

Zürcher Hochschule der Künste

Master Theater

Leitende Künstlerin – Theaterpädagogik

Betreuung – Ursula Jenni

Juni 2020

Masterthesis von Aline Stäheli

Zwischen Schauen und Spielen

Wie sprechen nicht-professionelle Akteur*innen
über ihre Konzeption von Bühnenidentität – vor und nach einer besuchten
Aufführung und in Bezug zur eigenen Stückentwicklung?

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
Ausgangspunkt und Motivation	3
Fragestellung	4
Aufbau	5
Form der Arbeit	6
2. Theorie	6
2.1 Sprachliche Zugänglichkeit verschiedener Theaterkonzeptionen im Interview mit theatererfahrenen Jugendlichen – Gabriela Paule	6
Die Schwellenerfahrung nach Fischer-Lichte als Voraussetzung für ästhetische Bildung	7
Theater und Identitätsprozesse – Äusserungskompetenz im Gespräch über Persönlichkeitsentwicklung ..	9
Theater als Kunstform – Über semiotische Lücken trotz ästhetischer Vorbildung	9
Überblick – Die Bühnenidentität zwischen Persönlichkeitsentwicklung und ästhetischer Gestaltung	11
2.2 Die Bedeutung der Bühnenidentität für ästhetische Bildung in der Theaterpädagogik – Ulrike Hentschel	12
Strategien einer Neupositionierung des Theaters im zeitgenössischen Kontext	13
Ausblenden oder Hervorheben als Umgangsformen mit Differenz auf der Bühne	14
Authentizität als Darstellungsvariante	15
Überblick – Welche Rahmen rahmen die Bühnenidentität?	17
2.3 Theater als relationales Ereignis – Mira Sack	19
Überblick – Die Bühnenidentität als Verhandlungsraum der Gruppe	21
2.4 Überblick Theoriepositionen	22
3. Empirischer Teil – Untersuchung der Konzeption von Bühnenidentität(en)	22
3.1 Einleitung – Wer steht auf der Bühne?	22
Ausgangslage und Feld	22
Entwicklung des Forschungssettings	23
Analysevorgehen	26
Kategorien	28
3.2 – Fall 1: Club	30
Überblick	30
Gesprächszeitpunkt 1	30
Gesprächszeitpunkt 2	33
Gesprächszeitpunkt 3	35
Fazit Fall Club.....	40
3.3 – Fall 2: Junges Ensemble	42
Überblick	42
Gesprächszeitpunkt 1	42
Gesprächszeitpunkt 2	44
Gesprächszeitpunkt 3	46
Fazit Fall Junges Ensemble	53
3.4 – Fall 3: Studio	56
Überblick	56
Gesprächszeitpunkt 1	56
Gesprächszeitpunkt 2	57
Gesprächszeitpunkt 3	58
Fazit Fall Studio.....	60
3.5 – Fallübergreifender Vergleich	61
Übersichtsgrafik.....	62

Sprachliche Zugänglichkeit und Qualitäten des Beschreibens	65
Entwicklung über die drei Gesprächszeitpunkte im Vergleich	65
Bedeutung des externen Aufführungsbesuches	66
4. Ergebnisse der Praxisforschung im Vergleich mit theoretischen Positionen	67
5. Fazit und Ausblick.....	71
6. Quellenverzeichnis.....	73
7. Danksagung	74
8. Abschliessende Erklärung	74
9. Anhang.....	75

1. Einleitung

*«Theater sehen und Theater spielen gehören zueinander wie ein paar Schuhe» –
Christel Hoffmann¹*

Gerne möchte ich mich diesem Satz von Christel Hoffmann anschliessen. In der aktuellen theaterpädagogischen Praxis beobachte ich allerdings eher ein Parallelangebot und eine Trennung zwischen Spielen und Sehen²: Theaterpädagogische Angebote sind meistens klar einer Seite zuzuordnen; es gibt Angebote, um Theater zu spielen (z.B. Spiel- oder Jugendclubs) oder Angebote, um Theater zu sehen (z.B. die «Voyeure»³, ein Angebot für junge Erwachsene, die sich in der regionalen Theaterlandschaft regelmässig Stücke ansehen und sich anschliessend darüber austauschen). In der Theatervermittlung, die sich an Zuschauer*innen richtet, nehme ich eine Entwicklung wahr, mehr Spiel in ihre Angebote miteinzubeziehen, etwa in vor- oder nachbereitenden Workshops für Stücke. Die reziproke Entwicklung, dass die Theatervermittlung in deren Zentrum das Spielen und Produzieren steht, sich aktiver der Seherfahrung widmet, entdecke ich weniger. Natürlich sehen sich die Teilnehmer*innen eines Spielclubs bei den Proben immer wieder gegenseitig zu und holen sich Materialien als Inspiration, meist passend zu den von ihnen bearbeiteten Themen. In meinem theaterpädagogischen Umfeld kenne ich jedoch keine Gruppe und habe bei meiner Recherche auch keine gefunden, bei denen ein Aufführungsbesuch zum festen Bestandteil ihres Probenprozesses gehört. Darin liegt für mich ein noch nicht ausgeschöpftes Potenzial für die praktische, produktionsorientierte Theaterpädagogik, über das ich gerne mehr herausfinden möchte. Wie könnte das Sehen und Spielen wieder näher zusammenwachsen und welche Bildungsmöglichkeiten ergeben sich dadurch?

Ausgangspunkt und Motivation

Am Anfang meiner Arbeit stand also eine Neugier, wie sich ein Aufführungsbesuch auf eine eigene Stückentwicklung auswirken könnte. Mich hat interessiert, ob nicht-professionelle Akteur*innen⁴ im eigenen Probeprozess auf die gesehene Aufführung Bezug nehmen und ob das konkrete Beispiel helfen könnte einen verbindenden Orientierungsrahmen zu schaffen und daraus eine gemeinsame Sprache zu entwickeln. So stellte ich mir vor, dass die besuchte Aufführung einen Ausgangspunkt bilden kann, darüber zu sprechen, in welche Richtung man sich mit der eigenen Stückentwicklung bewegen möchte, und sich durch einen Prozess des erst einmal sprachlichen Annäherns, Abgrenzens und Modifizierens die Vorstellung des Eigenen klarer herauskristallisiert. Diese Annahme basiert auf der eigenen Praxiserfahrung, bei der ich in der Arbeit mit verschiedenen Gruppen festgestellt habe, dass häufig sehr unterschiedliche Vorstellungen von Theater und daran angeknüpfte Erwartungen aufeinandertrafen. Welche Erwartungen das waren, zeigte sich meistens erst, als das Projekt

¹ Hoffmann, 2008, S.7

² Unter «Sehen» verstehe ich in meiner Arbeit die Rezeption von Theaterprojekten mit allen Sinnen.

³ Voyeure Schweiz, dievoyeure.ch

⁴ Ich werde in meiner Arbeit vermehrt von nicht-professionellen Akteur*innen sprechen. Unter dem Begriff «Akteur*in» verstehe ich in dieser Arbeit Teilnehmer*innen eines theaterpädagogischen Projekts, die sich von einem Publikum insofern unterscheiden, dass sie auf das gemeinsame Ereignis einer Aufführung in gewisser Weise vorbereitet sind. Er bildet damit eine Alternative zu den gängigeren Begriffen «Spieler*innen» und «Darsteller*innen», die ich eher einer schauspielorientierten Tradition zuordne, und öffnet sich zu einem transdisziplinär gedachten Theaterverständnis, das Teilnehmer*innen auch weitere Formen der gestalterischen Mitwirkung ermöglichen möchte als das Spiel.

schon eine gewisse Form erreicht hatte, die es den Teilnehmer*innen möglich machte, diese mit ihren Anfangsvorstellungen abzugleichen. So gehe ich davon aus, dass eine breite Zuschauerfahrung den Horizont öffnet, was Theater alles sein kann, sie ein Bewusstsein für vielfältige Formen und Inhalte schafft und so auch mehr Fantasie und Gestaltungsspielraum bietet, die in die eigenen Projekte miteingebracht werden können.

Ausgehend von dem Interesse, welches Potenzial das Zuschauen für eigene Produktionen haben könnte, habe ich nach Gruppen gesucht, die sich bereit erklärten, eher am Anfang der eigenen Stückentwicklung eine Aufführung anzusehen. Die Suche gestaltete sich schwieriger als erwartet. Von einem Dutzend angefragter Theaterpädagog*innen antworteten ungefähr die Hälfte, die meisten mit einer Absage aufgrund von mangelnden zeitlichen Kapazitäten und einer bereits erfolgten Probenplanung, die keinen Aufführungsbesuch vorsah.

Eine der geplanten Proben für einen Aufführungsbesuch zu streichen, bzw. ihn als Teil der Probearbeit zu nutzen, stellte für die angefragten Theaterpädagog*innen eine Herausforderung dar; die meisten berichteten von einer knapp bemessenen Probenzeit für die Entwicklung ihrer Produktion. Manche äusserten Schwierigkeiten neben ihren Verpflichtungen noch einen Aufführungsbesuch zu planen; einerseits einen Termin im Probenzeitraum, und andererseits auch ein passendes Stück zu finden, bei dem sie inhaltliche oder formale Bezugspunkte zur eigenen Arbeit sehen. Für manche der Gruppen stellte zudem der finanzielle Aspekt der Ticketkosten eine zusätzliche Hürde dar, eine Aufführung zu besuchen.

Grundsätzlich fand die Idee einen Aufführungsbesuch in die Probenarbeit miteinzubeziehen bei den angefragten Theaterpädagog*innen jedoch positive Resonanz. Sie äusserten mehrheitlich, dass sie es begrüßen würden, wenn ihre Spieler*innen Aufführungen besuchen und dass sie in ihren Stückentwicklungen von mehr Zuschauerfahrung ihrer Spieler*innen profitieren könnten. Daraus schliesse ich, dass bei den Angefragten ein Interesse für eine stärkere Verbindung von Spielen und Sehen besteht, in ihren beruflichen Kontexten allerdings wenig Raum bleibt, um das Potenzial dieser Verbindung für die eigene Arbeit zu entdecken, sich darin auszuprobieren und es weiterzuentwickeln.

Fragestellung

Mein Anfangsinteresse war es, die Theatervorstellungen von nicht-professionellen Akteur*innen und ihre Entwicklung über einen Prozessverlauf mit Produktions- und Rezeptionserfahrungen zu untersuchen. Dafür habe ich mit drei Gruppen, die sich in einer Stückentwicklung befanden, zu je drei verschiedenen Zeitpunkten ein Gespräch geführt: Vor und nach dem Besuch einer externen Aufführung und nach Abschluss der Vorstellungen der eigenen Stückentwicklung. In der Auswertung der Interviews habe ich festgestellt, dass der Gegenstand «Theatervorstellungen» zu vielschichtig ist, um im gegebenen Rahmen der Thesis zu prägnanten Erkenntnissen zu kommen. Als Weiterentwicklung habe ich mich auf die Vorstellungen von Bühnenidentität konzentriert, da diese direkt mit der Spielerfahrung und dem Erlebnishorizont der Akteur*innen verbunden sind. Daran anknüpfend untersuche ich die Beziehung zwischen Produktion und Rezeption genauer. Unter Bühnenidentitäten verstehe ich verschiedene Identitätsformen, die von Akteur*innen in einem Theaterkontext eingenommen werden können. Sie unterscheiden sich von einer Alltagsrepräsentation insofern, dass den agierenden Akteur*innen bewusst ist, dass ein Aussen zuschaut. Damit

umfasst der Begriff sowohl Modi der Selbstrepräsentation als auch Darstellungen von Figuren und verweist auf ein Spektrum an Gestaltungsmöglichkeiten.

Aus diesen Überlegungen habe ich folgende Fragestellung für meine Arbeit formuliert: «Wie sprechen nicht-professionelle Akteur*innen über ihre Konzeption von Bühnenidentität – vor und nach einer besuchten Aufführung und in Bezug zur eigenen Stückentwicklung?»

Aufbau

Die vorliegende Arbeit untersucht die Beziehung zwischen Bühnenidentität und Sehen und Spielen näher. Einerseits durch Interviewgespräche mit nicht-professionellen Akteur*innen und deren Analyse, andererseits durch Theoriebezüge aus ausgewählter Fachliteratur. Damit schafft sie Anhaltspunkte für weitergehende Überlegungen in diesem Feld.

Die Arbeit gliedert sich in drei Hauptteile. Im ersten Teil gehe ich auf die gewählte Literatur ein und werde drei Positionen aus der Theorie vorstellen, die sich im Hinblick für die Entwicklung meines Forschungssettings und dessen Durchführung als relevant erweisen. Als erste Position ist dies eine Untersuchung der Deutschdidaktikerin Gabriela Paule, die die Beziehung von Produktion und Rezeption und dem Theaterverständnis von theatererfahrenen Jugendlichen analysiert. Als zweite Position beziehe ich mich auf Ulrike Hentschel; sie verankert die Bedeutung von Bühnenidentität im Kontext ästhetischer Bildung in der Theaterpädagogik. Mira Sacks Beitrag zu spezifischem Lernen in Gruppen, und dessen Bedeutung für weitere Überlegungen zum Bildungswert theaterpädagogischer Arbeit, erweitert den theoretischen Orientierungsrahmen der Arbeit um eine dritte Perspektive.

Den zweiten, empirischen Teil bilden die durchgeführten Interviews und deren Analyse nach Standards der qualitativen Sozialforschung.

In einem ersten Schritt wird das Forschungssetting näher erläutert. Die Akteur*innen werden zu drei Gesprächszeitpunkten zu ihren Theatervorstellungen befragt. Im ersten Teil der Interviews wird der allgemeine Theaterhorizont der Gruppen beleuchtet und sie werden zu ihrer Vorstellung der eigenen Stückentwicklung befragt. In einem zweiten Teil dreht sich das Gespräch um eine Rezeptionserfahrung einer gemeinsam besuchten Aufführung. Im dritten Teil wird die Beziehung zwischen Seh- und Spielerfahrung genauer betrachtet und die Akteur*innen werden gefragt, wie sie diese Ebenen zueinander in Bezug setzen.

In einem zweiten Schritt wurden die Interviewgespräche transkribiert und analysiert. Als theoretische Grundlage für die Analyse beziehe ich mich auf Heinz Mosers «*Instrumentenkoffer für die Praxisforschung*»⁵, der ein iteratives Verfahren der Kategorienbildung vorschlägt. Dabei habe ich meine Forschungsfrage auf den Aspekt der Bühnenidentität fokussiert.

Im nächsten Schritt habe ich die Interviews durch Codieren kategorisiert, und mit diesen Kategorien eine Vergleichbarkeit für die verschiedenen Gesprächszeitpunkte innerhalb eines Falls geschaffen. Die Ergebnisse dienen dem fallübergreifenden Vergleich, der den Abschluss des empirischen Teils bildet.

Im dritten Teil stelle ich die beiden ersten Teile einander gegenüber und arbeite kohärente, ergänzende und widersprechende Elemente heraus, um damit einen Überblick über den Forschungsgegenstand zu gewinnen. Im Fazit fasse ich die wichtigsten Erkenntnisse zusammen, verorte sie im Feld der Theaterpädagogik und entwerfe einen Ausblick auf eine

⁵ Moser, 2015, S.148 - 153

Weiterentwicklung des entworfenen Untersuchungsfeldes und seine weiterführenden Fragen. Das Fazit bildet den Abschluss meiner Arbeit.

Form der Arbeit

Zur Form der vorliegenden Arbeit: Es wird mit Zitaten und Fussnoten gearbeitet. Die Zitate sind durch Kursivschrift gekennzeichnet, kleinere Zitate sind direkt in den Text eingebunden, grössere sind abgesetzt. Wortwiederholungen und Verzögerungslaute, die sich aus dem Sprechfluss ergeben, wurden für eine leser*innenfreundliche Gestaltung gestrichen. Die Zitate wurden in der Originalsprache belassen, ebenso dabei verwendete Genderformen. Ich selbst verwende in meiner Arbeit meist die weibliche Form mit Sternchen (*). Damit möchte ich sowohl Frauen und Männer in meine Formulierungen miteinbeziehen, sowie Menschen, die sich weder dem männlichen noch dem weiblichen Geschlecht zuordnen möchten oder können.

2. Theorie

Den Ergebnissen der empirischen Untersuchung wird ein Blick auf drei ausgewählte Positionen in der Fachwissenschaft vorangestellt, die das Feld näher beleuchten, in dem sich meine Arbeit bewegt. Als Erstes stelle ich einen Beitrag der Deutschdidaktikerin Gabriela Paule vor, die in Interviews mit theatererfahrenen Jugendlichen an Schulen deren sprachliche Äusserungskompetenz über Theater näher untersucht und dabei herausfinden will, welche Aspekte von Theater durch eine produktionsorientierte Auseinandersetzung mit dem Gegenstand in den Blick geraten und welche nicht. Als zweite Position beziehe ich mich auf Ulrike Hentschel, die über die Bedeutung von Bühnenidentität im Hinblick auf ästhetische Bildung in der Theaterpädagogik schreibt. In einem dritten Schritt stelle ich eine Perspektive Mira Sacks auf das Feld der Theaterpädagogik vor, die darlegt, wie die zwischenmenschlichen Beziehungen, die sich in Gruppen bilden, das Lernfeld beeinflussen, und die darauf hinweist, dass dieser Aspekt bisher nur wenig Raum in bildungstheoretischen Überlegungen einnahm. Die drei Positionen verankern meine Forschungsfrage im Feld der Theaterpädagogik und bilden einen Orientierungsrahmen für weiterführende Überlegungen.

2.1 Sprachliche Zugänglichkeit verschiedener Theaterkonzeptionen im Interview mit theatererfahrenen Jugendlichen – Gabriela Paule

Als erste theoretische Position möchte ich eine Untersuchung Gabriela Paules vorstellen, die sich mit dem Einfluss von Produktion und Rezeption auf das Theaterverständnis von Jugendlichen befasst hat. Ich stelle voran, dass Paule aus einer Perspektive der Deutschdidaktik argumentiert und dabei vor allem das Interesse verfolgt, wie eine sinnvolle Theatervermittlung in diesem Kontext aussehen könnte. Nicht alle Überlegungen lassen sich deshalb auf das Feld der Theaterpädagogik übertragen, dennoch ergeben sich aus ihrem Beitrag interessante Fragen, die mich in der Entwicklung des Forschungssettings begleitet haben. Im Folgenden werde ich ihre Untersuchung zuerst zusammenfassend vorstellen und dann die Aspekte herausarbeiten, die an meine Fragestellung anknüpfen.

In ihrem Text *«Über Theater reden. Äusserungskompetenzen theatererfahrener Jugendlicher»*⁶ untersucht Gabriela Paule wie theaterspielende Jugendliche über ihre Erfahrungen im Theater sprechen. Ihre Befragung orientiert sich an der Produktion, der Rezeption und der Kommunikation als drei Dimensionen ästhetischer Bildung. Ein spezifisches Interesse der Untersuchung ist, welche Aspekte ästhetischer Erfahrung den Jugendlichen sprachlich zugänglich sind und wie diese sie persönlich gewichten. Die Frage nach dem Verständnis von Theater, das die Jugendlichen durch das Theaterspielen erworben haben zum einen, und die Frage nach der Persönlichkeitsentwicklung der Jugendlichen als Teil ästhetischer Bildung zum anderen, sind Schwerpunkte der von Paule durchgeführten Befragung. Ihr Orientierungsrahmen ist dabei die Theaterdidaktik im Rahmen des Deutschunterrichtes, die Kinder und Jugendliche *«zu einer aktiven Teilnahme am kulturellen Leben befähigen will»*.⁷ Aus ihrer Untersuchung verspricht sie sich Hinweise darauf, wie eine Theaterdidaktik mit dieser Zielsetzung für den regulären Deutschunterricht zu konzipieren wäre.

Die Schwellenerfahrung nach Fischer-Lichte als Voraussetzung für ästhetische Bildung

Zunächst erläutert Paule die theoretischen Grundlagen, auf denen ihre Untersuchung fusst. Dabei bezieht sie sich auf Erika Fischer-Lichte, die ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung beschrieben hat.⁸ Diese Schwellenerfahrung birgt das Potenzial, dass die Person, die sie erlebt, eine Transformation durchlaufen kann. Auf der semiotischen Ebene können diese Schwellenerfahrungen durch ein Aufeinandertreffen verschiedener Bedeutungssysteme entstehen. Paule hebt in ihrem Text weiter die performative Ebene als Merkmal ästhetischer Erfahrung hervor:

*«Weiter ist für die ästhetische Erfahrung im Theater dessen spezifische Medialität, nämlich die gleichzeitige körperliche Präsenz von Darstellern und Zuschauern, konstitutiv. Die Angewiesenheit des Theaters auf Körperlichkeit und Sinnlichkeit rückt daher im Kontext ästhetischer Erfahrung neben der semiotischen Dimension auch seine performative Qualität in den Blick. Theater ist nicht nur Sinngebungsinstanz, hat nicht nur repräsentative Funktion, auf die die Dekodierung von Zeichen zielt, sondern Theater ist auch ein Ort der Sinne.»*⁹

Paule unterscheidet zudem zwischen der ästhetischen Erfahrung eines Publikums bei der Rezeption und der ästhetischen Erfahrung des Theaterspiels auf der Ebene der Produktion. Neben Produktion und Rezeption stellt sie die Anschlusskommunikation als drittes Element ästhetischer Bildung ins Zentrum ihrer Untersuchung. Paule betont, dass sich die Äusserungskompetenz über ästhetische Erfahrung nicht von alleine einstellt, sondern dass auch sie erprobt und geübt werden müsse und eine Reflexion des eigenen Denkens und Handelns erfordere. Dabei erachtet sie ein Grundwissen über die jeweilige Kunstform als zentral, das Fachbegriffe beinhaltet. Erst damit könne die Kommunikation überhaupt an die Analyse des künstlerischen Phänomens zurückgebunden werden und schaffe damit eine wichtige Voraussetzung für eine entwickelte Äusserungskompetenz.

⁶ Paule, 2011, S.17-50

⁷ Vgl. Fischer-Lichte, 2003, S. 138 - 161 und 2010, S.62, sowie Paule, 2011, S.17

⁸ Paule, 2011, S.18

⁹ Paule, 2011, S.19

Diese Äusserungskompetenz der theatererfahrenen Jugendlichen untersucht Paule einerseits in Bezug auf die Verbindung ästhetischer Erfahrung und Identität, andererseits im Hinblick auf die Verbindung ästhetischer Erfahrung mit dem Wissen über die Kunstform Theater. Unter diesem Wissen versteht Paule ein Verständnis einer Inszenierung als konzeptuelle Komposition, in der verschiedene (ästhetische) Elemente zusammenspielen und wechselseitige Bedeutungen hervorbringen. Dazu schreibt sie:

«Für unerfahrene Zuschauer, wie es Schülerinnen und Schüler in der Regel sind, ist das keine Trivialität, sondern eine erste Erkenntnis darüber, dass eine Inszenierung nicht einen dramatischen Text auf die Bühne ‹stellt›, sondern dass sie den Text in bestimmter Weise deutet und dafür eine theatrale Form findet – dass es sich also bei einer Theateraufführung um eine eigene Kunstform mit einer je spezifischen Ästhetik handelt.»¹⁰

Aus dem gewählten Zitat wird deutlich, dass Paule von einem zu inszenierenden Text ausgeht, der die Grundlage für die weiteren Elemente einer Inszenierung bildet, die zusammen eine Interpretationsmöglichkeit dieses Textes anbieten. Das ‹Wissen um die Kunstform Theater›, wie es Paule nennt, das sie in ihrer Befragung mit den Jugendlichen untersuchen möchte, zielt unter anderem auf ein Verstehen theatraler Formen, Zeichen und Symbole ab und darauf, wie diese zusammenwirken und eine eigene Sprache bilden. Ein erfahrungsbasiertes atheoretisches Wissen scheint in diesem Wissensbegriff nicht enthalten oder zumindest einem kognitiven untergeordnet zu sein. Paule schreibt weiter: *«Wer mehr weiss, sieht und erfährt mehr und ander(e)s – und hat einen höheren Genuss.»¹¹* Hier überwiegt das semiotische Theaterverständnis von Paule, eine Inszenierung tritt als Botschaft der Macher*innen in Erscheinung, die mit dem richtigen (kognitiven) Vorwissen entschlüsselt werden kann. Ihr ebenfalls erwähntes performatives Theaterverständnis, das sie mit einer sinnlichen Erfahrung verbindet, rückt in den Hintergrund.

