenen und ausgewerteten Daten in einen internationalen Zusammenhang zu stellen.

---

[43] Bruno Cathomas betont im Interview, dass die Spielweise nicht professioneller Darsteller seiner Vorstellung von Theatermachen (Unmittelbarkeit, Risikolust, Spielfreude) oftmals mehr entspreche als jene professioneller Darstellender. Jo Siska führt an, dass die Müdigkeit und die Routine professioneller Theaterschaffender eigensinnige künstlerische Ansätze erschwerten.

[44] Die Produktion *Tutti dormono* der Gruppe *Con_Creta* aus Mendrisio (Regie von Diego Willy Corna und Nunzia Tirelli) verbindet Körpertheater mit Texten aus *Spoon River von* E.L. Masters (Mendrisio, 6. Juni 2010), gezeigt am 2. Treffen der Freilichttheater in Uznach/SG.

Dank

Wir danken dem Schweizer Nationalfonds (SNF) für die Förderung unseres Forschungsprojektes.

Wir danken dem Institute for the Performing Art and Film (ipf) der Zürcher Hochschule der Künste, namentlich Anton Rey, für die Unterstützung.

Wir danken dem Seminar für Kulturwissenschaft und Europäische Ethnologie der Universität Basel sowie der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde SGV, Prof. Dr. Walter Leimgruber, für die gute Zusammenarbeit.

Wir danken dem Institut für Theaterwissenschaft (ITW) der Universität Bern, Prof. Dr. Andreas Kotte, für die wissenschaftliche Vernetzung.

Wir danken unseren Praxispartnern, der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia, insbesondere Martha Monstein, und der Ernst Göhner Stiftung, Zug, namentlich Sonja Hägeli, für das Vertrauen in unsere Arbeit.

Unser Dank gilt den Bühnenbildnern und Szenografen Julia Bihl, Albert Fässler Jr., Stefan Hegi, Nicole Henning, Giovanni Netzer, Peter Scherz, Heini Weber, Elisabeth Wegmann für die vielfältigen Erläuterungen im Rahmen der Interviews.

Ein weiterer Dank geht an die Komponisten und Musiker Lorenz Dangel, Pascal Grütter, Henry Sauter, Clarigna Küng und Carlo Gamma für den Einblick in ihr musikalisches Schaffen im Freilichttheater.

Ein grosser Dank geht an die Regisseure und Choreografen Livio Andreina, Philipp Boë, Julia Bihl, Bruno Cathomas, Martina Hasler, Giovanni Netzer, Barbara Schlumpf und Jo Siska für die fundierten Auskünfte sowie an Prof. Dr. Christina Thurner, Karin Hermes und Dr. Ursula Pellaton für die Beratung in unterschiedlichen Phasen des Projektes.

Wir danken den Kostümbildnerinnen Marijke Adriaensen-Haldemann, Eva Butzkies, Anna Maria Glaudemans Andreina, Florence Leonetti, Martin Leuthold und dem Atelier Jakob Schlaepfer, Susette Neuweiler, Katrin Schilt, Elke von Sivers und Nina Steinemann für die Interviews.

Für ihr grosses Engagement bei den Videodrehs danken wir Lucia Netzer-Peduzzi und Marionna Tschor-Coray.

Für die Aufführungsvideos und das umfangreiche Fotomaterial danken wir dem Theater Gurten in Bern, insbesondere Livia Anne Richard und Fredi Stettler, dem *Theater Jetzt!* in Sirnach und dessen Leiter Oliver Kühn, Philipp Bühler sowie dem *ORIGEN Festival Cultural* in Riom, dem Regisseur Theo Schmid aus Rüschegg, dem Verein *OFF SzoEN* in Biel, dem *Theaterverein Laax* sowie Gabriel Schneebeli und Georg Müller-Harder.

Für die gute Zusammenarbeit danken wir Severin Kuhn, der für Kamera und Schnitt der beiliegenden DVD «Ästhetik des Kostüms» verantwortlich zeichnet.

Wir danken allen Beteiligten und Mitwirkenden der Inszenierung *Rodersdorf einfach* vom Sommer 2010. Ein besonderer Dank kommt unseren Interviewpartnern zu: Veronika von Zoltan, Rosmarie Eichenberger, Barbara Ziegler, Beatrice Ullmann, Danielle Spielmann, Lina Eckert, Anna Trümpy, Tibor Rechsteiner, Samuel Kübler, Hansjörg Surer, der Regisseurin Sasha Mazzotti und der Dramaturgin Barbara Rettenmund.

Ein herzlicher Dank richtet sich an Kathrin Siegfried für Lektoratsarbeiten, an Julia Prütz und Aracely Uzeda für die Unterstützung beim Gesuch und bei den Finanzen sowie an Matthias Nüesch für die Gestaltung des Layouts und der Grafiken.

Ganz besonders danke ich Yvonne Schmidt, Karin Gimmi, Silke Andris und Dieter Ringli für die überaus konstruktive und anregende Zusammenarbeit. Ein Dank geht an die Studentinnen des

Seminars für Kulturwissenschaft und Europäische Ethnologie der Universität Basel Tanja Coray, Melissa Dettling, Giulia Pesapane und Céline Steiner.

Mein Dank gilt all jenen, die uns in der intensiven Zeit des Forschungsprojektes mit ihrem Verständnis unterstützt haben.

Liliana Heimberg, Zürich, Oktober 2011