Ihre Untersuchung gliedert Paule in zwei Teile. Im ersten, Theater und Identitätsprozesse, fokussiert sie sich auf die Äusserungskompetenzen der Jugendlichen im Hinblick auf ihre Persönlichkeitsentwicklung und im zweiten, Theater als Kunstform, untersucht sie die Äusserungskompetenz in Bezug zu einem breiteren Theaterverständnis. Die Befragung wurde mit 34 Gymnasiasten zwischen 13 und 22 Jahren durchgeführt, die sich retrospektiv zu ihren Theatererfahrungen im schulischen Kontext äusserten, wo sie an Aufführungen mitgewirkt und mit verschiedenen Theaterpädagog*innen zusammengearbeitet hatten. Die Interviews wurden gruppenweise geführt und waren nur durch wenige Impulse gesteuert. Als Ergänzung beantworteten die Befragten zudem einen schriftlichen Fragebogen. Die genauen Fragestellungen habe ich leider trotz Recherche nicht ausfindig machen können und beziehe mich daher auf Paules Schilderungen im Werk *«Wege ins Theater: Spielen, Zuschauen, Urteilen»¹²*.

¹⁰ Paule, 2011, S.26

¹¹ Paule, 2011, S.26

¹² Bönnighausen / Paule, 2011

Theater und Identitätsprozesse – Äusserungskompetenz im Gespräch über Persönlichkeitsentwicklung

Paule resümiert, dass die Jugendlichen die Schwellenerfahrung, wie sie Fischer-Lichte benennt, genau und differenziert beschreiben können, ebenso den Einfluss dieser Erfahrungen auf ihre Persönlichkeitsentwicklung. Nicht sich selber zu sein und Dinge tun zu können, die sie im Alltag nicht tun, beschreiben die Jugendlichen als Freiheit und Grenzerfahrung zugleich. Gleichzeitig wird in den Aussagen deutlich, dass sie das Dargestellte immer mit der eigenen Persönlichkeit verknüpft erleben. So äussern sie beispielsweise, dass sie sich durch das Theaterspielen verändert haben und eine grössere Empathiefähigkeit entwickelten. Als weitere Eigenschaft von Theater heben die Jugendlichen Teamarbeit hervor: Sie hätten im Theater gelernt Gemeinsames zu entwickeln, dabei Kompromisse einzugehen, und Konflikte und Stresssituationen zu meistern. In Bezug darauf, wie die Zuschauer*innen wahrgenommen werden, kommt Paule in ihrer Befragung zum Schluss, dass die Jugendlichen das Publikum weniger als konstitutives Merkmal von Theater wahrnehmen, sondern überwiegend im Zusammenhang mit der eigenen Identitätsbildung und als Instanz, vor der sich die Jugendlichen mit ihrem Stück bewähren müssen. Als weitere Qualität ihrer ästhetischen Erfahrungen betonen die Schüler*innen, dass sie, seit sie Theater spielen, besser damit umgehen können, im Alltag beobachtet zu werden. Theater stellt für sie dementsprechend auch ein Auftrittstraining für den Alltag dar.

Paule kommt zum Schluss, dass die Jugendlichen in der Verbindung von ästhetischer Erfahrung und Identität eine hohe Äusserungskompetenz aufweisen: Sie beschreiben differenziert und verfügen über ausreichend Vokabular ihre Erfahrungen in Worte zu fassen.

Theater als Kunstform – Über semiotische Lücken trotz ästhetischer Vorbildung

Weiter untersucht sie die Äusserungen der Jugendlichen zur Verbindung von ästhetischer Erfahrung und dem Wissen um die Kunstform Theater. So formulieren die Jugendlichen unter anderem ihren Anspruch an ein Theaterstück folgendermassen: Es soll nicht langweilen, unterhaltsam, aber dennoch ernsthaft sein, es soll etwas aussagen und zum Nachdenken anregen. Sie wünschen sich, dass sich die Zuschauer*innen auch über die Stückaufführung hinaus mit dem Gezeigten beschäftigen. Die Ansprüche an das Bühnenkunstwerk, die die Jugendlichen äussern, richten sie überwiegend an ihre eigene Darstellung. Dabei entstanden Diskussionen, was Spieler*innen dürfen und was nicht, es zeigte sich ein Wissen um Spieltechniken und dass die Jugendlichen ihr Theaterspiel auch mit einer gewissen Disziplin verbinden. In Bezug auf das Publikum wird deutlich, dass die Jugendlichen die Kopräsenz von Zuschauer*innen und ihnen als Darsteller*innen bewusst erleben, teilweise sprechen die Befragten sogar davon, wie sie versuchen die Feedback-Schleife¹³, die durch die Interaktion mit dem Publikum entsteht, bewusst zu beeinflussen. Ihre Aussagen lassen darauf schliessen, dass sie dem Publikum gegenüber eine Verantwortung verspüren und ihm etwas bieten wollen. Das Publikum wird als die Instanz wahrgenommen, die über die Qualität der Inszenierung entscheidet. Ausserdem zeigt sich, dass die Jugendlichen von einer Inszenierung eine möglichst sofortige Verständlichkeit

¹³ Paule bezieht sich hier erneut auf Erika-Fischer Lichte, die mit dem Begriff der autopoietischen Feedback-Schleife ein Phänomen beschreibt, in der sich das Publikum und die Akteur*innen auf der Bühne unweigerlich gegenseitig beeinflussen. Fischer-Lichte schreibt dazu: «Es ist die für Aufführungen konstitutive leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern, die sie (die Feedback-Schleife, Anm. der Autorin) unwiderruflich in Gang setzt. Wo Menschen aufeinandertreffen, reagieren sie aufeinander, auch wenn dies nicht immer mit Augen und Ohren wahrnehmbar ist.» (Fischer-Lichte, 2004, S.67).

fordern, und dass nur ein Mädchen in der Befragung als Anspruch geäußert habe, dass ein Theater auch etwas Rätselhaftes haben und «Kunst sein» solle. Paule hebt hervor, dass sich nur in dieser Äußerung eine Perspektive auf die Mehrdeutigkeit künstlerischer Phänomene zeige, die über ein direktes Verstehen hinausgeht. Ebenso weist sie daraufhin, dass es den Jugendlichen schwergefallen sei, sich zu Qualitätsmerkmalen einer Szene zu äussern, die über die Gefühlslage der Schauspieler*innen hinausgingen. So benennt sie mehrere Aussagen, die das Wohlfühlen der Spieler*in als Kriterium für das Gelingen einer Szene definieren. Nur drei Schüler*innen äussern sich dahingehend, dass auch andere Faktoren für die Qualität einer Szene mitverantwortlich seien. So benennt eine Schüler*in Übertreibung als Mittel, eine andere, dass Theater eine eigene Sprache bilde, und eine dritte, dass nicht ihr eigenes Wohlbefinden als Darsteller*in entscheidend für die Szene sei, sondern ob ihr Spiel zum Szenencharakter passe. Paule leitet ab, dass die Jugendlichen mehrheitlich stark von einer psychologisch motivierten theatralen Ästhetik geprägt und darin verhaftet sind. Äusserungen, die auf das Zusammenwirken einzelner ästhetischer Mittel bezogen sind, finden sich keine in ihrer Befragung.

Daraus schliesst Paule auf eine geringe Äusserungskompetenz der Jugendlichen, was das Wissen um die Kunstform Theater angeht. Sie hält fest, dass die Äusserungen in diesem zweiten Teil der Befragung weniger differenziert sind und dass den Jugendlichen folglich Fachbegriffe und -wissen über Theater fehlen, so dass ihnen manche Erfahrungen sprachlich unzugänglich bleiben. Ebenso zeigten sich in der Befragung relativ festgefahrene Erwartungen der Jugendlichen an Theater, die Paule auf mangelnde Zuschauerfahrung zurückführt.¹⁴

Aus den Ergebnissen dieser zwei Teilaspekte folgert Paule, dass sich in ihren Befragungen zwar das Potenzial für ästhetische Bildung im Zusammenhang mit Identitätsprozessen zeigte, dass eine ausschliesslich produktive Auseinandersetzung aber noch nicht ausreicht, um das Potenzial ästhetischer Bildung auch in Bezug auf die Rezeption zu entfalten. Sie schreibt: «*Es scheint gerade keinen Automatismus zu geben, der von produktiven Erfahrungen im Umgang mit Theater direkt zu so etwas wie Kunstverstand oder Rezeptionskompetenz führt.*»¹⁵ Paule begründet dies damit, dass der Umgang einer mit Zeichensystemen umgehenden Inszenierung beim Spiel nicht notwendig in den Blick gerät. Sie schlägt vor, den produktiven Zugang zu Theater durch einen rezeptiven zu ergänzen. Das Zuschauen solle auf der Basis von Fachkenntnissen erfolgen oder zu diesen führen. Für die Dramendidaktik bedeute dies, die Theatervermittlung nicht ausschliesslich durch produktive Verfahren einzulösen zu versuchen (etwa durch eine simulierte Inszenierung), sondern das Angebot um eine gezielte Schulung von Rezeptionskompetenzen zu erweitern, sich also mit professionellen Theaterinszenierungen auseinanderzusetzen. Sie schreibt dazu:

«Er (der Zuschauer) hat es hier nicht mehr wie im Unterricht mit einfacheren und einzelnen Elementen einer Zeichensetzung zu tun, die schrittweise diskutiert und auf ihr Zusammenspiel befragt werden, sondern die Aufführung, der er beiwohnt, ist ein äusserst komplexer, vielschichtiger theatraler Text, in dem das Zusammenwirken verschiedenster theatraler Zeichensysteme simultan wahrgenommen wird.»¹⁶

¹⁴ Vgl. Paule, 2011, S. 41

¹⁵ Paule, 2011, S.42

¹⁶ Paule, 2011, S. 43

Im Folgenden schlägt Paule verschiedene Massnahmen vor, wie im Deutschunterricht auf die Rezeption eingegangen werden könnte, um Zuschauende auf die Komplexität einer Aufführung vorzubereiten. Grundlegend müsse ein Verständnis und eine Sensibilisierung für die Inszenierung als beabsichtigte Komposition geschaffen werden. Diese beinhalte das Kennenlernen von theatralen Zeichensystemen, damit ihre funktionale Bezogenheit aufeinander gelesen und die daraus erfolgende Bedeutung durch kognitive Leistung erschlossen werden kann. Dafür sei ein Üben im symbolischen Verstehen Voraussetzung und eine Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von dramatischem Text und Inszenierung. Dieses könne zum Beispiel mit einer Diskussion über Fragen der Werktreue und darüber, was eine Inszenierung dürfe oder eben nicht, thematisiert werden. Als weitere begünstigende Faktoren für eine fundierte Rezeptionskompetenz nennt sie Wissen über künstlerische Traditionen und ein Erkennen intertextueller Bezüge, worauf die Theaterdidaktik ebenfalls vorbereiten und entsprechende Einblicke geben müsste. Eine entscheidende Herausforderung für den Deutschunterricht sei es aber vor allem, eine Gesprächskultur über Theater zu kultivieren, durch die Jugendliche ihr Sprechen über Kunst trainieren und so auch eine langfristige Äusserungskompetenz erwerben können.

Überblick – Die Bühnenidentität zwischen Persönlichkeitsentwicklung und ästhetischer Gestaltung

Paule untersucht in ihrem Beitrag die sprachliche Äusserungskompetenz der befragten Jugendlichen zum Gegenstand Theater, mit dem Interesse herauszufinden, welche Aspekte durch produktive und rezeptive Zugänge wahrgenommen werden. Dabei betrachtet sie den Zugang zu Identitätsprozessen und dem Medium als Kunstform genauer. Damit bildet Paule einen wertvollen Anknüpfungspunkt für meine Arbeit, wobei es einige Punkte in ihrer Position gibt, die im Hinblick auf meine Forschungsfrage einer kritischen Auseinandersetzung bedürfen. Einerseits stellte ich mir die Frage, ob eine Eingrenzung des Wissensbegriffs auf das semiotische Verständnis der Kunstform Theater, also auf die Entschlüsselung theatraler Codes und Zeichen, der aktuellen Entwicklung Rechnung trägt, in der sich das Theater befindet. Zwar erwähnt Paule auch die performative Ebene als Qualität ästhetischer Bildung, diese findet aber in ihrem Begriff «Wissen um die Kunstform Theater» keine Berücksichtigung. Die Einschränkung auf einen kognitiven Wissensbegriff erscheint mir aus der Perspektive einer produktionsorientierten Theaterpädagogik zu eng, wenn er auch im Kontext der Deutschdidaktik eine Plausibilität hat.

An einigen weiteren Stellen stolpere ich über Paules Ausführungen, beispielsweise über die Annahme, dass ein Text die Grundlage einer Inszenierung bildet. (Diese Annahme ist vermutlich erneut durch ihre Perspektive aus der Deutschdidaktik geprägt, wo eine Auseinandersetzung mit Theater üblicherweise an eine Literaturvorlage gekoppelt ist.) Diese Verbindung ist in zeitgenössisch experimentellen Theaterformen, die sich eher dem postdramatischen Diskurs zuordnen, nicht mehr gegeben. Weiter reduziert Paule aus meiner Sicht die Rezeptionskompetenz zu stark auf einen analytischen Vorgang, der entsprechendes Vorwissen braucht, um zu einem genussvollen Zuschauerlebnis zu führen. Auch hier wage ich zu widersprechen. Es lässt sich meines Erachtens nicht generell beantworten, welche Voraussetzungen als Zuschauer*innen notwendig sind, um Gefallen an einem Theaterabend zu finden, sondern dies ist abhängig von der jeweiligen Aufführung und persönlichen Vorlieben. Ausserdem irritierte mich Paules Vorgehen, ohne spezifische Rezeptionserfahrung auf die Äusserungskompetenz zur Kunstform Theater und somit auf mangelhafte Rezeptionsfähigkeit und Kunstverstand zu schliessen. Nur weil in den Gesprächen nicht viele

Äusserungen zu rezeptiven Vorgängen oder dem Theater als Gesamtkunstwerk sichtbar werden, scheint mir der Rückschluss nicht zulässig, dass eine Analysefähigkeit nicht vorhanden ist. Da mir aber, wie bereits erwähnt, die genauen Daten und Fragen von Paules Untersuchung fehlen, besteht die Möglichkeit, dass es mir an der Stelle an Informationen fehlt.

Dass keine Aussagen in die Richtung einer Inszenierung als Gesamtkomposition in den Transkripten auftauchen, erscheint mir dennoch interessant. Die Information kann ein Hinweis sein, dass diese Vorgänge nicht im Zentrum des Interessens der Jugendlichen stehen und aus ihrer Perspektive die Aspekte der Persönlichkeitsentwicklung höher zu gewichten sind. Ebenso erscheint mir Paules Argumentation nachvollziehbar, dass der Umgang mit einer ästhetischen Rahmung, die mit Zeichensystemen arbeitet, beim Spiel nicht zwingend in den Fokus der Akteur*innen gerät. Diese Befunde mit den Ergebnissen meiner Arbeit zu vergleichen, erscheint mir lohnenswert. In Paules Untersuchung zeigt sich weiter, dass das Spiel mit Bühnenidentitäten als Grenzerfahrung und Freiheit, sowie als Training für Empathiefähigkeit und Auftrittskompetenz wahrgenommen wird. Paule löst diese Komponenten vom Wissen um die Kunstform Theater und nimmt eine Trennung zwischen Identitätsprozessen und Kunstverständnis vor.

Mit dem Begriff der Bühnenidentität, den ich für meine Untersuchung wähle, verbinde ich diese Richtungen wieder, da sie für die Akteur*innen einer theaterpädagogischen Stückentwicklung mit dem Ziel ästhetischer Bildung idealerweise miteinander einhergehen. Paules Text hat mich zudem darin bestärkt, in der Theaterpädagogik nach einer Position zu suchen, die den postdramatischen Diskurs in ihre Überlegungen miteinbezieht. Fündig geworden bin ich bei Ulrike Hentschel, die ich als nächste Position vorstelle. Sie spricht auch dem performanceorientierten Theater einen semiotischen Verweischarakter zu und beleuchtet dessen Darstellungsformen genauer im Hinblick auf ästhetische Bildung.

2.2 Die Bedeutung der Bühnenidentität für ästhetische Bildung in der Theaterpädagogik – Ulrike Hentschel

Als nächste theoretische Position beziehe ich mich auf einen Beitrag Ulrike Hentschels für die Fachzeitschrift «Korrespondenzen». Ein Teil der Magazinausgabe widmet sich der Konzeption von Bühnenidentität aus einer Fachperspektive. Unter dem Titel: «*Nicht-Ich oder nicht Nicht-Ich? – Neue Darstellungsformen in der Theaterpädagogik*» wird in der Zeitschrift ein Untersuchungsfeld aufgemacht, das nach der Bedeutung eines sich verändernden Theaterverständnisses für nicht-professionelle Akteur*innen sucht und um den Begriff des Authentischen kreist. Dieser schwebt «*wie eine magische Beschwörungsformel über der praktischen Theaterarbeit wie auch über deren Reflexion*»¹⁷, schreibt Kristin Wardetzky, Professorin für Theaterpädagogik, in der Einleitung der Ausgabe.

In ihrem Beitrag für das Magazin beleuchtet Hentschel in einer Analyse die Beziehung zwischen Theaterpädagogik und dem zeitgenössisch performanceorientierten Theater und welche Herausforderungen sich in diesem Verhältnis stellen. Sie betont vehement die Wichtigkeit der Differenzenerfahrung zwischen Bühnenidentität und Spieler*in als Grundvoraussetzung ästhetischer Bildung und erläutert, wie diese Differenz bestehen bleibt, auch wenn die klare Trennung zwischen Figur und Spieler*in wegfällt. Für meine Arbeit

¹⁷ Wardetzky, 2004, S.42

bildet Hentschel damit einen wichtigen Orientierungsrahmen, der die Frage nach Bühnenidentität im theaterpädagogischen Feld verankert, und eine Erweiterung von Paules Perspektive als Deutschdidaktikerin bildet. Sie ergänzt die Theorie insbesondere durch eine Herleitung der Entwicklung des postdramatischen Theaters und den damit einhergehenden Veränderungen in Produktion und Rezeption. Ebenso beleuchtet sie den Begriff der Authentizität kritisch, der als Qualität des postdramatischen Theaters gelobt wird, indem sie postuliert, dass Theater seinen Verweischarakter zwar nicht ablegen kann, aber genau darin kein Verlust, sondern ein spezifisches Potenzial ästhetischer Bildung liegt. Im Folgenden werde ich nun die wichtigsten Überlegungen ihrer Darlegungen zusammenfassen, um das Feld, in dem sich meine Arbeit bewegt, näher abzustecken.

Strategien einer Neupositionierung des Theaters im zeitgenössischen Kontext

In ihrem Text *«Ich ist etwas Anderes – Differenzerfahrung als Grundlage des Theaterspielens und -sehens»*¹⁸ schreibt Ulrike Hentschel über die Herausforderungen des Theaters, sich in der gegenwärtigen Gesellschaft zu positionieren, in der die Inszenierung und Ästhetisierung stetig zunimmt. Der Text ist im Jahr 2004 erschienen, und bezieht sich auf eine Entwicklung, die sich seither aus meiner Perspektive noch verschärft hat: Die Theatralisierung des Alltags. Hentschel schreibt über verschiedene Strategien mit denen nach der neuen Position (und Legitimation) des Theaters in dieser Umwelt gesucht wird:

*«Neben dem Versuch, sich wieder auf das Kunstwerk als Ganzes zu besinnen und eine möglichst getreue Präsentation der dramatischen Kunst auf dem Theater zu versuchen – wie es beispielsweise Peter Stein in seinem Faust-Projekt unternommen hat, gibt es zahlreiche Experimente, die Grenzen des künstlerischen Mediums Theater auszuloten. Dies geschieht zum Beispiel durch die Integration verschiedener Künste (Tanz, Performance, Musik) und Medien in die Theaterkunst oder durch Experimente mit neuen Formen, wie z.B. Theater-Installationen, um so die Grenzen zwischen Realität und Theater sowie die Konstituenten der Theaterkunst radikal zu befragen.»*¹⁹

In der Folge beschreibt sie zwei Argumentationsrichtungen, die aus diesem Diskurs über die veränderte Bedeutung von Theater dominant hervorgegangen sind: Einerseits die Betonung des Live-Charakter des Theaters als Alleinstellungsmerkmal des Mediums, indem beispielsweise die Kopräsenz von Zuschauer*innen und Akteur*innen und die Gleichzeitigkeit von Produktion und Rezeption hervorgehoben wird, andererseits der Aufschwung des Authentizitäts-Begriffs als Qualitätsmassstab der Darstellung. Hentschel befragt diese Argumentationen kritisch und beleuchtet sie insbesondere aus der Perspektive der theaterpädagogischen Arbeit, die das Ziel ästhetischer Bildung verfolgt. Sie beschreibt die Entwicklung des Spiels von einer Repräsentation hin zu einer Selbstrepräsentation, die im Extremfall nur noch auf die Präsenz der Akteur*innen fokussiert.

Diese Verschiebung birgt laut Hentschel die Gefahr, eine Differenzerfahrung zwischen Spieler*in und Rolle, Darsteller*in und Dargestelltem zu vernebeln. Durch eine Fokussierung auf die Selbstrepräsentation werde die spezifische Erfahrung des Nicht-sich-selbst-Seins auf der Bühne (Nicht-Ich) aber gleichzeitig auch nicht vollständig zu einem Anderen werden zu können, da das Dargestellte mit der Darsteller*in verbunden bleibt (nicht-Nicht-Ich),

¹⁸ Hentschel, 2004, S.50 - 55

¹⁹ Hentschel, 2004, S.50

ausgeblendet. Damit ginge, laut Hentschel, ein wichtiges Potenzial ästhetischer Bildung verloren: *«Ich sehe die Wahrnehmung der Differenz von Nicht-Ich und nicht Nicht-Ich sowohl in der Rezeption als auch in der Produktion von Theater als zentrale Voraussetzung für ästhetische Bildung in der Theaterpädagogik an.»*²⁰

Ausblenden oder Hervorheben als Umgangsformen mit Differenz auf der Bühne

Hentschel bezieht sich auf ihr Werk *«Theaterspielen als ästhetische Bildung»*²¹, in dem sie Orientierungspunkte für ästhetische Bildung in der Theaterpädagogik beschreibt, wie die spezifischen Erfahrungsmodi, die nicht-professionelle Akteur*innen im Prozess theatraler Darstellung machen können. In ihrer Auseinandersetzung zeigt sie den Wechsel zwischen verschiedenen Wirklichkeitsebenen, wie zwischen Figur und Spieler*in, als zentrales Merkmal dieser spezifischen Erfahrungen:

*«Die Akteure erfahren sich im Prozess der theatralen Gestaltung immer in doppelter Weise, als Spieler und Figur, als Material, Produzenten und Produkte ihrer Gestaltungsprozesse. Wesentlich dabei ist, dass das gleichzeitige Vorhandensein sowohl des einen als auch des anderen für die Akteure immer bewusst sein muss, mit anderen Worten, dass es nicht nur um die Wahrnehmung der doppelten Existenz, sondern auch und vor allem um die Wahrnehmung der Differenz zwischen den beiden Wirklichkeitsebenen geht.»*²²

Eine Qualität der performativen Darstellung sei dabei sich zwischen verschiedenen Identitäten bewegen zu können, zwischen dem Nicht-Ich und Nicht-Nicht-Ich zu wechseln und damit zu spielen. Hentschel beruft sich dabei auf den Theateranthropologen Richard Schechner: *«Alle wirklichen Performer besitzen diese Qualität des nicht und nicht-nicht Seins ihrer selbst und ihrer Figuren: Olivier ist nicht Hamlet und genauso aber nicht-nicht Hamlet. Seine Darstellung liegt zwischen der Leugnung, ein anderer zu sein (Ich bin Ich), und der Leugnung kein anderer zu sein (Ich bin Hamlet).»*²³ Das Verständnis dieser Differenz ermögliche es, Darstellung als Darstellung, die Konstruktion als Konstruktion zu begreifen und bewusst aus verschiedenen Gestaltungsmitteln und in Hinblick auf deren Wirkung auszuwählen. Die ästhetische Kompetenz mit verschiedenen Gestaltungsformen und -absichten umzugehen, werde dabei geschult, wobei die spezifische Erfahrung in der Theaterpädagogik sei, dass die Differenz in der produktiven Gestaltung am eigenen Körper erlebt werden könne und damit sowohl das Wie, wie auch das Was der Darstellung gleichzeitig in Erscheinung treten und durch die Spieler*in selbst vollzogen werden. Sie wird damit zum Subjekt, Objekt und Material der Gestaltung in einem:

*«Im Wahrnehmen der Differenz zwischen Nicht-Ich und nicht Nicht-Ich, zwischen Rahmen und Gerahmtem liegt nach meinem Verständnis eine wesentliche Eigenheit ästhetischer Erfahrung, die Akteure bei der Produktion und Zuschauende bei der Rezeption theatraler Gestaltung machen können und die damit das zentrale Bildungserlebnis des Theaterspielens und -schauens darstellt.»*²⁴

²⁰ Hentschel, 2004, S.51

²¹ Hentschel, 2010, 3. Auflage

²² Hentschel, 2004, S.51

²³ Schechner, 1990, S.233, zitiert nach Hentschel, 2004, S.51

²⁴ Hentschel, 2004, S.52

Hentschel bezieht sich erneut auf Schechner, der das Kriterium des recodierten Verhalten als spezifisches Merkmal jeder Form von Aufführung aufgreift. Darunter wird unter anderem das Hervorheben und Akzentuieren bestimmter Handlungen für ein Publikum verstanden. Durch diese Eigenschaft, die stets auf etwas verweist, befinde man sich bei jeder Aufführung im Bereich der Zeichen und Symbole, was die Vorstellung von einer «reinen» Präsenz hinfällig mache: *«Unmittelbarkeit oder Einmaligkeit, Präsenz ohne Repräsentation sind in diesem kommunikativen Feld nicht möglich.»*²⁵

Authentizität als Darstellungsvariante

Damit kritisiert Hentschel Authentizität als anzustrebenden Qualitätsmassstab, da dieser Anspruch ein wichtiges Potenzial ästhetischer Bildung ungenutzt lasse. Sie nimmt auf die 60er und 70er Jahre Bezug, wo es zu einer kollektiven Verschiebung des Theaterverständnisses kam, und sich eine Sehnsucht und Bestrebungen bei Kulturschaffenden zeigten, die Grenze zwischen Leben und Kunst mehr und mehr auflösen zu wollen.

*«Nicht zuletzt wandten sie sich damit gegen ein Theater, das ihnen als eine rein reproduktive Kunst erschien. Seit Ende der 70er Jahre ist diese Auffassung jedoch — auch unter dem Eindruck der poststrukturalistischen Philosophie und der cultural sciences — einem Bewusstsein für die Zeichenhaftigkeit des Körpers, für seine kulturelle und historische Prägung, auf welcher Bühne auch immer, gewichen. Auch die so genannte «Natürlichkeit» erscheint nun als eine kulturelle Konvention unter anderen, was durch den Blick auf andere Kulturen und ihre Vorstellungen von Natürlichkeit evident wird.»*²⁶

Authentizität sei also eine Darstellungsstrategie unter anderen, mit dem Ziel bestimmte Effekte hervorzurufen, der Körper wird dabei zum Konstrukt, Material und Gegenstand von Inszenierung und Selbstinszenierung. Hentschel kommt damit zum Schluss:

*«Ein Akteur kann — auf der Bühne — nicht einfach «sein» (ob er/sie sonst, im alltäglichen Leben, einfach nur «sein» kann ist eine subjektphilosophische, soziologische, eventuell auch religiöse Frage, die hier nicht diskutiert werden soll). Für alle Formen von Aufführungen gilt jedenfalls: es gibt keine unmittelbare Darstellung, sie sind immer Formen symbolischer Kommunikation und über Zeichen vermittelt.»*²⁷

Auf diesen Grundvoraussetzungen aufbauend widmet sich Hentschel daraufhin den Darstellungenkonventionen im zeitgenössischen performanceorientierten Theater. Eine Differenzenerfahrung ist für Hentschel, wie erläutert, für ästhetische Bildung unabdingbar. Ihr Fokus liegt daher auf der Frage wie und durch welche Darstellungsformen diese auch innerhalb der veränderten Gestaltungskonventionen gemacht werden kann. In ihrer Argumentation betont sie dabei zwei verschiedene Herangehensweisen, die sie aus Schauspieltheorien herleitet. So gibt es Varianten, in denen gegenüber einem Publikum die Differenz versteckt oder ihr Nicht-Vorhandensein behauptet wird, wie zum Beispiel Stanislawskis Psychotechnik. Es ist ein Tun-als-ob, ein Handeln, das in der Bühnenwelt

²⁵ Hentschel, 2004, S.52

²⁶ Hentschel, 2004, S.52

²⁷ Hentschel, 2004, S.53

plausibel erscheint, einer Kohärenz folgt und nicht gebrochen wird. Ein anderer Ansatz stellt hingegen die Darstellung selbst aus, thematisiert sie und schafft damit eine Metaebene, die die Differenz zwischen Nicht-Ich und Nicht-Nicht-Ich kennzeichnet. Ein Beispiel dafür wäre Brechts Arbeit mit Verfremdungseffekten. Eine Irritation ist wirkungsästhetisch beabsichtigt und soll dem Publikum den Unterschied zwischen Darstellung und Dargestelltem ins Bewusstsein rufen. Hentschel führt weiter aus:

«Viele Inszenierungen des Gegenwartstheaters zeichnen sich nun dadurch aus, dass sie mit dem Raum zwischen dem Darstellenden und dem Dargestellten spielen, ihn vergrößern, ihn beweglich halten, ihn häufiger (oder sogar immer) sichtbar ausstellen und dadurch die Differenzerfahrung für die Produzenten und Rezipienten radikalieren.»²⁸

Hentschel bezieht sich auf Hans-Thies Lehmanns Begriff des postdramatischen Theaters, indem er im Umgang mit den verschiedenen Wirklichkeitsebenen des Theaterspielens vom «Einbruch des Realen» als Kennzeichen von Gegenwartstheaterformen spricht. Dieser «Einbruch des Realen» kann auf allen Ebenen auftreten, auf der Spielebene charakterisiert er sich häufig durch einen Bruch mit der fiktiven Realität, der Als-ob-Ebene und einer Fokussierung auf die Herstellungsmechanismen dieser Ebene, indem beispielsweise eine körperliche Anstrengung sichtbar wird, die dafür notwendig ist. Diese Form der Darstellung lasse die Repräsentation zugunsten einer «reinen» Präsenz verschwinden, lasse ein Wahrnehmen unmittelbarer Physis zu. Der Körper verweigere den Signifikantendienst, zitiert hier Hentschel Lehmann.²⁹ Diese Argumentation suggeriere, dass der Körper seinem eigenen Zeichen Widerstand bieten könne, kritisiert Hentschel. Abermals werde ausgeblendet, dass es keine Präsenz ohne Referenz geben könne, und übersehen, dass auch die Betonung der Präsenz genauso eine recodierte Darstellungsvariante unter vielen sei, der ein Narrativ eingeschrieben ist.

Hentschel schlägt vor, diese Differenzen, die Über-, Um- und Neuschreibungen, anders zu betrachten. Nicht ihre Überwindung oder Kaschierung sei das Ziel, vielmehr liege gerade in den Unvereinbarkeiten eine Chance für ästhetische Bildung:

«Nicht das Verschwinden der Differenz, ihr Aufgehen in einer wie auch immer gearteten Identität von Spieler und Figur, sondern das Spiel mit der Differenz, ist die Herausforderung des zeitgenössischen Theaters für seine Akteure und Zuschauer und stellt gleichzeitig ein Potential für theaterpädagogische Arbeitsformen dar.»³⁰

Performative Verfahren würden zwar auf eine Als-Ob-Behauptung verzichten, dennoch geschehe dies nicht, um eine Echtheit zu präsentieren, sondern um die Darstellung als Darstellung näher zu beleuchten, und diesen Prozess, die Spielrealität mit verschiedenen gestalterischen Mitteln und dem lebendigen Körper ins Rampenlicht zu stellen. Hentschel schlägt vor, statt vom Einbruch des Realen in die theatrale Fiktion vom «Rohen» oder dem «gefundenen Material» zu sprechen, das diesen Gestaltungsprozess charakterisiere. Für theaterpädagogische Arbeiten betont sie die Wichtigkeit einer kollektiven Recherchephase als Grundlage dieser Herangehensweise.

²⁸ Hentschel, 2004, S.53

²⁹ Lehmann, 1999, S.163, wiedergegeben nach Hentschel, 2004, S.54

³⁰ Hentschel, 2004, S.53

«In bewusster Abgrenzung zu den Simulationen, die durch Reality- und Talkshows hervorgebracht werden können und in denen Authentizität Programm ist, kann theaterpädagogische Arbeit durch die Verwendung ›rohen‹ Materials die Mechanismen des Oszillierens von Nicht-Ich und nicht Nicht-Ich thematisieren und transparent machen.»

Damit leitet Hentschel her, welche Richtung innerhalb einer zeitgenössischen performanceorientierten Entwicklung die Theaterpädagogik, die sich am Ziel ästhetischer Bildung orientiert, verfolgen könnte und erteilt einer Selbstdarstellung als Ästhetik der Zukunft aus theaterpädagogischen Überlegungen eine klare Absage.

Überblick – Welche Rahmen rahmen die Bühnenidentität?

Wenn ich die Frage stelle: «Wie sprechen nicht-professionelle Akteur*innen über ihre Konzeption von Bühnenidentität – vor und nach einer besuchten Aufführung und in Bezug auf die eigene Stückentwicklung?» dann knüpfe ich damit insofern an Hentschels Überlegungen an, als mich interessiert, wie meine Gesprächspartner*innen das Dazwischen beschreiben, das Hentschel als Bedingung für Differenzerfahrung und damit als Voraussetzung für ästhetische Bildung sieht. Hentschel leitet her, dass nicht das Verbergen einer Differenz zwischen der Akteur*in und Dargestelltem, sondern das Spiel mit dieser Differenz die Herausforderung zeitgenössischen Theaters sei.

Meine Arbeit fokussiert nun auf die Konzeptionen von Bühnenidentität der Akteur*innen mit dem Ziel, mehr über die Orientierungspunkte herauszufinden, die die Akteur*innen in ihre Gestaltung miteinbeziehen und zwischen denen ein Spannungsfeld mit dem Potenzial für ästhetische Bildung entstehen kann. Welche weiteren Vorstellungen über die Differenz zwischen Figur und Selbstrepräsentation und der Unterscheidung zwischen Nicht-Ich und nicht Nicht-Ich hinaus lassen sich beobachten? Die Konzeption von Bühnenidentität bildet sich aus einem Konglomerat aus verschiedenen Vorstellungen und Möglichkeiten, die sich wechselseitig beeinflussen und so ein Dazwischen erzeugen, mit dem die Akteur*in in ihrer Gestaltung umgehen muss. Als bedeutend für ästhetische Bildung beschreibt Hentschel den bewussten Wechsel zwischen diesen verschiedenen Wirklichkeitsebenen. Sie wählt dafür in ihren Text die Bezeichnung: «Ich ist etwas Anderes» im Titel ihres Beitrags. Anlehnend daran erweitert sich mein Begriff der Bühnenidentität: Er umfasst die verschiedenen Wirklichkeitsebenen, auf die sich die Akteur*innen beziehen und zwischen denen sie wechseln.

Die Konstruktionen von Bühnenidentität der Akteur*innen zu untersuchen und zu rekonstruieren, geschieht mit der Absicht, das Dazwischen besser beschreiben zu können, das Hentschel als essentiell für ästhetische Bildung versteht. In Hinblick auf die Interviews, die im empirischen Teil folgen, gibt die sprachliche Zugänglichkeit möglicherweise Aufschluss darüber, wie bewusst diese Wechsel zwischen den Ebenen von den Akteur*innen gestaltet werden.

In zwei Punkten werde ich den Blickwinkel aus Hentschels Beitrag auf die theaterpädagogische Arbeit erweitern: Einerseits möchte ich den von ihr hervorgehobenen Unterschied zwischen Rahmen und Gerahmtem noch einmal genauer betrachten und andererseits eine Perspektive vorschlagen, die weitere Veränderungen als das Spieler-Figur-

Verhältnis mit in den Blick nimmt, die die Entwicklung hin zu einem postdramatischen Theater mitgebracht hat, und auch diese auf ihr Potenzial für ästhetische Bildung untersucht.

Zu Rahmen und Gerahmtem: Hentschel schreibt, dass die Wahrnehmung der Differenz zwischen den beiden Bedingung für ästhetische Bildung sei. Ohne dem zu widersprechen, will ich den Umgang mit diesen Verhältnissen in produktionsorientierten theaterpädagogischen Arbeiten etwas genauer betrachten. Meine These ist, dass dabei mehrere unterschiedliche Rahmen fungieren, die verschiedene Gestaltungen umfassen und das Verhältnis zwischen Rahmen und Gerahmten daher ein mehrdeutiges ist. Um sich das besser vorstellen zu können, wähle ich folgendes Beispiel, in dem ein theaterpädagogisches Projekt von Aussen nach Innen betrachtet wird: Ein Rahmen bildet der Rahmen der Gesamtinszenierung, der die verschiedenen Elemente zusammenhält, verbindet, und in einer Komposition anordnet (Rahmen 3)³¹. Diese Rahmung liegt in meiner Erfahrung häufig in den Händen der leitenden Theaterpädagog*in. Dann gäbe es den Rahmen einzelner Szenen oder Sequenzen, für die durch einen gemeinsamen Prozess mit der Gruppe Entscheidungen getroffen werden (Rahmen 2). Als dritte Ebene gibt es innerhalb dieser Szenen den Rahmen der Bühnenidentitäten, den die Spieler*innen mitgestalten (Rahmen 1). Die Bühnenidentität wird also mehrfach gerahmt, sie kann als Einheit gesehen werden, die je nach Rahmen grösser oder kleiner erscheint. Ich stelle die These auf, dass es unterschiedliche Bewusstseinsgrade gibt, mit denen die Akteur*innen innerhalb eines theaterpädagogischen Projekts diese verschiedenen Rahmungen wahrnehmen und in ihnen handeln. Dies obwohl sie und ihre Bühnenidentität in allen beschriebenen Rahmen Teil des Gerahmten sind.

Bisher schien vor allem die Unterscheidung zwischen Bühnenidentität und der Spieler*in von Interesse für die Bildungsmöglichkeiten innerhalb der Theaterpädagogik. Welche Bildungsmöglichkeiten sich durch eine Differenzwahrnehmung der anderen Rahmungen ergeben könnten, scheint ein noch wenig beachteter Untersuchungsgegenstand. Dies kann auch in Zusammenhang mit den Gestaltungsmöglichkeiten stehen, wie ich sie im Beispiel bereits angedeutet habe. Der Gestaltungsspielraum der Akteur*innen verhält sich in in meiner Wahrnehmung häufig in umgekehrter Richtung zur Rahmengrösse: Bei den mir bekannten theaterpädagogischen Projekten erscheint er mir im kleinsten Rahmen am grössten, im grössten Rahmen am kleinsten. Dass die Bildungsmöglichkeiten des Subjekts in der Theaterpädagogik bisher im Zentrum der Aufmerksamkeit standen, korreliert mit einem Theaterverständnis, das vor allem auf die Schauspieler*innen und ihre Rolleninterpretationen fokussierte.

Hier komme ich nun zu meinem zweiten Vorschlag einer Perspektiverweiterung: Durch die Entwicklung hin zu einem postdramatischen Theaterverständnis verschiebt sich nicht nur das Verhältnis zwischen Spieler*in und Figur, auch die Verhältnisse in den anderen beschriebenen Rahmungen (Gesamtinszenierung, Szenen etc.) werden verschoben. Bisherige Konventionen geraten durch die geforderte Gleichberechtigung der verschiedenen Gestaltungsebenen und ästhetischer Mittel ins Wanken und das Schauspiel und der Text stehen beispielsweise plötzlich nicht mehr selbstverständlich im Hauptfokus. Diese

³¹ Die Nummerierung der Rahmen dient einer Veranschaulichung der Rahmengrösse, die je nach Perspektive variieren kann. Selbstverständlich unterscheidet sich der Umgang mit solchen und ähnlichen Rahmungen je nach Projekt.

Veränderungen bringen auch Herausforderungen für die Theaterpädagogik mit sich. Wird an der bisherigen Perspektive festgehalten, dass die Bildungsmöglichkeiten des Subjekts das zentrale Interesse des Feldes bilden, und dieses vor allem in einer Auseinandersetzung zwischen der Akteur*in selbst und einer Bühnenidentität verortet bleibt, stellt sich die Frage mit welcher Motivation dies geschieht und unter welchen Voraussetzungen dies weiterhin möglich wäre. Die Veränderungen erscheinen aus dieser Perspektive als Bedrohung von erprobten Bildungsmöglichkeiten. Den Paradigmenwechsel aber als Chance für die eigene Disziplin zu begreifen verlangt nach Alternativen.

Eine Aufgabe zeitgenössischer Theaterpädagogik wäre es in meinen Augen daher, diese Entwicklungen auf ihr Potenzial für ästhetische Bildung zu untersuchen und geeignete Vermittlungspraktiken zu entwerfen, die nicht-professionellen Akteur*innen diese Bildungsmöglichkeiten öffnen. Einerseits scheint mir dafür eine Heranführung an zeitgenössische Theaterkunst sinnvoll, in der die Akteur*innen mit ihren Mitteln bekanntgemacht werden und mit ihnen in Berührung kommen, und andererseits sehe ich es als notwendig, nach Räumen zu suchen, wie sie selbst in den beschriebenen «Rahmen» gestalterisch tätig werden können, und damit auch im praktischen Sinne ein Begreifen von Konstruktion als Konstruktion auf verschiedenen Gestaltungsebenen stattfinden kann. Ein «Dazwischen» zeigt sich in diesen Überlegungen nicht nur im Verhältnis von Akteur*in und Bühnenidentität, sondern auch im Verhältnis von Akteur*in, Bühnenidentität und der Rahmung, die den Kontext bildet, in dem sich Akteur*in und Bühnenidentität bewegen. Damit wäre auch eine Differenzwahrnehmung, wie sie Hentschel als Bedingung für ästhetische Bildung beschreibt, gegeben.

2.3 Theater als relationales Ereignis – Mira Sack

Als dritte theoretische Position möchte ich mich auf den Text *«Soziale Bande – Bildung und Bindung in der theaterpädagogischen <community of practice>»* von Mira Sack beziehen. Sie schreibt darin über das Lernen in Beziehung, was einen Horizont für die Entscheidung bildet, für meine Arbeit Gruppen zu interviewen und ein Forschungssetting zu entwickeln, das nicht auf die Subjekte fokussiert, sondern auf das spezifische Wissen in Gruppen Bezug nimmt. Im Folgenden möchte ich Sacks Perspektive auf die relationalen Beziehungsgefüge und ihre Verknüpfung in Bildungszusammenhänge vorstellen.

Sack schreibt in ihrem Text über das Potenzial sozialer Bande(n). Sie macht die Beobachtung, *«dass die Beziehungsgefüge (Feedback-Schleife, Partizipationsdebatte, politische Implikationen des Theatermachens, Hinwendung zum Zuschauer) von Theater aktuell aufgewertet werden und eine Verschiebung der Wahrnehmung stattfindet»*³². Aus dieser Beobachtung resultiert, laut Sack, eine veränderte Aufmerksamkeit für das Zusammenwirken verschiedener Parteien im Feld der Kunst- und Theaterpädagogik, welches ein Umdenken der bisher vorherrschenden Lehr-, Lernbeziehungen erfordert. Sack thematisiert im Folgenden eine relational angelegte Kunstvermittlung, die die Beziehungsgefüge, die in einer Lernsituation mitwirken, miteinschliesst und auch Subjektivität als kontextabhängiges Konstrukt begreift, dass sich erst durch komplexe emotionale Bindungen mit anderen Menschen bildet. Lernkontexte sind also entscheidend mitbestimmt durch die emotional geprägten Wahrnehmungs-, Handlungs- und Denkmuster

³² Sack, 2014, S. 140

der in ihnen Interagierenden. Diese Auffassung mache eine Erweiterung des bislang gängigen Bildungsverständnisses notwendig. Sack schreibt dazu:

«Theorien zum Bildungswert von ästhetischer Praxis im Medium der Kunst gehen zwar von dem Ineinander von individueller, sozialer und ästhetischer Dimension von Bildung aus, bleiben aber letztlich auf dem Individuum und dessen Erfahrungswirklichkeit gegründet. Die dialogische Besonderheit in der Theaterpädagogik liegt aber gerade in dem unmittelbaren, radikalen Miteinander theatralen Handelns in Form einer relationalen Ereigniskette, die im Zwischenraum von eigenem Innen und unberechenbarem, lebendigem Gegenüber, angesiedelt ist. Genau genommen dreht es sich hierbei nicht nur um ein dialogisches Feld des Interagierens, sondern um ein poly- und multi-logisches Ineinander: Die Begegnungen zwischen verschiedenen Menschen, der synergetische Raum einer Gruppe, die mehrdimensionalen, polyvalenten Perspektiven auf Sein und Welt kennzeichnen den Kontext der Theaterpädagogik und bilden die Ausgangslage des ‹Mit-Anderen-in-dieser-Welt-Seins›».³³

Individuen werden aus der Perspektive einer relational denkenden Theatervermittlung demzufolge immer als Teil eines sozialen Kontextes betrachtet, der durch bestimmte Handlungen eigene Bezüge zur Welt herstellt, um seine Wirklichkeit zu kreieren und hervorzubringen. Vereinfacht gesagt: Subjektivität ist nicht unabhängig von Sozialisierung zu denken. Eine Gruppe ist demnach nicht nur eine Zusammensetzung von Individuen, sondern wird erst durch die in ihr wirksamen Beziehungen zwischen diesen Individuen und durch gemeinsame Handlungen, die durch diese Relationen geprägt sind, überhaupt zur Gruppe. Sack übernimmt dafür den Begriff der «community of practice» und beschreibt weiter die Konsequenzen dieses Konzeptes für das Verständnis von Wissen und Lernen. Ein geteiltes Ziel begreift Sack als entscheidend, damit sich eine «community of practice» bilden kann, in der, idealerweise, die unterschiedlichen Erfahrungshorizonte der «community»-Mitglieder zu einem kollektiven Lernprozess führen. Das daraus entstehende Wissen, ist somit nicht das Wissen Einzelner sondern ein kollektives, und ist nicht auf eine kognitive Ebene beschränkt, sondern eher als ein lebendiger gemeinschaftlicher Prozess des Sich-Zur-Welt-In-Bezug-Setzens zu verstehen. Dieses Wissensverständnis geht damit über individuelle Kompetenzen hinaus und Bildungsprozesse werden zu einem sozialen, gesellschaftlichen Ereignis. Die Theaterpädagogik verortet Sack in diesem Kontext als eine ‹Beziehungskunst›, die mit den relationalen Gegebenheiten von Lernprozessen umzugehen weiss, und bewusst Situationen schafft, in denen unterschiedliche Menschen sich mit sich und mit anderen Gruppenmitgliedern auseinandersetzen, um ein Gemeinsames zu schaffen:

«Die prozessuale Struktur theaterpädagogischen Handelns basiert auf dem Versuch, Menschen ästhetische Erfahrungen zu ermöglichen, sie handelnd in Beziehungen zueinander zu bringen und dies als Ausgangspunkt für theatrale Ereignisse zu nehmen. Es wird also in und mit den Beziehungen gearbeitet, die durch die theaterpädagogische Praxis erst entstehen.»³⁴

In theaterpädagogischen Projekten können also singuläre «communities of practice» entstehen, in denen Menschen, die ohne das Projekt nicht unbedingt aufeinandertreffen würden, sich mit der leitenden Theaterpädagog*in auf eine gemeinsame Suche begeben. Die

³³ Sack, 2014, S. 142

³⁴ Sack, 2014, S. 146

Zielsetzung, die alle zusammen verfolgen, bildet den Rahmen, in denen die «community of practice» sich entwickelt: Durch den Probenprozess, das gemeinsame (Ver-)Handeln, Ausprobieren und laufende Anpassen an neu auftretende Umstände und Gegebenheiten. Als begünstigende Voraussetzungen für die Herausbildung einer «community of practice» erachtet Sack nebst dem gemeinsamen Ziel das freiwillige Miteinander, das auch eine Ergebnisoffenheit beinhaltet, also Spielraum lässt, das eigene Vorhaben gemeinsam weiterzuentwickeln.

Sacks Überlegungen erweitern damit den Begriff der Bühnenidentität erneut, indem sie nicht mehr nur als Konzeption von Subjekten, sondern einer Gruppe verstanden werden kann. Ebenso öffnet Sack den Blick für den umliegenden Kontext, in dem die Konzeptionen von Bühnenidentität konstruiert werden: Sie bilden und verändern sich in den Beziehungsgefügen, in denen sich die Akteur*innen bewegen. Die Konzeptionen von Bühnenidentitäten sind Wirklichkeitskonstruktionen, die in der «community of practice» hervorgebracht und in ihr weiterentwickelt werden, in einem Prozess stetigen (Ver)Handelns.

Überblick – Die Bühnenidentität als Verhandlungsraum der Gruppe

In der Entwicklung des Forschungssettings und in der Entscheidung Gruppen nicht-professioneller Spieler*innen und nicht einzelne Akteur*innen zu befragen stütze ich mich auf Sack. Die von mir befragten Gruppen begreife ich anhand ihrer Auslegung als «communities of practices». Sie verfolgen mit ihrer Stückentwicklung allesamt freiwillig ein gemeinsames Ziel und haben in ihren Proben eigene «practices» entwickelt, was auch in den Interviews sichtbar wird. Ich schliesse mich der Sichtweise an, Theaterpädagogik als «Beziehungskunst» zu verstehen und interessiere mich in meinen Interviews daher für die Konzeptionen von Bühnenidentität der Gruppe, in der Annahme, dass sie diese in ihrem Beziehungsgefüge bereits überindividuell weiterentwickelt haben. Dass sich auch die individuellen Vorstellungen über die gemeinsamen Proben weiterentwickeln, und neue subjektive Horizonte öffnen können, wird damit nicht negiert, nur liegt das Augenmerk und spezifische Interesse meiner Arbeit nicht in diesen selbst, sondern in ihrer Wechselwirkung auf das Beziehungsgefüge der Gruppe. So werden auch individuelle Ansichten als Teil dieses Beziehungsgefüges begriffen, das eine Art Nährboden bildet, an den andere anknüpfen können und sich das Gemeinsame so herauskristallisieren kann. Dabei gehe ich von einem Mindestkonsens aus, damit die Gruppe zusammenarbeiten kann. So müssen die individuellen Konzeptionen zu einem gewissen Mass miteinander abgeglichen werden, um eine gemeinsame Vorstellung des geplanten Theatervorhabens zu gewinnen. Das Gruppengespräch kann dabei als Praktik verstanden werden, in denen diese unterschiedlichen Perspektiven aufeinandertreffen und ein Abgleich stattfinden kann.

Sowohl Sack als auch Hentschel sprechen vom Dazwischen, das Bildungsräume öffnen kann. Hentschel verortet dieses Dazwischen vor allem in der Differenzwahrnehmung zwischen Bühnenidentität und Spieler*in, während Sack eine Perspektiverweiterung vorschlägt, indem sie den Blick auf das Dazwischen zwischenmenschlicher Beziehungen und ihrem Wirken in Lern- und Erfahrungsprozessen lenkt. Sack befragt damit auch die bisher gängige Theorie-Praxis, auf den Bildungswert des Subjekts zu fokussieren. Ich möchte noch eine zusätzliche Erweiterung des Blickwinkels vorschlagen, indem ich die Frage aufwerfe, ob nicht auch dem Wechsel zwischen den verschiedenen Differenzen, den «Dazwischen», ein spezifischer Bildungswert innewohnt. Anschliessend an Hentschels und Sacks Überlegungen zeigen sich bereits mehrere Ebenen, die ein Dazwischen innerhalb einer Theaterproduktion erzeugen

können: die zwischenmenschlichen Beziehungen und die Differenz zwischen Subjekt (oder Gruppe) und ästhetischem Gegenstand (als Gestaltungsprozess der Bühnenidentität, einer Szene, der Gesamtinszenierung oder Ähnlichem). In diesem Sinne scheint es mir denkbar, dass auch im Wechsel zwischen diesen Ebenen, dem Erkennen in welchem Modus gerade wahrgenommen, gedacht und gehandelt wird, das Potenzial einer Differenzwahrnehmung als Voraussetzung für ästhetische Bildungsprozesse liegen kann.

2.4 Überblick Theoriepositionen

Die Theoriegrundlagen geben einen Überblick in welchem Feld die vorliegende Arbeit beheimatet ist und in welcher Tradition von Überlegungen sie steht. Paule kommt in ihrer Arbeit zum Schluss, dass eine produktive Auseinandersetzung, wie sie die Jugendlichen mitbringen, die in verschiedenen Theaterprojekten mitwirkten, nicht ausreicht, das ganze Wesen des Theaters zu erfassen, und dass dafür mehr Rezeptionserfahrung unabdingbar ist. Hentschel beleuchtet die veränderte Beziehung zwischen Bühnenidentität und Spieler*in, befragt sie nach ihrem Potenzial für ästhetische Bildung in der Theaterpädagogik, und betont die Wichtigkeit einer Differenz Erfahrung als deren Voraussetzung. Sack schlägt eine Perspektivverschiebung vor, die in bildungstheoretischen Überlegungen mehr die Gruppe als Beziehungsgefüge mit in den Blick nimmt und Bildungswerte nicht auf die Erfahrungswirklichkeiten des Subjekts beschränkt. Die verschiedenen Beiträge bilden den Gedankenhorizont und Orientierungsrahmen für den empirischen Teil. Im empirischen Teil werde ich die Transkripte der geführten Interviews danach analysieren, welche Konzeptionen von Bühnenidentität sich darin zeigen und dafür mit eigenen gebildeten Kategorien arbeiten. Erst nach dem empirischen Teil werde ich die Ergebnisse aus der empirischen Arbeit den in der Theorie vorgestellten Positionen gegenüberstellen und im Vergleich weiterführende Gedanken formulieren.

3. Empirischer Teil – Untersuchung der Konzeption von Bühnenidentität(en)

3.1 Einleitung – Wer steht auf der Bühne?

Im empirischen Teil dieser Arbeit werde ich die Konzeption von Bühnenidentitäten bei drei Theatergruppen mit nicht-professionellen Akteur*innen untersuchen. Bevor ich die einzelnen Fälle betrachte, werde ich einen Überblick über den Prozess geben, der zur Fragestellung dieser Arbeit führte, sowie die Entwicklung des Forschungssettings und mein Analyseverfahren erläutern.

Ausgangslage und Feld

Wie bereits in der Einleitung der Gesamtarbeit genauer dargelegt, stand am Anfang meiner Themensuche für die Masterarbeit die Neugier, die Verbindung von Spielen und Schauen in theaterpädagogischen Angeboten näher zu untersuchen.³⁵ Mir fiel auf, dass die meisten mir bekannten theaterpädagogischen Angebote klar einer Seite zugeordnet werden konnten.

³⁵ Die Wiederholung erfolgt mit der Absicht, dass eine Leser*in dem empirischen Teil auch unabhängig vom theoretischen Teil folgen könnte.

Entweder stand das Spielen oder das Schauen im Vordergrund. Bei Vermittlungsangeboten, bei denen zwar das Schauen im Vordergrund steht, zum Beispiel bei Stückvor- oder nachbereitenden Workshops von Häusern, wird häufig praktisches Theaterspiel miteinbezogen. Zum Zeitpunkt der Themensuche wusste ich jedoch von keinem Projekt in meinem Umfeld, wo das Spiel im Vordergrund stand, aber ein Aufführungsbesuch und eine Zuschauerfahrung darin miteinbezogen wurden.

In meiner eigenen theaterpädagogischen Praxis machte ich die Erfahrung, dass durch das Sprechen über konkrete Kunstwerke, in meinem Fall waren das vor allem Werke aus der bildenden Kunst, unterschiedliche Kunstverständnisse der Teilnehmer*innen sichtbar wurden. Ich erlebte dies als sehr hilfreich, um sich in der Gruppe darüber zu verständigen, in welche Richtung das gemeinsame Theaterprojekt gehen soll. Im Hinblick auf meine Thesis fragte ich mich, was für eine Wirkung der Besuch einer Aufführung für eine gemeinsame Stückentwicklung haben könnte und suchte nach Gruppen, die sich auf dieses Experiment einlassen. Die Suche gestaltete sich schwierig bis ich drei Gruppen fand, die sich bereit erklärten, eine Aufführung zu besuchen: Der «Club», das «Junge Ensemble» und das «Studio».³⁶

Entwicklung des Forschungssettings

Der Aufführungsbesuch konnte bei allen Gruppen erst im letzten Probedrittel ihrer Stückentwicklung stattfinden. Da ich den Einfluss der Aufführung auf den eigenen Prozess zu diesem Probenzeitpunkt als eher klein einschätze, führte dies zu einer Anpassung meines Interessenfeldes. Auch im weiteren Prozess erfolgte die Entwicklung des Forschungssettings und der Fragestellung durch einen fortlaufenden Abgleich zwischen Idee und Umsetzungsmöglichkeiten. Ins Zentrum meiner Arbeit stellte ich neu die Frage, welche Theatervorstellungen sich in den Gesprächen mit den Gruppen über drei verschiedene Gesprächszeitpunkte zeigen und wie sie sich über den gewählten Zeitraum entwickelten. Darauf basierend habe ich das Forschungssetting entworfen, meinen Interview-Leitfaden erstellt und die Interviews geführt. Ich befragte die Gruppen zu ihren Theatervorstellungen zu einem Zeitpunkt vor dem ausgemachten externen Aufführungsbesuch, direkt nach der besuchten Vorstellung und zu einem Zeitpunkt, nachdem die Aufführung der eigenen Stückentwicklung abgeschlossen war. Beim ersten Gesprächszeitpunkt habe ich die Gruppen zu ihren Theatervorstellungen allgemein und in Bezug zu ihrer eigenen Stückentwicklung befragt, beim zweiten Gesprächszeitpunkt zur besuchten Aufführung und im dritten drehte sich das Gespräch um das Zusammenspiel zwischen Spielen und Schauen und um wahrgenommene Parallelen und Unterschiede der besuchten mit der eigenen Aufführung. Der komplette Interview-Leitfaden ist im Anhang einsehbar.

Rückblickend betrachtet stand für die Gespräche direkt nach den besuchten Aufführungen nicht bei allen Gruppen genug Zeit zur Verfügung. Dies ergab sich situationsbedingt, da die Vorstellungen teilweise lange dauerten und die Teilnehmer*innen danach bald nach Hause wollten. Nach den drei Gesprächen mit jeder Gruppe habe ich die Interviews transkribiert und in einem ersten Analyseschritt auf sich wiederholende Motive untersucht, mit denen sich Theatervorstellungen beschreiben lassen. Dabei haben sich die Kategorien «Rollenvorstellung», «Publikumsvorstellung», «Funktion von Theater» und «Theater als Medium» herauskristallisiert. Anhand dieser Kategorien suchte ich herauszufinden, ob und

³⁶ Im Sinne einer Anonymisierung als Standard qualitativer Sozialforschung arbeite ich im empirischen Teil mit maskierten Namen.

wie sich die Theatervorstellungen zu den verschiedenen Gesprächszeitpunkten verändern und entwickeln.

Eingrenzung der Fragestellung

Mit dieser Kategorienbildung stiess ich an Grenzen: Mit den Kategorien liessen sich die Theatervorstellungen der unterschiedlichen Gruppen umreissen, allerdings haben sie sich in der Weiterarbeit als zu grob erwiesen. Sie eigneten sich auf den ersten Blick, das doch recht umfangreiche Datenmaterial zu bewältigen, bildeten aber die differenzierten Äusserungen einer Gruppe innerhalb einer Kategorie zu wenig ab. Es liess sich wenig Aussagekräftiges aus dem Material herauslesen. Infolge dieser Feststellung entschied ich, mich auf den Aspekt der «Rollenvorstellung» zu beschränken, und diese genauer und kleinteiliger zu untersuchen. Diesen Fokus wählte ich zum einen, weil er für meine Interviewpartner*innen zentral erschien und aus den Transkripten prominent hervortrat, zum anderen weil ich der Frage «Wer bin ich auf der Bühne?» auch in meiner Praxiserfahrung bereits mehrmals begegnet bin.

Das Theaterverständnis der Theaterpädagog*in und den Akteur*innen und auch der Akteur*innen untereinander unterscheidet sich häufig. Wenn von unterschiedlichen Rollenvorstellungen ausgegangen wird, kann das eine Herausforderung für ein Projekt bedeuten. In der Arbeit mit nicht-professionellen Akteur*innen habe ich die Erfahrung gemacht, dass die Vorstellung einer konstanten Rolle mit Figurennamen und Text relativ stark verankert ist, gerade bei Menschen mit wenig Theatererfahrung. Diese Konzeption wird eher durch Eindeutigkeit charakterisiert und findet sich in vielen Klassikern der Theaterliteratur: Figuren können innerhalb des Stückes eine Entwicklung durchleben, bleiben aber in sich konsistent. Daneben gibt es auch Konzeptionen von «Rollen», die durch Mehrdeutigkeit gekennzeichnet sind und veränderbare, de- und rekonstruierte Formen von Identität umfassen, die innerhalb einer Inszenierung brüchig werden, sich selbst in Frage stellen und auflösen können. Diese Formen finden sich vermehrt in zeitgenössisch-experimentellen Theaterinszenierungen mit performativem Charakter. Für die theaterpädagogische Arbeit, die sich mit den Bildungsmöglichkeiten im Spiel beschäftigt, erschien es mir daher lohnenswert den Aspekt der Rollenvorstellungen genauer zu untersuchen und über die verschiedenen Gesprächszeitpunkte hinweg zu verfolgen.

Nach Fokussierung auf die Frage «Wer bin ich auf der Bühne?», folgte eine genauere Betrachtung des Rollenbegriffs. Ich befand ihn je länger je mehr als unzureichend, um die Frage zu bearbeiten, da er nur bestimmte Formen des Spiels treffend beschrieb. In der Folge wählte ich den Begriff «Bühnenidentität». Er erscheint mir geeignet Vorstellungen zu umfassen, die sowohl Figuren- und Rollenkonzeptionen im klassischen Sinne enthalten als auch abstraktere oder performative Formen künstlerischer Gestaltung. Einen offenen Begriff für meinen Forschungsgegenstand zu finden, war mir wichtig, weil ich Vorstellungen und Konzeptionen untersuche, die mehrdeutig, widersprüchlich und inkonsistent sein können. Die Fragestellung, die ich daraus für diese Arbeit entwickelte, lautet: «Wie sprechen nicht-professionelle Akteur*innen über ihre Konzeption von Bühnenidentität – vor und nach einer besuchten Aufführung und in Bezug zur eigenen Stückentwicklung?»

Das Interesse für das Zusammenspiel von Spiel und Sehen begleitete mich auch bei dieser Fragestellung. Ich wollte herausfinden, welche Vorstellungen von Bühnenidentität sich über den Untersuchungszeitraum zeigen und in welchem Zusammenhang dies mit den gewählten

Zeitpunkten stehen könnte. Mich interessierte, wie die Gruppen über die eigenen und über die gesehenen Bühnenidentität(en) sprechen und wie sie Bezüge zwischen diesen herstellen. Nehmen die Akteur*innen sich und die Spieler*innen der besuchten Vorstellung vorwiegend als Figur wahr oder als etwas anderes? Wie nah an der Privatperson angesiedelt erleben sie die Bühnenidentitäten, und welche Möglichkeiten entstehen dadurch? Zeigen sich Unterschiede in den eigenen Bühnenidentitäten und den Bühnenidentitäten der besuchten Aufführung, werden diese wahrgenommen und wie sprechen die Akteur*innen über sie? Verändern sich die Vorstellungen von Bühnenidentität(en) über den Verlauf der eigenen Stückentwicklung? Verändert sich das Sprechen über Bühnenidentität(en) mit einer Zuschauerfahrung dazwischen?

Einbettung in theaterpädagogischen Kontext

Aus der fachspezifischen Perspektive der Theaterpädagogik interessiert mich weiter, ob sich in Projekten mit nicht-professionellen Akteur*innen ebenfalls eine Verschiebung beobachten lässt, die sich durch eine Gleichberechtigung der ästhetischen Mittel auszeichnet, wie sie im zeitgenössisch-experimentellen Theater zu beobachten ist. Diese Verschiebung könnte eine Auswirkung auf das Selbstverständnis der Akteur*innen und ihrer Bühnenidentitäten haben, so dass diese vermehrt in Zusammenhang mit anderen Inszenierungselementen und in einem Gesamtkontext wahrgenommen werden. Ob sich Hinweise für eine solche Verschiebung in den Gesprächen mit den Akteur*innen finden, ist ein weiteres Untersuchungsinteresse. Ist dies der Fall, stellen sich neue Fragen für die Vermittlungspraxis in der Theaterpädagogik. Diese Fragen können im Rahmen dieser Arbeit nicht beantwortet werden, stellen aber einen Orientierungsrahmen und Denkhorizont dar, in den diese Arbeit eingebettet werden kann: Was kann eine Verschiebung des Fokus vom Spiel hin zu einer Gesamtkomposition für die Vermittlungspraxis bedeuten? Wie können die Akteur*innen in die Gestaltung dieser Gesamtkomposition miteinbezogen werden und welche Art der Vermittlung wäre dafür geeignet? Können mit dieser Verschiebung ähnlich reichhaltige Erfahrungsräume wie im Spiel geöffnet werden, oder ist sie nur denkbar, indem man einen Verlust der spezifischen Erfahrungsräume und ihrer Qualitäten in Kauf nimmt, die im Spiel gemacht werden können? Welche Formen aus der Kombination von Spiel mit anderen ästhetischen Mitteln wie Musik, Bühnenbild, Material etc. sind denkbar?

Interviewmaterial und Unterschiede der Zweier- und Gruppengespräche

Der Interview-Leitfaden wurde ursprünglich so konzipiert, dass die Akteur*innen sowohl in Zweier- oder Dreiergruppen sprechen als auch in der Gesamtgruppe. Mit den unterschiedlichen Gesprächsformen wollte ich ausprobieren, ob und wie sich Äusserungen eines Zweiergespräch in ihrer Qualität von einem Gruppengespräch unterscheiden. Dabei knüpfte ich damit an mein bereits formuliertes Anliegen an, mit meiner Forschung nicht nur Individuen, sondern vor allem Beziehungsgefüge in den Blickwinkel nehmen zu wollen. Im Zusammenhang mit der offenen Frage nach Theatervorstellungen erschien es mir machbar und sinnvoll das Zweiergespräch als Gesprächsform auszuprobieren, auf die ich währenddessen keinen Einfluss nehmen kann. Ich erhoffte mir davon, dass vielleicht auch Selbstverständlichkeiten der Gruppe «unter sich» zum Vorschein kommen könnten, die sich im Gespräch mit jemand Aussenstehendem nicht unbedingt zeigen würden. Diese Vorannahme kann ich nach der Analyse der Interviews nicht erhärten. Ein weiterer Vorteil der Zweiergespräche zeigte sich insbesondere bei der Gruppengröße von 16 Spieler*innen beim «Club». Durch die Zweiergesprächen kamen alle Spieler*innen dazu sich zu den Fragen

zu äussern, während in den Gruppengesprächen eher einzelne Personen das Gespräch dominierten. Das «Junge Ensemble» hat die Fragen des ersten Gespräches am Anfang ebenfalls in Zweiergruppen die Fragen beantwortet, danach haben sich die Spieler*innen gewünscht, in der Gesamtgruppe weiterzusprechen, um auch die Antworten ihrer Gruppenkolleg*innen mitzuhören. Beim «Studio» habe ich auf die Zweiergespräche im Vorhinein verzichtet, da sich nur drei Spieler*innen für die Interviews gefunden haben.

Es lässt sich rekonstruieren, dass die Spieler*innen in den Zweiergesprächen mehr abschweifen und so mehr erzählendes Interview-Material generiert wurde als in den Gruppengesprächen. So entstand bei mir der Eindruck, eher beim Nachdenken zuhören zu können, als in den Gruppeninterviews. In diesem entstanden eher zusammenfassende, weniger spontane Äusserungen, bereits getroffene Aussagen wurden ergänzt und daran angeknüpft.³⁷ Für eine nächste Untersuchung wäre es nach dieser Erfahrung möglich, noch gezielter auszuwählen, nach welchen Gesprächsqualitäten gesucht wird und das Forschungssetting entsprechend zu verfeinern.

Analyseverfahren

In meinem Analyseverfahren beziehe ich mich auf das Werk «*Instrumentenkoffer für die Praxisforschung*» von Heinz Moser³⁸, der darin einen Vorschlag für den Prozess der Kategorienbildung in der qualitativen Sozialforschung macht.

Die Aufgabe der Forscher*in besteht demnach darin, die im Transkript zu findenden Äusserungen zu deuten und mit theoretischen Konstrukten zu verbinden. Diese können im Sinne einer Theorieentwicklung durch die Ordnung und Sortierung der Äusserungen entstehen. Die definierte Forschungsfrage ist dabei als Vorannahme zu begreifen: Sie enthält bereits Erwartungen und theoretische Überlegungen. Sie hilft die Äusserungen zu strukturieren, und lässt dennoch Raum für weitere Lesarten, die sich neu im Material zeigen und noch nicht antizipiert wurden. Diese Offenheit für Veränderungen und Verschiebungen ist zentral für den Forschungsprozess.

Heinz Moser schlägt ein Analyseverfahren in drei Schritten vor: Die Kategorisierung der Daten durch Codieren (formulierende Interpretation), die Verdichtung der Daten (Reduktion) und die Explikation der Daten (reflektierende Interpretation).

Im ersten Schritt der formulierenden Interpretation werde die Äusserungen der Transkripte in bestimmten Kategorien geordnet. Damit erhält die Forscher*in einen Überblick; eine erste Struktur und Gewichtung des Datenmaterials wird sichtbar. In der vorliegenden Arbeit habe ich für diesen Schritt noch mit der Annahme gearbeitet Theaterveranstaltungen untersuchen zu wollen und eine erste Sortierung des Datenmaterials in die Kategorien «Rollenvorstellung», «Theater als Medium», «Funktion von Theater» und «Publikumsvorstellung» vorgenommen. Ich habe den Text mit diesen Kategorien codiert und die entsprechenden Transkriptpassagen danach unter diesen Kategorien zusammengeführt.

³⁷ Rückblickend betrachtet ist der zusammenfassende Charakter der Antworten auch auf die Fragestellung im Interview-Leitfaden zurückzuführen, die auf die bereits geführten Zweiergespräche Bezug nimmt und so zu verkürzten Wiederholungen einlädt. Hier zeigt sich die Unerfahrenheit der Autorin in der Entwicklung eines Leitfadens nach den Methoden qualitativer Sozialforschung, der stärker auf die gewünschte Antwortqualität zusteuert.

³⁸ Moser, 2015, S.148 - 153

Der zweite Schritt der Reduktion erfolgt mit dem Ziel zentrale Tendenzen und die Spannweiten innerhalb dieser Tendenzen mit den Transkripten herauszuarbeiten. Ich habe zu diesem Zeitpunkt mein Forschungsinteresse auf den Aspekt der «Rollenvorstellungen» beschränkt, da mir aufgefallen ist, dass sich auch in der Eingrenzung auf diesen Aspekt immer noch grosse Spannweiten im Material zeigten. Hier begann eine neue Kategorienbildung in einem iterativen Prozess: Die unter «Rollenvorstellung» zusammengeführten Textpassagen habe ich mit neuen Codes strukturiert, die ich während dem Codieren immer wieder veränderte und anpasste: Ich habe sie verworfen, ergänzt oder neue hinzugefügt, mit denen ich dann wiederum das ganze Transkript gesichtet habe. Moser bezeichnet diesen Prozess als «offenes Codieren».³⁹

Durch diesen Prozess hat sich der Begriff der Bühnenidentität herauskristallisiert, der weitere Konzeptionen umfasst als eine Rolle. So entstand der Code «Bühnenidentität als Rolle oder Figur» der sich dann zur Kategorie «Bühnenidentität als Verkörperung eines Anderen» in einem kontinuierlichen Prozess weiterentwickelt: Bei einer näheren Betrachtung und dem Wechseln zwischen Transkript und Kategorie trat der physische Aspekt stärker hervor und es zeigte sich, dass es Äusserungen gab, die nicht nur auf Figuren oder Rollen verwiesen, sondern auch auf veränderbare und nicht konsistente Konzeptionen von Bühnenidentität, beispielsweise durch das kollektive Darstellen von Vorgängen statt individuellen Rollen.⁴⁰ Auch diese Konzeptionen waren allerdings durch das «Hineinschlüpfen» in ein «Anderes» charakterisiert, beispielsweise in einen bestimmten Modus der Energie und Spannung. So stellt die Kategorie «Die Bühnenidentität als Verkörperung des Anderen» einen Überbegriff und eine Art Konglomerat verschiedener Aspekte dar, die sich in gewissen Punkten ähneln oder überschneiden.

Danach folgte ein fallinterner Kategorienvergleich, in dem ich die Beziehungen zwischen den Kategorien betrachtete. Nicht alle Äusserungen liessen sich eindeutig einer Kategorie zuordnen, es gab Überschneidungen, die auch Hinweise auf Verknüpfungen geben, wie zum Beispiel die Beobachtung, dass der Aspekt der «Pause von sich selbst», häufig mit dem Aspekt der «Verkörperung eines Anderen» einherging. So entsteht eine vernetzte Struktur um den beleuchteten Forschungsgegenstand, in meinem Fall die Bühnenidentität(en). Durch eine Triangulation⁴¹, einen Vergleich mit anderen Zugriffen auf den Forschungsgegenstand können sich Ergebnisse unterstützen oder Widersprüche entstehen, die eine erneute Codierungsphase mit veränderten Kategorien erfordert. In meiner Arbeit sind beispielsweise bei der Analyse des zweiten Falls neue Kategorien aufgetaucht, mit denen ich dann die Transkripte des ersten Falles noch einmal überprüft habe, ob sich darin Verwandtes beobachten lässt, was mir bei den bisherigen Sichtungen noch nicht aufgefallen ist. Allenfalls entstehen dabei neue Kategorien, die entweder ähnliche Entwicklungen zusammenfassen oder die Unterschiede dieser Entwicklungen hervorheben, in dem daraus verschiedene Kategorien gebildet werden.

³⁹ Moser, 2015, S.151

⁴⁰ In einer Stückentwicklung wird beispielsweise Selbstbefriedigung als Teil des Erwachsenwerdens in abstrakter Form dargestellt, ohne dass den einzelnen Akteur*innen von Aussen eine bestimmte «Funktion» oder «Rolle» in diesem Vorgang zugeschrieben werden könnte. (Vgl. S.3.1, Abschnitt 63)

⁴¹ Moser, 2015, S.152

Im dritten Schritt der reflektierenden Interpretation werden die Daten verdichtet und expliziert. Damit entstehen theoretische Konstrukte, die entweder an die in der Fachliteratur vorgefundenen Überlegungen anknüpfen oder durch den Forschungsprozess eigenständig generiert wurden. In meiner Arbeit habe ich die Kategorien rekonstruktiv erarbeitet, das heisst, ich habe die Aussagen meiner Interviewpartner*innen betrachtet, sie abstrahiert und daraus die Kategorien gebildet.⁴² Nach einem Abschluss des Codier-Prozesses habe ich die Entwicklungen innerhalb eines Falls anhand der gefundenen Kategorien beschrieben und interpretiert. Anschliessend habe ich ein fallübergreifendes Fazit gezogen, das sich wiederum an den Kategorien orientiert, und den Abschluss des empirischen Teils bildet. Erst danach werde ich die Ergebnisse den theoretischen Positionen aus der Fachliteratur gegenüberstellen.

Mit dem beschriebenen Verfahren kristallisierten sich die folgenden Kategorien heraus, die ich im nächsten Abschnitt überblicksmässig vorstelle.

Kategorien

Insgesamt konnte ich neun Kategorien bilden, mit denen sich verschiedene Aspekte zur Konzeption von Bühnenidentität(en) beschreiben lassen. Die Kategorien sind als Richtungen zu verstehen, innerhalb denen sich die Konzeptionen von Bühnenidentität bewegen. Die Kategorien öffnen ein Spannungsfeld, in dem Überlagerungen und Divergenzen möglich sind.

- 1: Die Bühnenidentität als Vermittlung zwischen Bühnengeschehen und Publikum
- 2: Die Bühnenidentität als Erfahrungsraum
- 3: Die Bühnenidentität in Bezug zu Schauspiel oder anderem Laientheater⁴³
- 4: Die Bühnenidentität als Kreation der Regie⁴⁴
- 5: Die Bühnenidentität als Pause von sich selbst
- 6: Die Bühnenidentität als Verkörperung eines Anderen
- 7: Die Bühnenidentität als künstlerische Gestaltung
- 8: Die Bühnenidentität durch den Blick des Publikums und den Theaterrahmen
- 9: Die Bühnenidentität als Teil einer Gesamtkomposition

Nach der Analyse der einzelnen Fälle hat sich gezeigt, dass einige Kategorien in mehreren Fällen auftauchen, während andere vor allem in einem Fall prominent hervortreten⁴⁵. Die Kategorie 5 beschreibt eine bestimmte Qualität eines Erfahrungsraums. Sie könnte damit auch als Unterkategorie der Kategorie 2, die Bühnenidentität als Erfahrungsraum, gelesen

⁴² Es wäre auch legitim aus der Theorie Kategorien zu bilden, die Transkripte mit diesen zu betrachten und daraus weiterzuentwickeln. Für meine Forschungsfrage schien mir der Ansatz geeigneter, die Kategorien aus den Äusserungen der Akteur*innen zu bilden, da mich interessierte, wie sie selber ihre Konzeptionen von Bühnenidentität beschreiben (und nicht nur welche Konzeptionen vorhanden sind und sich entdecken lassen).

⁴³ Ich übernehme den Begriff des Laientheaters von meinen Interviewpartner*innen mit der Intention ihre Sprache in der Arbeit mitabzubilden. Sie beziehen sich damit auf Theater ausserhalb eines professionellen Theaterkontextes und unterscheiden zwischen der eigenen Stückentwicklung mit nicht-professionellen Akteur*innen unter professioneller Leitung und anderen Theatergruppen.

⁴⁴ Auch hier liesse sich von künstlerischer Leitung statt Regie sprechen. Ich übernehme den Regiebegriff aus der Wortwahl der Akteur*innen.

⁴⁵ So ist beispielsweise die Kategorie 4, die Bühnenidentität als Kreation der Regie, vor allem beim Fall «Studio» zu beobachten, und die Kategorie 5, die Bühnenidentität als Pause von sich selbst, vor allem beim «Club» präsent. (vgl. *Fazit Fall Club und Fazit Fall Studio*)

werden. Da sie im Fall des «Clubs» viel Raum einnahm und offenbar eine grosse Relevanz für meine Interviewpartner*innen darstellte, habe ich mich entschieden, sie als eigenständige Kategorie aufzuführen, um diese Wichtigkeit auch in der Auflistung abzubilden.

Gliederung, Systematik und Darstellung

Zuerst habe ich jeden Fall einzeln untersucht. Dabei haben sich die oben vorgestellten Kategorien herausgebildet. Ich habe analysiert, welche Kategorien zu welchem Gesprächszeitpunkt in den Vordergrund treten. Dann habe ich ein Fazit innerhalb eines Falls gezogen, indem ich die Entwicklung über die drei Gesprächszeitpunkte analysiert habe. Meine Untersuchung galt dabei den Veränderungen, die sich über die Gesprächszeitpunkte beobachten lassen. Danach habe ich nach möglichen Ursachen für die Veränderungen gesucht. Als letzten Schritt des empirischen Teils vergleiche ich die Fälle miteinander. Die Interpretationen leiten sich aus dem vorhandenen Datenmaterial ab, aus dem je nach Betrachtung auch andere Schlüsse gezogen werden könnten. Sie sind daher als Erklärungsansätze zu verstehen, die mögliche Antworten in Bezug auf meine Fragestellung liefern.

Für diese Arbeit ist die Qualität des Beschreibens von Interesse, mit der sich nicht-professionelle Akteur*innen über ihre Konzeptionen von Bühnenidentität äussern. Daher werden die Akteur*innen regelmässig zitiert und ihre Zitate anschliessend eingeordnet. Die Zitate wurden in der Originalsprache (Schweizerdeutsch oder Standardsprache)⁴⁶ gelassen.

Je nach Umfang der analysierten Äusserungen werden die Ergebnisse übersichtshalber in Kategorienabschnitten dargestellt. Auf mögliche Überschneidungen mit anderen Kategorien wird in Klammern verwiesen. Bei den Zeitpunkten, in denen die Gesprächsanteile zu Bühnenidentitäten überschaubar bleiben, wird auf eine Darstellung in Kategorienabschnitten verzichtet und die Kategorien werden direkt in Klammern genannt. Dafür und bei der Verweisung auf Überschneidungen wird Bühnenidentität mit «BI» abgekürzt. Auf Wiederholungen der Kategoriennamen im selben Abschnitt verzichte ich.

Im Sinne der Nachvollziehbarkeit wird im Fazit zu den jeweiligen Gruppen zwar noch in Klammern auf die Kategorien verwiesen. Um den Lesefluss zu erleichtern, werden sie ab da jedoch nur noch nummeriert und nicht mehr ausgeschrieben. Ebenso gibt es Stellen, in denen die Kategorienformulierung bereits im Text enthalten ist. Bei diesen Stellen wird in den Klammern ebenfalls nur noch die Nummerierung der Kategorie erwähnt. Dazu folgendes Darstellungsbeispiel anhand eines Satzes: «Damit zeigt sich eine Konzeption von Bühnenidentität, die als Vermittlung zwischen Bühnengeschehen und Publikum funktioniert, und eine Botschaft überbringen will (Kategorie 1)». Hier verweise ich nur auf die Nummer der Kategorie 1: «Die Bühnenidentität als Vermittlung zwischen Bühnengeschehen und Publikum», da die Wiederholung der gesamten Kategorie eine Redundanz im Text bedeuten würde.

Die Fussnoten des empirischen Teils verweisen auf die Interview-Transkripte im Anhang. Verschiedene Abschnitte im selben Interviewteil werden mit «/» gekennzeichnet.

⁴⁶ Die meisten Akteur*innen sprechen Schweizerdeutsch, manche wechseln jedoch im Gespräch zwischen Mundart und Hochdeutsch. Es gibt Akteur*innen mit Schweizerdeutsch und solche mit Deutsch als Muttersprache und Akteur*innen für die Deutsch eine Fremdsprache ist.

Die Gruppen, Anpassungen in der Befragung und die besuchte Vorstellung werden jeweils zu Beginn des jeweiligen Falles kurz vorgestellt und erläutert. Die Gruppennamen sind im Sinne einer Anonymisierung maskiert.

3.2 – Fall 1: Club

Überblick

Der «Club» ist ein Spielclub eines Stadttheaters. Die Teilnehmer*innen sind Jugendliche zwischen 14 und 18 Jahren. Im Zeitraum der Befragung befand sich die Gruppe im Probenprozess ihres Stückes, das sich mit Sexualität und dem Erwachsenwerden auseinandersetzt.

Das erste Gespräch fand am 25. April 2019 statt, an dem 15 Spieler*innen teilnahmen. Aufgrund der Gruppengrösse gestaltete ich die Befragung so, dass ich den Teilnehmer*innen zuerst die Fragen zu den Theatervorstellungen allgemein schriftlich zur Verfügung stellte und sie diese in Zweiergruppen und einer Dreiergruppe beantworteten. Ihre Antworten nahmen sie selbständig mit einem Handy oder einem Audiorekorder auf. Danach gab es ein kurzes Gespräch mit der Gesamtgruppe zu denselben Fragen. Dann folgte der zweite Teil zur eigenen Stückentwicklung nach demselben Prinzip. Auch hier fand als Abschluss ein Gespräch in der Gesamtgruppe statt.

Das zweite Gespräch fand unmittelbar nach der Aufführung «Wunsch Kinder» vom 3. Mai 2019 am Theater Orchester Biel Solothurn⁴⁷ statt. Die Stückauswahl erfolgte in Absprache mit der Gruppenleitung. Sie basierte auf pragmatischen Überlegungen wie möglicher Ort und Zeitraum und aufgrund einer inhaltlichen Überschneidung: Beide Stücke setzten sich mit der Thematik des Erwachsenwerdens auseinander. Auch hier sprachen die Teilnehmer*innen zuerst in Zweiergruppen, in der sie sich selbst aufnahmen, und dann in der Gesamtgruppe. Am zweiten Gespräch nahmen 10 Teilnehmer*innen teil.

Das dritte Gespräch folgte am 27. Juni 2019. Die Aufführungen der eigenen Stückentwicklung fanden am 9. und 10. Juni 2019 statt. Für das letzte Gespräch hatte ein Grossteil der Jugendlichen zugesagt, allerdings nahmen nur drei Spieler*innen tatsächlich teil.

Im Folgenden werde ich die verschiedenen Gesprächszeitpunkte, und welche Konzeptionen von Bühnenidentitäten sich darin zeigen, genauer betrachten.

Gesprächszeitpunkt 1

Im ersten Gespräch tauchte das Motiv einer Botschaft oder Message, die übermittelt werden soll, wiederholt auf.⁴⁸ Die Bühnenidentitäten agieren damit als Vermittler*innen zwischen Bühnengeschehen und Publikum (**Kategorie 1**). Über den ganzen

⁴⁷ TOBS, Theater Orchester Biel Solothurn, <https://www.tobs.ch/de/schauspiel/stuecke/stueck/prod/381/>

⁴⁸ S1.1 – C, Abschnitt 39; S1.2, Abschnitt 14/19; S 1.3 – B, Abschnitt 2/54; S1.3 – E Abschnitt 40; S1.4, Abschnitt 48

Gesprächszeitpunkt ist die Mehrheit der Aussagen der **Kategorie 5**, der Bühnenidentität als Pause von sich selbst, oder dieser und einer weiteren Kategorie zuzuordnen. **Kategorie 5 und 6**, die Bühnenidentität als Verkörperung eines Anderen, stehen dabei in engem Zusammenhang, weiter nehmen auch **Kategorie 7 und 8**, die Bühnenidentität als künstlerische Gestaltung und die Bühnenidentität durch den Blick des Publikums und den Theaterrahmen Gesprächsraum ein. Da viele verschiedene Aspekte im Gespräch auftauchen, wurden die Äusserungen bereits in Kategorienabschnitten geordnet, um Übersichtlichkeit zu schaffen.

Kategorie 5: Die Bühnenidentität als Pause von sich selbst

Die Jugendlichen betonen die Wichtigkeit, auf der Bühne nicht sich selbst zu sein, wortwörtlich wird es an fünf Stellen in den unabhängig voneinander geführten Zweiergesprächen genannt⁴⁹. Weiter äussern sie, dass sie sich auf der Bühne nicht schämen müssen und nicht ausgelacht werden.⁵⁰ Es gehe darum, aus sich selbst herauszukommen und frei zu sein.⁵¹ Die Bühne scheint dabei als Raum wahrgenommen zu werden, in dem sie sich von Bewertungen lösen können: *«Und es isch eigentlech ganz egal wer du bisch, wiu es zäut eigentlich nume wär du gad uf dere Bühni bisch.»*⁵² Eine Spielerin erklärt, dass sie in ihrem eigenen Stück keine fixen Rollen hätten: *«Dür das isches eifacher irgendwie, wiu de, de hettmer so chli z'Gfüu das bi gar ned ig und denn chani eifach säge, wasi wott und niemer denkt irgendwie I bi komplett komisch.»*⁵³ An anderer Stelle sagt eine Spielerin, dass das Publikum vielleicht die Figur hinterfrage, die sie auf der Bühne spiele, aber nicht sie selbst.⁵⁴

Kategorie 6: Die Bühnenidentität als Verkörperung eines Anderen

Theater, das seien Figuren, die zum Leben erweckt werden, denen Leben eingehaucht wird, antwortet eine Spieler*in auf die Frage, wie sie Theater einer Person erklären würde, die noch nie davon gehört hat.⁵⁵ In drei weiteren Aussagen findet sich, dass es im Theater darum gehe, sich in andere hineinzusetzen, sich in eine Rolle einzuleben und dadurch verschiedene Seiten von Menschen kennenzulernen.⁵⁶ Damit beschreiben die Jugendlichen das Gestalten einer Bühnenidentität als eine Art Training der Empathiefähigkeit. Die allermeisten Aussagen im ersten Gespräch weisen auf eine Bühnenidentität hin, die zwischen Persönlichem und Fremdem oszilliert:

*«So Merkmal vom Theater heimer eifach drüber gredt, dass Theater Theater isch, sobald, wemmer das darstellt, wasmer selber ned isch. Oder scho ou selber isch, aber s'angersch zeigt.»*⁵⁷ An anderer Stelle beschreibt eine Spieler*in es so: *«Voll, du bisch eifach irgende Person, oder eifach irgendöppis, und machsch öppis, ganz anders als normalerwiis würsch mache, aber trotzdem föhlsches als würdsch du das o immer mache.»*⁵⁸

⁴⁹ S1.1 – B, Abschnitt 2/13; S1.1 – D, Abschnitt 5; S1.3 – A, Abschnitt 16; S1.3 – B, Abschnitt 22

⁵⁰ S1.1 – B, Abschnitt 4; S1.1 – C, Abschnitt 2

⁵¹ S1.1 – B, Abschnitt 2; S1.1 – C, Abschnitt 14

⁵² S1.1 – C, Abschnitt 7

⁵³ S1.3 – B, Abschnitt 18/20

⁵⁴ S1.2, Abschnitt 11

⁵⁵ S1.1 – E, Abschnitt 2

⁵⁶ S1.1 – A, Abschnitt 6; S1.1 – C, Abschnitt 5; S1.1–D, Abschnitt 2

⁵⁷ S1.2, Abschnitt 9

⁵⁸ S1.1 – C, Abschnitt 4

Dieses Dazwischen zu beschreiben scheint einen Teil der Gruppe vor eine Herausforderung zu stellen, und sie suchen nach Worten. So wird etwa geäußert, dass man einfach merke, dass man nicht sich selbst sei, oder, dass die Bühnenidentität nicht jemand anderes sei, aber etwas «Spezielles»⁵⁹. Einem anderen Teil der Gruppe scheint die Verknüpfung zwischen Rolle und Darsteller*in selbstverständlicher sprachlich zugänglich zu sein: «*Ja, aso i gloub e gueti, e guetusgarbeiteti Rouä hett immer es Stückli na vo dir säuber dine, susch chunnts nid realistisch übere.*»⁶⁰

Verhältnis zwischen Kategorie 5 und 6: Die Bühnenidentität als Pause von sich selbst und als Verkörperung eines Anderen

Die Kategorien 5 und 6 lassen sich selten scharf trennen, wie das folgende Beispiel zeigt: «*Mer muess haut ned sich selber sii uf dr Bühni, mer cha eigentlich e komplett anderi Person sii, und niemer hinterfragt das eigentlich. Auso es isch eigentli egau wer du würklich bisch, wiu du füusch di ja eigentli i die Person, wo du spiusch, mega ine und gisch di so aus die us.*»⁶¹ Den ersten Teil der Aussage, nicht sich selbst sein zu müssen und auf der Bühne nicht hinterfragt zu werden, ordnete ich eher der Kategorie 5 zu, den zweiten Teil der Aussage, sich in eine andere Person hineinzusetzen, und sich als diese auszugeben, der Kategorie 6. Es scheint für die Spielerin befreiend zu sein, sich selbst einen Moment zurückzulassen, um auf der Bühne eine «Anderer» zu werden und Neues auszuprobieren. Das Hineinschlüpfen in die Bühnenidentität wirkt dabei als ein Mittel Abstand von sich selbst zu gewinnen, und scheint diesem Zweck quasi untergeordnet. An anderer Stelle beschreiben Spieler*innen den gleichen Vorgang mit anderem Fokus: Hauptziel scheint die Verkörperung einer*s Anderen, dass die Spieler*innen sich selbst dadurch anders erleben, mutet als ein Nebeneffekt an, aber nicht als Hauptmotivation: «*Du musches ja so überebringe, aso du musch di i die Rollä eigentlich iiläbe. Und i finge ou, dür das, lehrsch nacher so mega viu verschidnigi Siite vo Mönsche könnä.*»⁶² Die Kategorien 5 und 6 stehen häufig in engem Zusammenhang, ich versuche mit ihnen aber die Gewichtung der Spieler*innen abzubilden, ob eher der Aspekt der Pause von sich selbst oder die Motivation ein Anderes zu verkörpern überwiegt.

Kategorie 7: Die Bühnenidentität als künstlerische Gestaltung

Die Kategorie 7 umfasst Aussagen, die beschreiben, *wie* sich die Gestaltung von Bühnenidentität von einer Alltagsrepräsentation unterscheidet, und welche Stilmittel dafür eingesetzt werden. Ich habe untersucht, wie sich die Jugendlichen über verschiedene ästhetische Mittel, Darstellungs- und Spielweisen in Bezug zur Bühnenidentität äussern. So ist zum Beispiel von «*verkörpern*», «*übertreiben*» und «*überspitzen*», «*deutlicher und lauter sprechen*», «*Abwechseln zwischen Reden und mit dem Körper darstellen*», von «*Mimik und Gestik*» und «*Improvisieren*» die Rede.⁶³ In Bezug auf Bühnenidentität sprechen sie weiter davon, dass es keine festen Rollen gäbe und sie nie die gleiche Rolle spielen würden, sondern diese stets wechselten. Hier wird damit indirekt auch das Mittel der Andeutung und

⁵⁹ S1.3 – B, Abschnitt 21; S1.1 – C, Abschnitt 10

⁶⁰ S1.1 – D, Abschnitt 6

⁶¹ S1.2, Abschnitt 10

⁶² S1.1 – C, Abschnitt 5

⁶³ S1.1 – B, Abschnitt 3/6/8; S1.2, Abschnitt 25; S1.3 – B, Abschnitt 5/24; S1.3 – D, Abschnitt 5; S1.3 – E, Abschnitt 61/63

Symbolkraft angesprochen. Die Bühnenidentität wird damit nicht als etwas Konsistentes verstanden, das sich vom Beginn bis zum Ende des Stücks kohärent durchzieht. An anderer Stelle sprechen die Jugendlichen auch davon Teil eines Gesamtbildes zu sein⁶⁴ Das Verhältnis der einzelnen Darsteller*in zu «ihrer» Rolle rückt dabei in den Hintergrund: Die Gruppe tritt zusammen als eine Einheit auf, wobei einzelne Darsteller*innen verschiedene Facetten dieser Einheit verkörpern können. Diese Einheit kann eine Figur, eine Gruppe, z.B. eine Schulklasse oder auch etwas Abstraktes, wie z.B. der Prozess des Erwachsenwerdens, sein. Diese Ästhetik, die mit dem Chorischen der Gruppe spielt, ist ein bekanntes Stilmittel theaterpädagogischer Inszenierungen.⁶⁵

Kategorie 8: Die Bühnenidentität durch den Blick des Publikums und den Theaterrahmen

Im ersten Gespräch nimmt auch das Publikum eine wichtige Rolle ein, was die Konzeption einer Bühnenidentität betrifft. Ich zitiere einen Dialogausschnitt;

«A: Ja, das isch für mi ou wichtig, dasi ned mi säuber bi und vor auem, dass s'Publikum ou weiss, dass ned ig das bin, aso...

B: Ja, auso das merkt mer ou vo Afang a, dass das ned ig bi, wiu ich bi ned so zickig so.

A: Ja, aber das wüsse ja Lüüt wo di nid kennä ned, aber trotzdem es isch Theater und döt ischmer eigentli nie sich säuber, wege dem...

B: Doch, i bi letscht Johr mich säuber gsii.

A: Jo, aber i mein, die Lüüt urteile nacher ned über di, aso wenn s'etz e Meinig git, wo du im Theater seisch, oder vertrittsch, heisst das ned, dass du die privat ou hesch, dass du privat ou so über das dänksch.

B: Stimmt.»⁶⁶

In diesem Abschnitt beginnt eine Diskussion, ob es überhaupt möglich ist, auf der Bühne sich selbst zu sein. Spieler*in A bringt dabei ein, dass dies nicht nur von der Darsteller*in abhängig sei, sondern auch davon, wie das Publikum die Darsteller*in liest. Während für Spieler*in A klar zu sein scheint, dass das Publikum die Darsteller*in auf der Bühne nicht mit ihr als Privatperson verwechseln wird, ist sich ein Spieler in einem anderen Zweiergespräch darüber nicht so sicher. Er äussert die Befürchtung, dass das Publikum nicht wissen könne, ob die Spieler*innen das, was sie auf der Bühne sagen, nicht auch persönlich denken würden. Das Publikum könne so etwas missverstehen, und sich möglicherweise angegriffen fühlen.⁶⁷ Damit sieht der Spieler eine entscheidende Mitverantwortung für die Kreation einer Bühnenidentität beim Publikum.

Gesprächszeitpunkt 2

Das zweite Gespräch findet nach der besuchten Aufführung von «Wunschkind» am TOBS, Theater Orchester Biel Solothurn, statt. In der Befragung gibt es erneut einen ersten Teil, wo die Jugendlichen in Zweiergruppen miteinander sprechen und sich selbst aufnehmen, und einen zweiten Teil, wo mit der Gesamtgruppe gesprochen wird.

⁶⁴ S1.4, Abschnitt 47

⁶⁵ Bei der «Verkörperung eines Anderen» (Kategorie 6) kann diesen Überlegungen entsprechend auch eine Gruppe als «Anderes» gemeint sein.

⁶⁶ S1.3 – A, Abschnitt 16 - 23

⁶⁷ S1.4 – B, Abschnitt 33

Kategorie 6: Die Bühnenidentität als Verkörperung eines Anderen

Die Aufgabe, das Stück jemandem zu beschreiben, der die Aufführung nicht erleben konnte, beginnen alle Zweiergruppen mit einer Nacherzählung der Geschichte, die sie gesehen haben. Anders als in den Gesprächen über Theater allgemein und die eigene Stückentwicklung zeigt sich hier, dass die Darsteller*innen auf der Bühne als Figuren gelesen wurden. In den Gesprächen verwenden die Akteur*innen vermehrt die Namen der Hauptfiguren (Marc und Selma) oder benennen andere Figuren in ihrer Beziehung zu den Hauptfiguren (die Mutter von Selma, sein Vater etc.), um über das Stück zu sprechen:

«Ja aso er chunnt ja meh vo wohlhabendem Huus, aso d'Eltere hei viu Gäud, d'Muetter schafft ned, de Vater isch Gschäftsführer, hett bestimmt o so Charre im Hof stah, woner einisch kabuttgmacht hett dür de Sohn, und Selma chunnt ehner us ärmlichere Verhältnis use, und muess eifach immer scho ires Läbe lang für sich säuber so chli luege und ou no uf angeri. Und s'Problem isch d'Eltere boue zu irem Sohn so fescht e Druck uf, dass er jetzt unbedingt öppis söll mache, und er hett aber eifach ke Bock uf das Läbe, was d'Eltere für ihn wei, aber gliichziit hett er ja eigerlech nume Bock für z'Fiire.(...)»⁶⁸

Die Bühnenidentität der Darsteller*innen wurde damit vor allem als Verkörperung eines Anderen wahrgenommen:

«Aso es geht umne Bueb, aso e Teenager e 19Jährige, wo, sägemer, sis Arsch nid ufebechunnt. Ja, wo eifach haut im Teenageralter und ir Pubertät isch. Und haut typischerwiis sochli Krach mit de Eltere hett. Ja genau, und nächene, bechunnter denn mal e Fründin und die wird de schwanger und nächer isch haut so s'Familedrama eigentlech d'Geschicht.»⁶⁹

Auffällig ist, dass in mehreren Gesprächen starke Identifikationsmomente mit der Geschichte zu beobachten sind, wenn die Spieler*innen sich beispielsweise dazu äussern, wie sie an der Stelle einer Figur auf eine bestimmte Situation reagiert und gehandelt hätten. Es findet vor allem eine inhaltliche Auseinandersetzung mit der erlebten Aufführung statt:

«I frage mi haut ou, was passiert wär, wenn si s'Ching nid verlore hett. Hett si abtribe oder hett si ned? Wiu das isch haut sone offnigi Frog und... aso wenn ig a irere Stell wär gsii, i hett wohrschinli abtribe. Und i hett das Agebot vo de Eltere eifach ned agnoh, wiu, sorry, i wott, dass das Ching mit mir ufwachst und nit mit de Grosseeltere. Klar, ab und zue chas scho mal goh, oder ou chli länger, aber...»⁷⁰

Kategorie 7: Die Bühnenidentität als künstlerische Gestaltung

Die Beispiele zeigen, dass die Bühnenidentitäten als Verkörperung eines Anderen wahrgenommen werden, ebenso verweisen sie auf die Art der Gestaltung. Zwei Spieler*innen sprechen etwa darüber, dass sie viele Szenen an eigene Erlebnisse mit der

⁶⁸ S2.1– B, Abschnitt 8

⁶⁹ S2.1– C, Abschnitt 2 - 6

⁷⁰ S2.1 – A, Abschnitt 13

Familie erinnern: «Zwüscheddure hani so vergässe, ah, das wird ja gspiut, weisch.» – «Ja stimmt. Jo, i ha ou so Sachä gseh, wo bi mir diheime aubä so si.»⁷¹

Auch an anderer Stelle wird erwähnt, dass es «echt» gewirkt habe, wie die Figuren gespielt worden seien.⁷² Die naturalistische, psychologisch motivierte Spielweise wird von der Gruppe offenbar als Qualität geschätzt und als authentisch wahrgenommen. Eine andere Spieler*in sagt, alle Schauspieler*innen hätten «gut» gespielt, vom jüngeren Schauspieler hätte man aber am wenigsten gesehen, da er nicht viel zum Spielen gehabt habe. Die Sicht seiner Figur sei nie gezeigt worden.⁷³ Indirekt wird hier also auch die Rollenzeichnung im Text kritisiert, die ihren Teil zur Bühnenidentität beiträgt. In drei von fünf Gesprächen wird das Ende des Stücks kritisiert, in zwei davon wird es inhaltlich begründet⁷⁴, im dritten Gespräch begründet eine Spieler*in ihre Kritik aber formal: Sie habe vor allem gestört, dass die Schlusszene nur noch erzählt und nicht mehr szenisch gespielt worden sei.

«Uf de einte Siite fingis aber ou cool, wiu's haut im ächte Läbe nid immer es Happy End git sondern i de wenigste Fäu, aber i has nid so, dases nid es guets Ändi isch gsii, nid guet gfunde, sondern so wie sie's gmacht hei. Aso weisch so, lieber szenischer, als so, dass sie's so verzäue. Das hani ni so cool gfunge.»⁷⁵

Diese Äusserung weist ebenfalls auf ein Verständnis einer Gesamtkomposition hin ([Kategorie 9](#)), die formale Änderung scheint als nicht stimmig zum Rest empfunden zu werden. Ansonsten dominiert in diesem zweiten Gespräch klar die inhaltliche Auseinandersetzung. Die Gestaltung der Bühnenidentitäten steht weniger im Zentrum und die [Kategorie 5](#), die Bühnenidentität als Pause von sich selbst, die im ersten Gespräch sehr präsent war, wird in diesem Gespräch nie direkt thematisiert.

Gesprächszeitpunkt 3

Im Gespräch nach den eigenen Aufführungen geht es um die Beziehung zwischen Schauen und Spielen, und wie sie die Spieler*innen wahrnehmen. Dabei werden Vorstellungen von Bühnenidentität(en) sichtbar. Bei der Analyse des dritten Gesprächszeitpunkt fällt mir die Kategorienbildung und Einordnung der Äusserungen schwerer als bei den anderen Gesprächszeitpunkten. Ich deute diese Schwierigkeit als Hinweis, dass die Äusserungen vielschichtiger und mehrdeutiger geworden sind.

Verhältnis zwischen Kategorie 6 und 7 – Die Bühnenidentität als Verkörperung eines Anderen und als künstlerische Gestaltung

So ist zum Beispiel eine engere Verknüpfung zwischen Kategorie 6, die Bühnenidentität als Verkörperung eines Anderen und Kategorie 7, die Bühnenidentität als künstlerische Gestaltung, zu beobachten. Die Spieler*innen äussern sich vermehrt dazu, wie die Art der Darstellung dazu beiträgt, ob eine Bühnenidentität als Figur gelesen wird. So wird rückblickend zwischen der besuchten und der selbst gespielten Aufführung verglichen: «Si si

⁷¹ S2.1 – B, Abschnitt 10/11

⁷² S2.2, Abschnitt 14

⁷³ S2.1 – E, Abschnitt 11/12

⁷⁴ S2.1 – C, Abschnitt 38; 2.1 – E, Abschnitt 24

⁷⁵ S2.1 – B, Abschnitt 20

*Figure gsii, si hei feshti Texte gha, mir zwar ou, aber mir si keni Figure gsii, i dem Sinn.»⁷⁶ Vieles, was sie gespielt hätten, sei ein Teil von ihnen und mit ihnen verbunden gewesen.⁷⁷ In diesem Zitat wird der Text als Mittel hervorgehoben, der eine Bühnenidentität mitdefiniert und einen Einfluss auf die Darstellung hat (Kategorie 7). Allerdings wird erkannt, dass der Text allein nicht entscheidend ist, wie eine Bühnenidentität gelesen wird. Eine Spieler*in benennt, dass das Stück «Wunschkind» dramatisiert gewesen sei, während sie das eigene Stück als «realer» bezeichnet.⁷⁸ Zwar wurde auch die besuchte Aufführung im direkt anschließenden Gespräch als realitätsnah und «echt» beschrieben⁷⁹, aber die Spieler*in scheint einen Unterschied zwischen einem bestehenden Text und der eigenen Stückentwicklung festzumachen, die sie selbst mitgestalteten. «Wunschkind» sei eine Geschichte, während es bei ihrem Stück mehr um eine Message gehe⁸⁰:*

*«Und natürlich, bi ihne hesch würklech gmerkt, dur d’Gschicht haut szenisch dargsteut, etz si die uf dr Bühni, itz si die uf dr Bühni, und bi üs si haut immer aui uf dr Bühni gsii und bi jedere Szene jede beteiligt.» Damit zeigt sich einerseits eine Konzeption von Bühnenidentität, die als Vermittlung zwischen Bühnengeschehen und Publikum funktioniert, und eine Botschaft (die Geschichte) überbringen will (Kategorie 1). Andererseits wird bei der eigenen Stückentwicklung ein ästhetischer Zugriff deutlich, der statt mit Rollen mit Gruppenbildern arbeitet: «Du bisch e Stung lang uf dr Bühni und du spiusch e Stung lang, du bisch präsent und du ghörsch zu dem Biud.»⁸¹ Diese Ästhetik erfordert für die Spieler*innen offenbar eine klare Trennung zwischen Bühnenidentität und Privatperson (Kategorie 6). Daran hätten sie viel in den Proben gearbeitet: «Ja und das nie haut zrügghleich i di säuber, aso dass du merksch, du bisch di ganz Ziit uf dere Bühni, du musch eigentlich di ganz Ziit spille und nid irgendwie so a dir umezupfe oder was o immer und das halt efach konzentriert bliibsch und die Power efach bhautisch uf dere Bühni.» (Kategorie 7)⁸²*

Der Aspekt der «Pause von sich selbst» (Kategorie 5) scheint bei den Jugendlichen mittlerweile in den Hintergrund gerückt, und es gibt klarere Vorstellungen, was sie auf der Bühne verkörpern wollen (Kategorie 6). Dennoch habe es keine fixen Rollen gegeben, sondern sie hätten teilweise auf der Bühne ihre Identität(en) geändert, seien etwa von einer Elternrolle in die Rolle einer Schulklasse geschlüpft.⁸³ «S’Spezielle isch ja gsii, mir hei kei Rouä gha eigentlich, mir si kä Figur, scho, mou mir si e Figur gsii, aber nid, das Publikum itz gmerkt hett: «Ah, das isch s’Hanni, aha das isch dr Fritz, aha» so.»⁸⁴ Hier wird ein Figurenname als weiteres Mittel benannt, als *Wie* der Gestaltung (Kategorie 7), welches steuert, als *was* die Bühnenidentitäten rezipiert werden. Während sie die Schauspieler*innen also als andere Charaktere wahrnahmen, scheinen sie die Bühnenidentitäten ihrer Inszenierung als weniger stark definiert und abstrakter zu empfinden. Sie scheinen ebenfalls ein «Anderes» zu verkörpern (Kategorie 6), dieses Andere zu beschreiben scheint den Spieler*innen jedoch weniger leicht zugänglich als das Konzept einer Figur. Dabei scheint die Nähe zur eigenen

⁷⁶ S3.1, Abschnitt 74

⁷⁷ S3.1, Abschnitt 223/226

⁷⁸ S3.1, Abschnitt 67

⁷⁹ S2.2, Abschnitt 5/14

⁸⁰ S3.1, Abschnitt 65 - 72

⁸¹ S3.1, Abschnitt 209

⁸² S3.1, Abschnitt 203

⁸³ S3.1, Abschnitt 228

⁸⁴ S3.1, Abschnitt 211

Person eine Schwierigkeit darzustellen. An einer Stelle im Transkript, beschreibt eine Spieler*in die Trennung zwischen sich als Privatperson und ihrer Bühnenidentität:

«Das isch für mi am Afang schwär gsii, s'Tränne zwüsche, das dänkt d'S (ihr Name) und das spilli. Willmer ja eigentlech mit üsne Meinige und üse Gedanke gspiut hei. Und das döt nähr de Cut machsch zwüsched, ah das macht mini Figur, und das, das dänk ou ig, wiu villich d'Frog: <Was isch guete Sex?> hett mini Figur gseit und mini Figur wöue wüsse, aber ig als S (ihr Name) hett die Frog ou dänkt, gstellt, Wunger gnoh, so. Und dört nacher de Cut z'mache, das isch am Afang rächt schwer gsii und i gloub das heimer ou chli glehrt.»⁸⁵

Auf die Rückfrage, wie sie den Cut schliesslich gemacht habe, verweist sie auf die Proben: Irgendwann habe man seine Art, wie man den Text spreche und wiederhole das so oft, bis man vergesse, dass man überhaupt spiele, da man ein Muster entwickelt habe, wie man es mache. Die Gruppe beschreibt dabei eine Art Automatismus, wo sie nichts mehr bewusst denken oder fühlen, sondern ganz im Moment seien.⁸⁶ Damit bezieht sie sich auf die Wiederholung als Prozess künstlerischer Gestaltung ([Kategorie 7](#)) zur Kreierung einer Bühnenidentität, die zwischen ihnen als Privatperson und einer Figur angesiedelt ist. Hier sprechen die Jugendlichen wieder von «Figur», obwohl sie sich zuvor darüber einig waren, dass sie keine Figuren gespielt hätten. Dieses Zurückgreifen auf bekannte Begriffe weist daraufhin, dass noch kein neues Vokabular zur Verfügung zu stehen scheint, was den Figurenbegriff ablösen könnte.

[Kategorie 3: Die Bühnenidentität in Bezug zu Schauspiel oder anderem Laientheater](#)

Die Gruppe äussert sich weiter, dass sie sich bei einer Aufführung besser mit den Figuren und der Geschichte identifizieren können, seit sie selbst Theater spielen.⁸⁷ Die Identifikation findet aber nicht nur mit den Figuren, sondern auch mit den Schauspieler*innen statt, ebenfalls verstärkt, seit sie selbst spielen: *«Mer cha haut meh nachevollzieh, wie sich haut die uf dr Bühni fühle (...) wenn mer haut ou so chli überleit, es cha haut jederziit irgendwie en Fehler passiere und denn wird improvisiert und mer weiss es haut im Publikum nid, aber mir als Theaterlüüt wüsse, wie so e Siutation isch (...)»⁸⁸* Hier zeigt sich eine Art doppelte Wahrnehmung von Bühnenidentität. Die Jugendlichen beschreiben, wie sie die Schauspieler*innen auf der Bühne gleichzeitig als Figuren, wie auch als Akteur*innen wahrnehmen, denen sie bei ihrer künstlerischen Gestaltung folgen.⁸⁹ Diesen Wechsel der Aufmerksamkeit zwischen Inhalt und Form zeigt wie die [Kategorien 3, 6 und 7](#) ineinandergreifen und sich gegenseitig beeinflussen.

Eine Jugendliche erklärt, wie das eigene Theaterspiel ihren Blick auf andere Stücke verändert hat: *«I gloub i gniesses ou meh, ufne Art, wiui weiss, was aues drhinder steckt und uf e angeri Art tueni o kritischer luege, so mit, ja eifach so Sachä womer haut weiss, dasmer muss dütlich redä, mitem Rüggä nid zum Publikum, wo gits Texthänger womer so merkt <Aah...> so Züüg*

⁸⁵ S3.1, Abschnitt 213

⁸⁶ S3.1, Abschnitt 215 - 219

⁸⁷ S3.1, Abschnitt 105

⁸⁸ S3.1, Abschnitt 93

⁸⁹ Dies wäre ein Beispiel, wie eine Differenzwahrnehmung, wie sie Hentschel in ihrer vorgestellten Position in der Theorie beschreibt, auch auf der Rezeptionsebene stattfinden kann. (Vgl. S.14, Fussnote 20)

haut.»⁹⁰. Die Spieler*innen berichten davon, dass sie vor allem auf Dinge achten, die man auf der Bühne «falsch» machen könne und die sie am Anfang ihres eigenen Theaterspielens auch noch nicht wussten. So falle ihnen zum Beispiel auf, wenn etwas «doppelt» gespielt werde, also etwas gesagt und gleichzeitig auch gespielt werde. Sie würden schauen, ob die Schauspieler*innen diese Regeln, die sie gelernt hätten, ebenfalls einhalten: «Aso eifach die Fehler wo gmacht hesch, wo du hesch chönne verbessere, wo gseit worde si, uf das achtisch di denn gloubs»⁹¹

Das Schauen eines Stückes scheint dabei auch einer Art Selbstvergewisserung des eigenen Könnens zu dienen. Die Jugendlichen sprechen darüber, dass sie sich bei den Profischauspieler*innen Einiges abschauen können: So achten sie beispielsweise darauf, wie diese Emotionen darstellen oder Gestik einsetzen.⁹² Kopieren sei jedoch nur zu einem gewissen Grad möglich, es gehe mehr darum eine Adaption für sich selbst zu finden:

«Du chasch ja eigentli nüüt falsch spille. Und jede spillts angersch. Du luegsch villich öpperem zue, aber bim Spille denksch: <Wow, cool!>, aber du würsches eh angersch mache, wiu du spiusch angersch, du bisch en angere Mönsh, du wirsches angersch usdrücke, es spuit niemer gliich.»⁹³.

Die Jugendlichen sprechen weiter über die Unterschiede zwischen nicht-professionellem und professionellem Theater. Eine Spieler*in erklärt, dass sie sich Laientheater «anders» anschau und «strenger» bewerte: «Dür das, dasi Theater spille oder dasi vill gang go Profis luege, dass i die ja denn automatisch o mit dene vergliche wo es Dorftheäterli mache, dur das halt, tuni das öppe so kritisiere, und äüä ... abesetzä, i weiss nid...»⁹⁴ Für sie sei das eine andere Spielart, weshalb sie es auch anders betrachte.⁹⁵ Hier wird Professionalität als ein Kriterium für die künstlerische Darstellung sichtbar. Die Professionalität wird einerseits am zeitlichen Aufwand und andererseits an der Ernsthaftigkeit des Probens festgemacht. So merke man einen Unterschied zwischen Produktionen, bei denen das ganze Jahr ernsthaft geprobt werde und solchen, wo ein Stück für einen Anlass auf die Beine gestellt werde, und die Menschen nur ein paar Monate dran arbeiteten.⁹⁶ Eine andere Spielerin ergänzt, dass sie bei den Dorftheatern aus ihrer Heimat merke, dass die Leute nicht mit einer extremen Leidenschaft spielen würden, sondern es eher ein kleines Nebenhobby sei. Diesen Eindruck macht sie unter anderem daran fest, dass die Darsteller*innen mit Mikrofonen auftreten, obwohl es in dem Aufführungsraum auch ohne gehen sollte. Das sei für sie ein Zeichen, dass es für die Spieler*innen gar kein Thema sei, laut sprechen zu lernen, wohingegen das bei ihnen im Jugendclub immer wieder erwähnt und auch geübt werde.⁹⁷: «Ja, aso wenn z.B. im Dorftheater sitzisch, de weisch, das si Lüüt wo das als Hobby mache, dass si Lüüt, die do siteme halbe Johr dran, die spille das drüü Mal, es isch es Gschichtli und jede hett si Text und jede hett sini Rouä und es isch so chli <theäterlet> blöd gseit.»⁹⁸

⁹⁰ S3.1, Abschnitt 91

⁹¹ S3.1, Abschnitt 118

⁹² S3.1, Abschnitt 83

⁹³ S3.1, Abschnitt 140

⁹⁴ S3.1, Abschnitt 128 und vorher

⁹⁵ S3.1, Abschnitt 90

⁹⁶ S3.1, Abschnitt 131

⁹⁷ S3.1, Abschnitt 133

⁹⁸ S3.1, Abschnitt 121

Die Jugendlichen nehmen damit eine Hierarchisierung vor, in dem sie sich als «professioneller» einstufen, als die von ihnen erwähnten Dorftheater. Es scheint eine Einordnung der eigenen Arbeit in ein Spektrum stattzufinden, wo «unprofessionelles Lientheater» und «professionelles Schauspiel» die zwei Pole bilden. In dem Vergleich mit dem Dorftheater taucht weiter auch das Kriterium der Bühnenpräsenz als massgebend für eine als erfolgreiche bewertete Darstellung einer Bühnenidentität auf ([Kategorie 7: Die BI als künstlerische Gestaltung](#)):

«Ja, das si riisigi Unterschiide, aso scho nur d'Bühnepräsenz, aso das chasch.. aso das findi ou öppis verreckts, aso wenn z.B. es Theater gasch go luege vo Lüüt, wo du weisch, die mache das als Bruef, Bühnepräsenz, ou bi Konzert und so. Blöd gseit, du chasch ja nid falsch uf dr Bühni stah, aber, die wo sich die Präsenz halt gar nöd nehmed, dass si etz ufere Bühni stönd, das findi aubä ou na spannend zum luege.»⁹⁹

Durch den Vergleich findet eine Einordnung der eigenen und besuchten Inszenierung in ein Spektrum statt.

[Kategorie 8: Die Bühnenidentität durch den Blick des Publikums und den Theaterrahmen](#)

Weiter gerät in dem Vergleich zwischen professionellem und Lientheater vor allem auch der Kontext als mitkonstituierend für Bühnenidentitäten in den Blick.

Der Blick des Publikums nimmt in dem Gespräch wenig Raum ein, dafür wird klar auf den Theaterrahmen als Ort verwiesen:

«Für mi ischs o namal e Ungerschiid, öb mer itz uf dr Probebühni si oder im Stadttheater. Wiu uf dr Bühni spiusch jedes Mal, aso du bisch ja, aso i bi no nie uf dr Bühni gstande und ha mi säuber gspillt, es sei denn mer improvisiert öppis dört, das isch na schwer, imne Improvisationsstück, das nid di sälber spillsch, aber uf dr Bühni spiusch Sachä wo scho 100mal öppe gmacht hesch und es isch äbä e Bühni und i weiss ou ned, aber das git mir eifach gad s'Gfüü, dasi do nüm ig bin, und das isch genou ou richtig eso.»¹⁰⁰

Hier tauch die Wichtigkeit auf der Bühne nicht sich selbst sein zu wollen erneut auf ([Kategorie 5: Die BI als Pause von sich selbst](#)). Die Bühne biete dafür einen Schutz, die einen verwandelt, einen anders agieren ([Kategorie 7: Die BI als künstlerische Gestaltung](#)) und als etwas Anderes erscheinen lasse ([Kategorie 6: Die BI als Verkörperung eines Anderen](#)). Dieser Rahmen sei auch für ein Publikum wichtig: «S'Feeling isch haut ou angersch wenn z'Züri ir Opere sitzisch weder z'Gerafinge ir Turnhauä. Das isch öppis völlig angers, das isch ou e anderi Art vo Kunst, so.»¹⁰¹

Nach dem Überblick welche Aspekte von Bühnenidentitäten zu welchem Gesprächszeitpunkt in den Blick geraten sind, möchte ich die Entwicklung über die drei Gesprächszeitpunkte zusammenfassen und daraufhin überprüfen, welche Möglichkeiten sich dadurch für die theaterpädagogische Praxis eröffnen. Die Abschnitte des Fazits sind jeweils so gestaltet, dass sie ohne Klammern gelesen werden können. Die blauen Klammern verweisen jedoch auf die

⁹⁹ S3.1, Abschnitt 132

¹⁰⁰ S3.1, Abschnitt 221

¹⁰¹ S3.1, Abschnitt 134

den Überlegungen entsprechenden Kategorien, um bei Interesse etwas noch einmal nachschauen zu können, und dienen der Transparenz.

Fazit Fall Club

Konzeption einer Bühnenidentität, zwischen Persönlichem und Fremdem und als Gruppenidentität

Die Interviewanalyse zur Konzeption von Bühnenidentitäten zeigt, dass die Jugendlichen ihre Bühnenidentität(en) nicht als eindeutige Figuren wahrnehmen, sondern als etwas, was zwischen ihnen und einer Figur liegt. Es zeigt sich eine Konzeption von Bühnenidentität, die zwischen Persönlichem und Fremdem oszilliert, also weder die Verkörperung einer anderen Person anstrebt noch mit der Privatperson identisch ist. Die beschriebenen Bühnenidentitäten können sich verändern, sie scheinen nicht konsistent sein zu müssen, der Anspruch, dass sie sich kohärent durch die Inszenierung durchziehen, zeigt sich nicht. Es werden Bühnenidentitäten erwähnt, die eine Gruppenidentität beschreiben. Für die Jugendlichen scheint es nicht leicht, diese Konzeptionen sprachlich zu erfassen. Sprachlich besser zugänglich sind ihnen die eigenen Erfahrungen, die sie durch das Gestalten von Bühnenidentität(en) erleben. Es wird greifbar, mit welcher Motivation sie Bühnenidentitäten kreieren, und dass sie unter anderem als Mittel gesehen werden, Abstand zu sich selbst zu gewinnen (Kategorie 5). So beschreiben die Spieler*innen zum Beispiel, dass es erholsam sei, auf der Bühne nicht bewertet zu werden. Das kann bedeuten, dass sie mit ihrer Bühnenidentität freier sind, Möglichkeiten auszuprobieren, und Extreme auszuloten, die sie im Alltag möglicherweise für unangebracht einschätzen. Die Bühnenidentität stellt offenbar einen nicht-alltäglichen Erfahrungsraum (Kategorie 2) für sie dar. Diese eigene Erfahrung scheint dabei höher gewichtet als die Darstellung für ein Aussen. Dennoch wird auf den Blick des Publikums Bezug genommen, der in den Augen der Spieler*innen die Bühnenidentitäten mitkonstruiert (Kategorie 8).

Es wird deutlich, dass die Spieler*innen ein Aussen für die Transformation, weg von sich selbst, hin zur Verkörperung eines*r Anderen (Kategorie 6) als unabdingbar erachten. Die Spieler*innen wünschen sich, dass das Publikum die Bühnenidentität als solche akzeptiert und sie nicht mit ihnen als Privatpersonen verwechseln, weil ansonsten die Gefahr von Missverständnissen bestehe. Während im ersten Gespräch vor allem die «Pause von sich selbst» als Motiv präsent ist, lässt sich über die verschiedenen Gesprächszeitpunkte beobachten, dass der Aspekt, mehr Abstand von sich selbst zu gewinnen, immer mehr in den Hintergrund rückt. Es findet offenbar eine Verschiebung der individuellen Anfangsmotivation hin zu einem Interesse für inszenatorische Mittel, verschiedene Formen künstlerischer Gestaltung (Kategorie 7) und für ein Gruppenerlebnis statt.

Vergleich der Seh- und Spielerfahrung

Im zweiten Gespräch nach der besuchten Aufführung zeigt sich, dass die Jugendlichen die Schauspieler*innen mehrheitlich als Figuren, als Verkörperung eines Anderen (Kategorie 6), gelesen haben. Es findet vor allem eine inhaltliche Auseinandersetzung statt, die Bühnenidentität als künstlerische Gestaltung (Kategorie 7) wird nur an wenigen Stellen thematisiert. In den Fokus gerät sie im Gespräch über die Schlusszene des besuchten Stückes. Diese wird von drei Zweiergruppen hervorgehoben, zwei davon kritisieren das Ende inhaltlich, eine Jugendliche den Wechsel der Spielweise in einen Erzählmodus. Es kann davon

ausgegangen werden, dass die Schlusszene die Erwartungen der Jugendlichen nicht erfüllt und zu einer Irritation geführt hat. Dies kann auf eine Wahrnehmung der Bühnenidentität als Teil einer Gesamtkomposition hinweisen (Kategorie 9), in der die Schlusszene aus dem etablierten Rahmen zu fallen scheint. Es ist nicht auszuschliessen, dass auch der inhaltlichen Diskussion dieser Szene eine Wahrnehmung formaler Veränderung voranging. In den Transkripten finden sich weiter Aussagen, die eine möglichst realistische und authentische Darstellungen als positiv bewerten, da sie laut den Spieler*innen eine Identifikation erleichtern. Dennoch wirken die Jugendlichen des Clubs nicht in einer psychologisch motivierten Ästhetik verhaftet: Ihnen scheint bewusst zu sein, dass die eigene Stückentwicklung mit einer anderen Ästhetik arbeitet, gegenüber der sie sich offen zeigen.

Weiterentwicklung der Konzeptionen über die verschiedenen Gesprächszeitpunkte

Weiter ist bei der Analyse der verschiedenen Gesprächszeitpunkte zu beobachten, dass die Beschreibungen zu Bühnenidentitäten durch den Vergleich der eigenen Stückentwicklung mit der besuchten Aufführung präziser werden. Durch den Vergleich der besuchten Aufführung mit der eigenen im dritten Gespräch wird die Konzeption von Bühnenidentitäten als künstlerische Gestaltung (Kategorie 7) der Jugendlichen konkreter und fassbarer. Verschiedene Herangehensweisen werden zueinander in Bezug gesetzt. Durch Benennen der Unterschiede und Gemeinsamkeiten, geschieht eine Fokusverschiebung von der Frage *was* dargestellt wird hin zu der Frage *wie* es gestaltet wird. Dabei reflektieren die Jugendlichen ihren Probenprozess und wie sie darin zwischen sich als Privatperson und ihrem Bühnen-Ich unterscheiden. Durch den Vergleich entstehen differenziertere Äusserungen der Jugendlichen zu den eigenen Konzeptionen von Bühnenidentität, da sie genauer beschreiben, inwiefern diese sich von den Rollen in der besuchten Aufführung unterscheiden. Damit scheinen ihnen die eigenen inszenatorischen Mittel bewusster zu werden und ästhetische Vorlieben werden sichtbar. Dass zu diesem Gesprächszeitpunkt auch der Vergleich mit «Dorftheater», wie es die Spieler*innen nennen, herangezogen wird, wird kein Zufall sein; es zeigt den Versuch der Jugendlichen ihre eigene Stückentwicklung in einem Spektrum zu positionieren (Kategorie 3).

Die Transkripte zeigen, dass die Jugendlichen durch den Vergleich der zwei Stücke bewusster über den Umgang mit Gestaltungsformen sprechen. Je bewusster den Akteur*innen die Mittel sind, mit denen sie arbeiten, desto mehr Entscheidungsspielraum haben sie, diese einzusetzen. Für die theaterpädagogische Praxis kann das bedeuten, dass den Akteur*innen durch gewählte Zuschauerfahrungen auch mehr Mitgestaltung im Kreieren ihrer Bühnenidentitäten zu ermöglichen ist. Im untersuchten Beispiel zeigen sich die differenzierten Äusserungen zur künstlerischen Gestaltung von Bühnenidentität(en) in einem retrospektiven Vergleich, also nachdem sowohl die Spiel- als auch die Seherfahrung bereits stattgefunden hat. Ob sich ähnliche Ergebnisse im laufenden Prozess der eigenen Stückentwicklung (ohne Besuch einer externen Aufführung) zeigen würden, müsste weiter untersucht werden.

3.3 – Fall 2: Junges Ensemble

Überblick

Das Junge Ensemble ist ein Zusammenschluss junger professioneller Theaterschaffenden, der Theaterkurse und -projekte mit Jugendlichen und jungen Erwachsenen von 14 bis 24 Jahren realisiert. Die für die Arbeit befragte Gruppe entwickelte im Zeitraum der Befragung ein Stück, in dem die Teilnehmer*innen sich mit Raum und Besitz im städtischen und urbanen Raum beschäftigten.

Das erste Gespräch fand am 17. Mai 2019 direkt vor der Aufführung von «Die Verlobung in St. Domingo – Ein Widerspruch»¹⁰² am Schauspielhaus Zürich statt. Fünf Akteur*innen der Gruppe nahmen daran teil. Das Stück wurde von der Gruppenleitung vorgeschlagen. Der erste Teil der Befragung, zu den Theatervorstellungen allgemein, erfolgte nach demselben Prinzip wie beim Club: Die Spieler*innen sprachen in Zweiergruppen, anschliessend gab es ein zusammenfassendes Gespräch in der Gesamtgruppe.

Für den zweiten Teil wünschten sich die Akteur*innen direkt in der Gesamtgruppe sprechen zu können, um die Antworten von den anderen Spieler*innen mitzubekommen. Diesen Wunsch habe ich berücksichtigt und der zweite Teil der Befragung zur gemeinsamen Stückentwicklung fand mit der Gesamtgruppe statt.

Das zweite Gespräch erfolgte direkt anschliessend an die besuchte Vorstellung, ebenfalls am 17. Mai 2019, mit denselben Teilnehmer*innen.

Das dritte und letzte Gespräch fand am 24. Juni 2019 statt, wieder mit denselben fünf Teilnehmer*innen. Die eigene Stückentwicklung wurde vom 5. – 11. Juni gezeigt, eine zusätzliche Vorstellung erfolgte am 22. Juni im Rahmen von Spiilplätz, einem nationalen Treffen für Jugendtheaterclubs, in Basel.

Gesprächszeitpunkt 1

Im ersten Gespräch über Theatervorstellungen allgemein und die eigene Stückentwicklung zeigen sich bereits konkrete Vorstellungen zu Bühnenidentität(en).¹⁰³

So äussert ein Spieler, dass eine Rolle so gespielt werden müsse, dass das Publikum sie lesen könne.¹⁰⁴ Wie die Form der Bühnenidentität gestaltet wird ([Kategorie 7: Die BI als künstlerische Gestaltung](#)) damit dies gelingt, bleibt offen. Der Spieler ergänzt, dass die Figuren nicht sprechen müssen und auch nur mit Bewegung beschreiben können, was sie sagen wollen. Bei ihm scheint die Verständlichkeit dabei ein zentrales Kriterium für eine gelungene Darstellung. Die Spieler*innen nehmen dabei eine Vermittlungsrolle zwischen Bühnengeschehen und Publikum ein ([Kategorie 1](#)). Es scheint, dass der Spieler von einer Botschaft ausgeht, die es zu übermitteln gilt. Mit dem Kriterium der Verständlichkeit kann überprüft werden, wie erfolgreich dieser Prozess gelingt. Eine andere Spieler*in definiert den Unterschied zwischen Privatperson und Bühnenidentität so, dass es sich bei Zweiterem

¹⁰² Schauspielhaus Zürich, <http://archiv.schauspielhaus.ch/de/play/1044>

¹⁰³ Auf eine Darstellung in Kategorienabschnitten wurde verzichtet, da ein Grossteil der Äusserungen bereits verschiedene Aspekte miteinander verknüpft und sich die Kategorien häufig überschneiden.

¹⁰⁴ JE1.1 – A, Abschnitt 4

um einen bewussten Entscheidung handle, etwas präsentieren zu wollen.¹⁰⁵ Eine Bühnenidentität setze sich aus Stimme, Körper, Spiel und Text zusammen.¹⁰⁶ Damit bezieht sie sich wiederum auf den Herstellungsprozess der Bühnenidentität, die Art der künstlerischen Gestaltung ([Kategorie 7](#)).

Eine andere Spieler*in definiert Theater als etwas, wo Darsteller*innen versuchen, trotz eines künstlichen Rahmens, möglichst echt zu wirken.¹⁰⁷ Damit bringt sie einen Authentizitätsanspruch als mögliches Qualitätsmerkmal des Spiels ins Gespräch ein. Ein Kriterium für die künstlerische Gestaltung ([Kategorie 7](#)) wird sichtbar. Ausserdem bezieht sie sich gleichzeitig auf den Theaterrahmen, der durch Bühne und Publikum entsteht ([Kategorie 8: Die BI durch den Blick des Publikums und den Theaterrahmen](#)). Weiter taucht bei der Gruppe im ersten Gespräch die Frage auf, ob sie im Theater eher das Erlebnis für sich als Spieler*innen oder die Kommunikation mit dem Publikum höher gewichten, wobei dabei ambivalente Sichtweisen zu beobachten sind¹⁰⁸ ([Kategorie 1: Die BI als Vermittlung zwischen Bühnengeschehen und Publikum oder Kategorie 2: Die BI als Erfahrungsraum](#)). Dazu folgender Dialogausschnitt:

A: «Für mich isch halt noch so die Frage, ob das Publikum Bedingung isch fürs Theater, weil eigentlich machen wir ja jeden Montag sozusagen Theater und da isch ja kein Publikum dabei. Aber eigentlich gehört's ja schon dazu.»

B: «Ich finde es gehört schon dazu, weil du willst ja mit einem Theater ja irgendwas zeigen, irgendwo. Aber vielleicht ist Theater auch sehr, sehr schön für die Schauspieler als Erlebnis sozusagen, das seh ich auch so. Aber im Allgemeinen ist es ja schon, dass die Ideen irgendwie verbreitet werden können.»¹⁰⁹

Im Gespräch äussert sich die Gruppe, dass sie in ihrem Umfeld regelmässig nach ihrer Rolle gefragt werden: «Aso ja, ich han scho paar Mal d'Frag becho, was ich etz für e Rolle han und mir hend nöd unbedingt ei Rolle, es isch sochli, nöd ganz fescht, und das isch au, das chasch wie nöd beschriibe, das münd denn d'Lüüt eigentlich wie gseh. Aso ich chans nöd beschriibe...»¹¹⁰ Das Zitat veranschaulicht, dass die Konzeption der eigenen Bühnenidentität(en) für die Spieler*in nicht leicht zu erklären und in Worte zu fassen ist. Die Fragen, die die Spieler*innen aus ihrem Umfeld gestellt bekommen, weisen auf dessen Konzeption der Bühnenidentität als Verkörperung eines Anderen hin ([Kategorie 6](#)). Das Bedürfnis danach, wer gern eine feste Rolle hätte und wer nicht, sei auch bei den Teilnehmer*innen des Projektes unterschiedlich, ergänzt eine Akteur*in.¹¹¹ Ob man sich eine festere oder losere Rahmung der eigenen Bühnenidentität wünscht, hänge mit dem eigenen Charakter zusammen, ebenso auch, wie viel Persönliches man auf der Bühne verhandeln möchte. Manche würden eine Definierung ihrer Bühnenidentität bevorzugen, die sie eindeutig von sich als Privatperson trennen können, andere wiederum schätzen die Nähe zur eigenen Person. Hier zeigt sich ein Spannungsfeld zwischen den [Kategorien 5, 2 und 6](#): Wird

¹⁰⁵ JE 1.1 – B, Abschnitt 2

¹⁰⁶ JE 1.1 – B, Abschnitt 4

¹⁰⁷ JE 1.1 C, Abschnitt 2

¹⁰⁸ JE 1.2, Abschnitt 6

¹⁰⁹ JE 1.2, Abschnitt 6 - 8

¹¹⁰ JE 1.3, Abschnitt 4

¹¹¹ JE 1.3, Abschnitt 22

die Bühnenidentität vorwiegend als Pause von sich selbst, als Erfahrungsraum, oder als Verkörperung des Anderen wahrgenommen?

«Vielleicht auch grad weil's halt ein sehr nahes Thema ist, ist es auch recht nah bei uns. Also ich glaub, wenn du jetzt ne andere Gruppe gehabt hättest, die genau dasselbe gemacht hätte, dann wär was anderes dabei rausgekommen. Also wir haben schon sehr viel von uns da mitreingebracht. Obwohl wir dann ja auch Rollen hatten und mit Leuten gesprochen haben, dass dann adaptiert haben, was die gesagt haben, aber trotzdem ises auch sehr viel von uns. Und wenn wir's schaffen dass der Zuschauer auch etwas von sich da reinbringt oder reinbringen will, dann sind wir schon ziemlich gut dabei.»¹¹²

Hier nimmt die Spieler*in erneut Bezug auf das Publikum. Ob dieses sich eingeladen fühlt, mitzudenken und mitzuinterpretieren, hängt für sie mit der Spielweise ([Kategorie 7: Die BI als künstlerische Gestaltung](#)) zusammen. Ebenso wird das Verständnis der Bühnenidentität als Vermittlung zwischen Bühnengeschehen und Publikum ([Kategorie 1](#)) spürbar.

Gesprächszeitpunkt 2

Im zweiten Gespräch, nach dem Aufführungsbesuch von «Widerspruch in St. Domingo» am Schauspielhaus Zürich, spricht die Gruppe wenig über Bühnenidentitäten. Schwerpunkt des Gesprächs war eher eine Diskussion über verschiedene Interpretationen der verwendeten semiotischen Zeichen, wie das folgende Beispiel veranschaulicht:

«Was ich ein schönes Bild fand, was mir im Kopf blieb, die Kaffeetasse hatte immer so ein durchgehendes Medium und ich habe mich auch gefragt: ‹Warum Kaffee?›, vielleicht, etwas auf der Welt, was uns alle so verbindet, ist auch Essen oder bestimmte Gewohnheiten wie grad nen Kaffee trinken, und dann wo sie auf die Freiheit angestossen haben, das ist fast nochmal ein Zucker, oder ja, das ist zu süß, es ist nicht für alle bekömmlich, sozusagen, also die absolute Freiheit kann gar nicht so genossen werden und die anderen, das ging dann wieder so ins Lustspiel, wo sie dann eben miteinander geschlafen hatten, wie das wieder umgeschwappt ist, fand ich halt ein cooles Ding, dass sie das anhand von dem Kaffee dargestellt haben.»¹¹³

Einige Aussagen zur Konzeption von Bühnenidentitäten tauchen in dem Gespräch dennoch auf. An einer Stelle wird beispielsweise erwähnt, dass es beeindruckend gewesen sei, wie eine Spieler*in ihre Rolle ausfüllte: «Aso die isch so richtig i irere Rolle drin gsii, das isch rächt, irgendwie krass gsii, aso das isch krass so z'gseh.»¹¹⁴ Die Bühnenpräsenz scheint dabei ein wichtiges Kriterium für die erfolgreiche Darstellung einer Bühnenidentität zu sein, das Ausfüllen betont auch die Verkörperung ([Kategorien 6: Die BI als Verkörperung eines Anderen und 7: Die BI als künstlerische Gestaltung](#)). An anderer Stelle wird die Umsetzung der Bühnenidentitäten im Stück auch kritisiert. Eine Spielerin findet, dass sie zu erklärend waren: «Ich fand fürs Schauspiel wurde schon relativ viel gesagt. Wo ich's halt noch schön finde, wenn einfach ein gewisser Spielraum da isch, wo man dann selber die Schlüsse ziehen

¹¹² JE 1.3, Abschnitt 30

¹¹³ JE 2.1, Abschnitt 14

¹¹⁴ JE 2.1, Abschnitt 74

kann.»¹¹⁵ Diese Ansicht teilt auch ein weiterer Spieler: «Und manchmal, hätte man vielleicht auch ein bisschen mehr dem Zuschauenden überlassen können.»¹¹⁶ Aus der Publikumperspektive äussern sie damit den Wunsch nach mehr Interpretationsspielraum, und beziehen sich auf die Art der Gestaltung ([Kategorie 7](#)).

Die Schauspieler*innen hätten keine klaren Rollen gehabt, das habe ihr gefallen, äussert sich eine andere Spielerin. Gleichzeitig bringt sie Bedauern über die Inkohärenz des Spiels zum Ausdruck und argumentiert dies mit einer Szene, in der ein Schauspieler verschiedene Tötungsarten auf Schweizerdeutsch aufzählte, das Element des Schweizerdeutschen danach jedoch nie wieder auftauchte.¹¹⁷ Die Bühnenidentität als Verkörperung eines Anderen ([Kategorie 6](#)) bewegt sich offenbar zwischen zwei Polen – einerseits wird der Wunsch nach einer kohärenten Rollenzeichnung spürbar, andererseits scheint auch das Wechselhafte, nicht ganz Greifbare zu faszinieren. Ein anderer Spieler äussert ebenfalls eine wahrgenommene Unschärfe, wann Sätze über das Mikrofon gesprochen wurden, und wann nicht, und er hätte eine konsequente Setzung, bei der alle Texte über das Mikrofon gesprochen werden, bevorzugt.¹¹⁸ Diese Äusserung weist nicht direkt auf eine Konzeption von Bühnenidentität(en) hin, mag aber ein Hinweis für ein implizites Verständnis eines Stückes als Gesamtkomposition sein, in der die künstlerische Gestaltung ([Kategorie 7](#)) einer Logik dieses Gesamtkonzeptes folgen sollte. Der Anspruch wäre dann, dass die Konzeption der Bühnenidentität(en) als Teil dieser Gesamtidee verstanden und ihr entsprechend entworfen werden sollte ([Kategorie 9: Die BI als Teil einer Gesamtkomposition](#)).

Die Spieler*innen thematisieren hier das Zusammenwirken zwischen Akteur*innen und Bühnenbild im Sinne eines Gesamtbildes, das entsteht. Weiter heben sie auch im besuchten Stück die Kombination verschiedener Elemente hervor: Die Aufführung habe sich durch viel gesprochenen Text, lange Monologe, aber auch tänzerische und visuelle Elemente ausgezeichnet.¹¹⁹ Diese Mittel hätten gemeinsam mit dem Schauspiel eine Wirkung entfaltet: «Ich würde auch irgendwie die Stimmung beschreiben, also wirklich volle Energie, die ganze Zeit und ich würde vielleicht noch sagen, dass viel mit Musik gearbeitet wurde. Vielleicht würde ich noch ergänzen, dass sehr viel Tänzerisches vorkam, dann, dass es um Rassenproblematiken ging.»¹²⁰

Das Stück hätte sich durch viel gesprochenen Text, lange Monologe, aber auch tänzerische und visuelle Elemente ausgezeichnet.¹²¹ Ebenso wird eine performative Qualität des Spiels erkannt und beschrieben:

«Also ich weiss nicht, ich glaube man hat einfach die Perversion der Menschheit darzustellen versuchst und zwar (lacht) mit der Brechstange, so. Also es gab irgendwie keine leisen Töne, oder fast keine, man hat auch nicht mit dem Subtilen gespielt, man

¹¹⁵ JE 2.1, Abschnitt 24

¹¹⁶ JE 2.1, Abschnitt 23

¹¹⁷ JE 2.1, Abschnitt 39-44

¹¹⁸ JE 2.1, Abschnitt 9

¹²⁰ JE 2.1, Abschnitt 5

¹²¹ JE 2.1, Abschnitt 6

hat einfach gesagt so und jetzt seid ihr hier und jetzt einmal in die Fresse, aber richtig. Und das war manchmal fast so ein bisschen an der Grenze zu, zum Schmerz.»¹²²

Gesprächszeitpunkt 3

Das dritte Gespräch mit dem Jungen Ensemble in Retrospektive zur besuchten und eigenen Aufführung war ausführlich. Zur besseren Übersicht habe ich die Aussagen in diesem Gesprächsteil deswegen bereits den Kategorien entsprechend in Abschnitten geordnet und zusammengefasst. Dabei verweise ich auf Überschneidungen in den Klammern, da es viele Aussagen gibt, die mehrere Kategorien thematisieren. In diesem Gesprächsteil dominierten die Bühnenidentität als Erfahrungsraum (Kategorie 2), als Verkörperung eines Anderen (Kategorie 6), künstlerische Gestaltung (Kategorie 7), als Teil einer Gesamtkomposition (Kategorie 9) und die Bühnenidentität durch den Blick des Publikums und den Theaterrahmen (Kategorie 8).

Kategorie 2: Die Bühnenidentität als Erfahrungsraum

Die Bühnenidentität und das Spiel als Erfahrungsraum finden an verschiedenen Stellen Erwähnung. Die Akteur*innen sprechen über die Entwicklung der Bühnenidentitäten als Prozess, in den Erfahrungen aus der Recherche hineinfließen: *«Ja, wir haben unser Stück ja auch selber entwickelt. Also der Bezug zum Stück ist ja irgendwie glaubt von den Spielern...»¹²³* Ein Spieler macht in der Stückentwicklung, in der Recherchematerial transformiert wird, auch einen Unterschied zur besuchten Aufführung fest: *«Etwas, was meiner Meinung nach unsere Stück sich von anderen Stücken unterscheidet, ist, dass die Rolle, die wir gespielt haben, haben wir auch mit solche Menschen interviewt, wir haben ihre Sätze auch benutzt und es war nicht zu viel erfindene, selbsterfindene Sätze.»¹²⁴*

Die Bühnenidentitäten wurden also basierend auf einer Recherche entworfen. Die Verkörperung eines Anderen (Kategorie 6) fusst teilweise auf realen Begegnungen. Die Akteur*innen sprechen darüber, dass der eigene Erfahrungsraum im Spiel ihre Art Theater zu schauen beeinflusst habe. Ein Spieler berichtet:

«Ich würd sogar so weit gehen und sagen, die ganze Kunstform Theater, versteh ich erst, seit ich selber irgendwie da bisschen mitschwimmen darf. Vorher war das immer so ein bisschen so «Ok, ja, die machen Theater, die machen da irgendwie den Kasper und erzählen irgendwas», aber was das mit dir macht, das verstehst du erst, wenn du das selber auch schon erlebt hast, was das heisst, vor die Leute hinzustehen und etwas zu behaupten oder zu schwitzen oder Dinge zu tun, die eigentlich nichts mit dir zu tun haben unbedingt und trotzdem du dann irgendwie der bist, der es verkörpern muss, so, also ganz, ganz viele Dinge, die ich erst verstehe, seit ich selber da dabei bin.»¹²⁵

Auch wenn er einen Film schaue, frage er sich, was die Filmerfahrung mit der Schauspieler*in mache, die eine bestimmte Rolle spielt.¹²⁶ Die Verkörperung eines Anderen

¹²² JE 2.1, Abschnitt 12

¹²³ JE 3.1, Abschnitt 9

¹²⁴ JE 3.1, Abschnitt 23

¹²⁵ JE 3.1, Abschnitt 50

¹²⁶ JE 3.1, Abschnitt 50

(Kategorie 6) öffne diesen Erfahrungsraum, indem eine Auseinandersetzung mit sich selbst stattfindet: «Du wirsch quasi immer, das isch eh so öppis mega Komischs, du wirsch uf dich zruiggworfe, obwohl du im Moment uf de Bühne nöd dich selber bisch, wirsch du glich mega fescht mit dir und dine Möglichkeite konfrontiert.»¹²⁷ Diese Auseinandersetzung sei nicht immer angenehm, man stosse auch an Grenzen und merke, was man nicht könne:

«Also mir fällt dann immer auf, was ich alles selber nicht kann, oder, was ich denke, was irgendwie noch fehlt. Zum Beispiel bin ich manchmal auch ein bisschen neidisch gewesen, hab gedacht: «Oh ja, das war jetzt geil», diese Mimik, der hätte jetzt eigentlich gar nichts sagen müssen und man hätte schon alles gesehen, da bin ich dann manchmal so, dass ich denke, ja, hätt ich auch gern, habe ich aber nicht, dankeschön, ja, aber gut, er hat's und das ist auch gut so, ich bin dann auch nicht immer missgünstig, aber manchmal etwas neidisch.»¹²⁸

In dieser Beschreibung zeigt sich ein Vergleich mit anderen Akteur*innen. Es wird nicht ganz klar, ob der Vergleich auch eine Abgrenzung zu professionellem Schauspiel (Kategorie 3: Die BI in Bezug zu professionellem Schauspiel oder anderem Laientheater) bedeuten könnte. In den Äusserungen zeigt sich eine Entwicklung von einem Folgen des vermittelten Inhalts, häufig in der Form einer Geschichte, (vgl. Kategorie 1: Die BI als Vermittlung zwischen Bühnengeschehen und Publikum) zu einem Interesse für die Machart, die Art der künstlerischen Gestaltung (Kategorie 7). Diese Interessenverschiebung wird auch an einer weiteren Stelle von einem anderen Gruppenmitglied beschrieben.¹²⁹

Kategorie 6: Die Bühnenidentität als Verkörperung eines Anderen

Durch das Vergleichen mit anderen Spieler*innen wird die Aufmerksamkeit für das Verkörpern eines Anderen mit dem Wie der Darstellung verknüpft. So öffnet sich ein Spannungsfeld der Bühnenidentität als Erfahrungsraum (Kategorie 2), der Bühnenidentität als künstlerische Gestaltung (Kategorie 7) und der Bühnenidentität als Verkörperung eines Anderen, wobei das Andere sich aus Vorstellungen, realen Begegnungen und anderen beobachteten Akteur*innen speisen kann. Darin zeigt sich ein Bewusstsein der Gruppe durch unterschiedliche Gestaltungsmittel verschiedene Formen von Bühnenidentitäten zu erzeugen.

In der Retrospektive auf die besuchte und die eigene Aufführung zeigen sich verschiedene Konzeptionsformen von Bühnenidentität(en) in ihrer eigenen Stückentwicklung. In einer kurzen Zusammenfassung werden diese sichtbar:

«Aso oises Stuck isch wie so chli e Collage und es isch ufbout zu verschidnige Szene, wo aber au sehr zämehänged und am Afang simmer sozäge sehr bi ois, bi ois persönlich, und mir stelled oises Zimmer vor und oisi Beziehig zu dem Zimmer und dänn gömmer wiiter und es sind Szene womer wüklich, aso e «Ich han imfall»-Szene, womer all sozäge verzelled, was mir hend, und das isch zum scho mal die Rahme klarzstelle, i dene mir ois bewege, also dasmer ois all scho inere rächte Wohlstandsgsellschaft befinded und dänn vo döt us gah'ts ine Szene, wo fasch scho so chli en Exzess darstellt

¹²⁷ JE 3.1, Abschnitt 77

¹²⁸ JE 3.1, Abschnitt 56

¹²⁹ JE 3.1, Abschnitt 44

und sich so über das luschtig macht, vo döt us wird's denn wider chli abstrakter, denn chunnt wider s'Element vo de Wohnigssuechi ine und dänn schlüpfemer langsam i so Rolle ine, z.B. so Neuriichi, oder en Esoteriker oder wohlhabendi Revoluzzer, wie die, wie ganz verschidnigi Lüüt mit Wohlstand umgah chönd»¹³⁰

Hier zeigt sich ein Spektrum an Bühnenidentitäten: Es findet eine Art Entwicklung vom Persönlichen zur Verkörperung des Anderen statt. Die Bühnenidentität(en) des Jungen Ensembles sind also keineswegs konsistent, sondern wandeln sich von Szene zu Szene. Interessant ist, dass eine Spieler*in die besuchte Aufführung in der Retrospektive kohärenter in der Rollenzeichnung wahrnimmt, als im Gespräch direkt danach: *«Allgemein sind sie ja in den Rollen geblieben und wir ja nicht. Wir hatten ja keine feschten Rollen, die haben sich ja immer wieder verändert.»*¹³¹ Zum Gesprächszeitpunkt 2, unmittelbar nach der Aufführung, wurden die Bühnenidentitäten als teilweise inkohärent bemängelt (vgl. S.45, Fussnote 117). Diese Verschiebung in der Wahrnehmung könnte in Zusammenhang mit einer Weiterentwicklung der Bühnenidentität(en) in der eigenen Stückentwicklung und einem daraus resultierenden vertiefteren Verständnis für die Möglichkeit von sich verändernden Bühnenidentität(en) liegen. Die Bühnenidentität(en) der besuchten Aufführung werden im Vergleich zur eigenen Aufführung als in sich geschlossener wahrgenommen.

In den Transkripten gibt es ausserdem mehrere Äusserungen, in denen die Verkörperung eines Anderen zusammen mit der Spielweise und der Art der künstlerischen Darstellung erwähnt wird. Diese werden in der [Kategorie 7](#), der Bühnenidentität als künstlerische Gestaltung, genauer betrachtet.

Kategorie 7: Die Bühnenidentität als künstlerische Gestaltung

Die Kategorie, die im dritten Gespräch des Jungen Ensembles am meisten Platz einnimmt, ist «Die Bühnenidentität als künstlerische Gestaltung». Einerseits gerät durch den Vergleich der beiden Stücke der Unterschied zwischen Erzählen und Spielen als verschiedene Darstellungsformen in den Fokus: *«In unserem Stück wird auch nicht über irgendjemand irgendetwas erzählt, und es wird alles gespielt und gezeigt, nur in einer Szene wird über drei verschiedene Personen erzählt.»*¹³² In der eigenen Produktion gäbe es keine Erzählrolle: *«Aso mir hend wie kei Erzählerperspektive, aso das isch ä na en Unterschied, das mir halt denn efach immer us einer Rolle use reded.»*¹³³ Eine Spieler*in ergänzt, dass ihrer Meinung nach diese Art der Gestaltung besser zu Theater passe:

«Ich bin mega empfindlich geworden, wenn man im Theater zu viel sagt. Also jetzt da am Ende vom Stück, vom St. Domingo, dass sie da noch dieses Gesetz gesagt haben, das war mir einfach zu viel, weil... wofür wählt man denn so eine körperlich sprechende Form, wenn man dann so viele Worte verwendet, was man ja eigentlich auch viel durch Handlungen erzählen kann? Also, ja, ich weiss nicht, aber ich find man kann so viel machen, wo die Leute auf ihr eigenes Erleben mehr schauen, als wenn man jetzt so was gesagt bekommt.»¹³⁴

¹³⁰ JE 3.1, Abschnitt 12

¹³¹ JE 3.1, Abschnitt 38

¹³² JE 3.1, Abschnitt 39

¹³³ JE 3.1, Abschnitt 24

¹³⁴ JE 3.1, Abschnitt 53

Durch den Vergleich der besuchten Aufführung mit dem eigenen Stück fallen auch noch andere Merkmale ins Auge, die die eigenen Bühnenidentitäten auszeichnen, wie die Kommunikation mit dem Publikum:

«Was ich na ähnlich finde, isch, beidi Stück hend i dem Sinn viel weniger so Dialög underenand gha, aso mir hend vill eigentlich so gege s'Publikum wie öppis ihne verzellt, aber, etz d'Darsteller unterenander hend weniger so Monolög, äh Dialög, gha mitenand, was, villich bi namal eme andere Stück denn doch meh ume isch. Aso sone Aktion zwüsched zwei Persone isch bi beidne Stück weniger. Meh gege s'Publikum.»¹³⁵

Das eigene Spiel ändere die Perspektive, mit der sie sich andere Stücke anschauen würden:

«Dadurch, dass man sich selber quasi spielt, fühlt man sich voll in was Äusseres hinein und erkennt es auch bei sich dann wieder. Und ich find dadurch kriegt man eine viel grössere Sensibilität dafür, ob jetzt jemand vor einem steht und einem etwas vorspielt oder ob der das fühlt und das zeigt. Also ich achte viel mehr auf Details oder wie die Übergänge gestaltet sind oder wann sie jetzt was wie, wie die Anschlüsse sind und so, man wird einfach mega sensibel für alles, auf das man selber irgendwie Wert legt. Als ob der Blick dadurch irgendwie selektiver wird; ich finde man schaut das Stück schon irgendwie mit anderen Augen an.»¹³⁶

In dieser Beschreibung wird einerseits ein Authentizitätsanspruch als Qualitätsmerkmal für Schauspiel sichtbar. Andererseits deckt sich die Aussage, sich in etwas Äusseres einzufühlen, mit der [Kategorie 6](#), die Bühnenidentität als Verkörperung eines Anderen. Weiter zeigt sich eine Entwicklung des Schauens, die die Akteur*in mit dem eigenen Spiel verknüpft. Davon berichtet auch eine andere Spieler*in:

«Ich find jetzt au, ich han mega druf gluegt, wie d'Sprach isch, wie sich die Darsteller usdrucked, und denn hani mer wie überleit, wie mer das selber denn umsetzt, aso Mimik und Sprach eigentlich. Aso di ganzi Körperhaltig und Sprach. Aso au fröhner wonich Theater, aso was heisst fröhner, aber ich meine, ich han au scho Theater gluegt, wonich denn eifach nume wükli d'Story verfolgt han, und willmer ois halt wükli mit dem beschäftigt hend, das mir denn nacher na über das Theater münd redä, oder tünd redä, tut mer's scho namal genauer analysiere.»¹³⁷

Ein dritter Spieler ergänzt, dass er offener gegenüber abstrakteren Theaterformen geworden sei, seit er selbst beim Jungen Ensemble spiele, da die eigene Form auch abstrakte Elemente beinhalte.¹³⁸ Ein weiterer Spieler berichtet davon, dass er das Schauspiel bei einer besuchten Aufführung mit dem Fokus wahrnehme, was er selbst übernehmen könnte: *«Wenn etwas mir nicht gefällt, was die Spieler auf der Bühne macht, dann ich achte darauf, dass ich auch das nicht mache, wenn z.B. eine Spieler auf der Bühne nicht präsent ist, oder, spricht nicht so klar und laut genug, dann ich nehme das mit und achte darauf, dass ich das nicht mache auf der Bühne.»¹³⁹* In dieser Beschreibung scheint das Schauspiel auch als eine

¹³⁵ JE 3.1, Abschnitt 40

¹³⁶ JE 3.1, Abschnitt 42

¹³⁷ JE 3.1, Abschnitt 44. Die Spieler*in weist darauf hin, dass auch die Ankündigung des Interviews meinerseits die Rezeptionswahrnehmung beeinflusst hat.

¹³⁸ JE 3.1, Abschnitt 43

¹³⁹ JE 3.1, Abschnitt 63

Art Lernstudie für das eigene Spiel zu dienen. Auch eine andere Spieler*in untersucht das Stück daraufhin, was man davon übernehmen könnte:

«Manche machen so mega kleine Gesten, wo ich mir denke, wow, genau das macht's aus, und so möchte ich mich eigentlich auch in eine Person hineinfühlen, zum Beispiel, wenn Leute dann wirklich darauf achten, wo sie jetzt ihre Hand hintun, dann wiederholt sich das, und dann machen sie diese Bewegungen genau in dieser Dynamik, wie sie sich jetzt diese Person vorstellen und dann gehen sie mega ins Detail und ich find, das hat man in dem Stück schon auch gesehen, am Anfang hatten die ja diese Bewegungen, ganz am Anfang die erste Szene, wo sie so geloffen sind, und jeder hatte so diesen eigenen, Move, das hat sich gehalten.»¹⁴⁰

In diesem Zitat verknüpft die Spieler*in das Verkörpern eines Anderen (Kategorie 6) mit der Art der Darstellung, hier als Beispiel mit bestimmten Bewegungen. Obwohl eine Faszination spürbar wird, diese Vorgänge bei den Schauspieler*innen der besuchten Aufführung zu beobachten, sieht die Gruppe darin auch eine mögliche Gefahr für die Entwicklung von eigenständigen Bühnenidentitäten. In einem Gesprächsteil, wo darüber gesprochen wird, wie der Einfluss von Stücken sein könnte, die Ähnlichkeiten mit dem eigenen Inszenierungsvorhaben haben, oder Stücken, die in eine ganz andere Richtung gehen, gibt eine Spieler*in zu bedenken, dass ähnliche Stücke eine zu starke Beeinflussung ausüben könnten:

«Also ich glaube, das wo ähnlich isch, isch mega gefährlich, dass du dann deetdrus negativi Sachä ziehsch, wo eigentli scho bi dim Stuck guet gsii wäred und dases du wie no so falsch veränderisch. Und das wo nöd ähnlich isch, git wie meh, namal so noii Wäg zum öffne. Und ebä s'andere hebt dich denn wie na meh zrug.»¹⁴¹

Die «Verkörperung des Anderen» (Kategorie 6), wenn es sich auf das Nachahmen eines anderen Schauspielstils bezieht, scheint im Widerspruch mit dem Authentizitätsanspruch zu stehen. Ein Verlust der eigenen Unabhängigkeit wird befürchtet. Diese Skepsis gegenüber einer externen Einflussnahme zeigt sich später im Gespräch auch in Bezug auf das Publikum (Kategorie 8: Die BI durch den Blick des Publikums und den Theaterrahmen). Das Verständnis, dass das «Abschauen» und Nachahmen den eigenen Spielstil in eine falsche Richtung verändern könnte, könnte auch ein Hinweis auf eine Konzeption der Bühnenidentität als Teil einer Gesamtkomposition sein (Kategorie 9): Die veränderte Darstellung würde nicht mehr zu den übrigen Elementen der Inszenierung passen und das Gesamtbild stören. Die Perspektiven innerhalb der Gruppe gehen dabei auseinander. Eine Spieler*in hegt keine Skepsis, dass der Besuch anderer Stücke einen negativen Einfluss auf die eigene Produktion haben könnte. Sie nimmt eine pragmatischere Haltung ein:

«Ja, also ich glaub, für mich wär's nicht gefährlich, weil, ich find s'Wichtigste ist halt, dass man sich nicht vergleicht, und wenn du eigentlich so ein Stück schausch und wie so auf dein eigenes Erleben schausch, dann kann man da auch was mit drausziehen, was einen dann weiterbringt und bereichert. Also z.B. wenn man ja ne Arbeit schreibt über ein bestimmtes Thema, dann informiert man sich ja auch. Und man geht ja auch in Kommunikation mit anderen darüber, die wahrscheinlich da ganz andere Standpunkte

¹⁴⁰ JE 3.1, Abschnitt 58

¹⁴¹ JE 3.1, Abschnitt 79

über dasselbe Thema einnehmen, wie man selber, und mich persönlich bringt das halt immer weiter. Ich komm dann nicht von meinem Standpunkt ab, sondern erweitere ihn. Und ich glaub es isch wichtig, dass man sich selber immer so vertraut, dass man es richtig macht. Weil man trotzdem auch dazulernt, und, ich glaub, jedes Stück isch ne Bereicherung und grade zum gleichen Thema finde ich's schon nochmal interessant.»¹⁴²

Ein Akteur des Jungen Ensembles versucht das Spiel mit Authentizität weiter dem Genre des Jugendtheaters zuzuordnen.

«Und ich fand's jetzt auch am Festival, da gab's auch ein Stück, was sehr viele Elemente beinhaltete, von dem Bezug zu den Spielern selbst, dass man nicht nur hinsteht und eine Rolle spielt, sondern, es wurde auch, ich glaube, das ist so ein bisschen ein Element des Jugendtheaters, dass man sich ein bisschen hinterfragt, wer ist man überhaupt selbst, und das irgendwie auch zu zeigen versucht, und in diesem Punkt, gab's ein Stück, das unserem recht ähnlich war, fand ich, und das hat mich dann auch bestärkt, zu sagen, das wird wahrscheinlich funktionieren, die haben jetzt auch sehr viel Bezug zu sich genommen, und ich fand das bei uns manchmal ein bisschen albern, und als ich's dann so gesehen habe, bei den anderen, habe ich gecheckt, ah ne, das gibt irgendwie so eine Nähe mit rein. Das ist irgendwie, es ist dann nicht so angeklebt, sondern es macht irgendwie was mit ihnen und ist deswegen ja, gut, oder: es fährt ii.»¹⁴³

Es findet eine Auseinandersetzung mit Authentizität als Stilmittel statt und er beschreibt auch die Nähe als gewünschten Wirkungsmechanismus, der damit erreicht werden könnte. Dabei zeigt sich ein Bewusstsein für unterschiedliche Spielweisen, die mit anderen Elementen zu einer Gesamtkomposition ([Kategorie 9: Die BI als Teil einer Gesamtkomposition](#)) beitragen.

[Kategorie 8: Die Bühnenidentität durch Blick des Publikums und den Theaterrahmen](#)

Im dritten Gespräch entspannt sich eine Diskussion darüber, wie wichtig das Publikum für das eigene Spiel und die Aufrechterhaltung der Bühnenidentität ist. Eine Spieler*in beschreibt, dass sie sowohl beim Theaterspielen als auch bei Poetry Slam Projekten sehr auf die Aufmerksamkeit des Publikums angewiesen ist, weil nur dadurch eine Dynamik entstehen könne, die das Spiel befördert.¹⁴⁴

Diese Abhängigkeit vom Publikum nehmen auch andere Akteur*innen ähnlich wahr. Ein Spieler beschreibt das Publikum als zwingende Bedingung für Theater:

«Aber ist das nicht eine Grundkonstellation von der Kunstform Theater überhaupt? Ich hab mal so was in drei Sätzen gelesen, von wegen ein Theater bedingt immer auch Publikum, ich weiss es nicht, du studierst das, nicht ich (lacht). Finde ich aber interessant, weil es ist wirklich so, wenn du einen Durchlauf probst und der Saal leer ist, das funktioniert eigentlich nicht. Es ist dann, es geht nicht, es passiert nicht dasselbe wie nachher wirklich bei einer Vorstellung passiert, weil ja, das Feedback fehlt und die

¹⁴² JE 3.1, Abschnitt 80

¹⁴³ JE 3.1, Abschnitt 84

¹⁴⁴ JE 3.1, Abschnitt 87

ganze Stimmung, die ganze Spannung ist nicht dieselbe. Spannung finde ich sowieso in sich schon ein spannendes Thema. Die Spannung entscheidet darüber ob die Vorführung in die Hose geht oder ob sie gut wird, ob sie funktioniert. Du kannst es schlecht aufbauen, wenn kein Publikum da ist, glaube ich.»¹⁴⁵

Ein anderer Spieler wiederum befragt diese Notwendigkeit des Publikum: *«Es zeigt eigentlich, dass wir als Theaterspielende dennoch die ganze Zeit auf eine Rückmeldung angewiesen sind. Oder dass wir uns während dem Theater die ganze Zeit von einer Rückmeldung beeinflussen lassen, zu einem Zeitpunkt, wo wir uns eigentlich voll sicher sein sollten, vielleicht. Vielleicht auch nicht.»¹⁴⁶*

Er fragt sich, ob sich die Schauspieler*innen mit ihrer Imaginationskraft ([Kategorie 7: Die Bl als künstlerische Gestaltung](#)) nicht auch aus dieser Abhängigkeit von einem Aussen lösen könnten: *«Aber andererseits, sollte man nicht als Schauspieler so tun können, als sei ein Publikum da, das es fühlt? Das wäre ja eigentlich auch Schauspielern.»¹⁴⁷* Die anderen Gruppenmitglieder halten das nur bedingt für möglich: Wenn ein Publikum unaufmerksam sei, könne man sich zwar ein anderes Setting vorstellen, um sich nicht zu stark beeinflussen zu lassen und weiterspielen zu können, aber auch das sei eine Reaktion auf das reale Gegenüber.¹⁴⁸ Das Vorstellen des Publikums sei einfach ein Abbild und könne ein reales Publikum nicht ersetzen: *«Das isch wie mit dem René Magritte und sim Bild wo d’Pfiife druf isch, woner seit, ja: <Ceci n’est pas un pipe> und das isch ja ä so chli s’Gliche, es isch eigentlich das, du wöttches wie darstelle, aber es ischs doch nöd.»¹⁴⁹*

[Kategorie 9: Die Bühnenidentität als Teil einer Gesamtkomposition](#)

Es gibt Stellen im Transkript, wo durch den Vergleich der beiden Stücke das Zusammenspiel der Akteur*innen mit anderen ästhetischen Mitteln in den Blick gerät:

«Und s’Bühnebild isch eh ganz andersch gsii, will mir hend ja quasi, ei Element gha, oder zwei, die Blöcke und die Teppiche und es hat sich immer wieder im Stück verändert und zwar durch üs sälber, aso mir hends immer wieder verschobe und was drus baut und das wider benutzt und sie hend irgendwie mega viel gha, aso diese Box und allgemein Kostüm.»¹⁵⁰

Die Stelle, an der die Spieler*innen Bedenken äussern, dass der Besuch eines anderen Stückes zu Verunsicherungen führen und das eigene Spiel unnötig in eine falsche Richtung verändert werden könne (*vgl. S.50, Fussnote 141*), kann als impliziter Hinweis gedeutet werden, dass es in der Gruppe das Verständnis gibt, dass bestimmte Spielweisen als Teil einer Gesamtinszenierung wirken. Die Veränderung der eigenen Spielweise, die dann nicht mehr zur restlichen Inszenierung passt, wird als Risiko eingeschätzt.¹⁵¹

Ein Hinweis für das Verständnis der Bühnenidentität als Teil einer Gesamtkomposition könnte auch die Beschreibung der Inszenierung als «Regietheater» sein: *«Also ich hans efach*

¹⁴⁵ JE 3.1, Abschnitt 89

¹⁴⁶ JE 3.1, Abschnitt 88

¹⁴⁷ JE 3.1, Abschnitt 91

¹⁴⁸ JE 3.1, Abschnitt 103

¹⁴⁹ JE 3.1, Abschnitt 105

¹⁵⁰ JE 3.1, Abschnitt 22

¹⁵¹ JE 3.1, Abschnitt 80

sehr, wükli so die Inszenierig vo eim Regisseur halt so nach dem empfunde, aso du hesch eifach genau sini Umsetzig gseh, und das isch halt ehner eifach es komplizierts Stuck gsii, aso mit dene verschidene Medie, ja.»¹⁵² Hier wird die Bühnenidentität auch als Kreation der Regie verstanden (Kategorie 4). Interessant ist, dass diese Sichtweise erst in der Retrospektive, also auch nach der eigenen Aufführung auftaucht, und möglicherweise einen Unterschied in der Einordnung der eigenen und der besuchten Aufführung markiert.

Fazit Fall Junges Ensemble

Die Konzeption von Bühnenidentitäten verändert sich in den verschiedenen Gesprächszeitpunkten. Im Zwischenfazit zum Jungen Ensemble werde ich diese Entwicklungen beschreiben und analysieren.

Entwicklung der Konzeption konsistenter Bühnenidentitäten zu vielfältigen Möglichkeiten

Während im ersten Gespräch zu Theater allgemein und der eigenen Stückentwicklung das Verständnis der Bühnenidentität als Vermittler*in des Bühnengeschehens an ein Publikum sehr präsent ist, taucht es in den späteren zwei Gesprächen nur noch am Rande auf. Die Vorstellung einer Botschaft ¹⁵³, die durch die Bühnenidentität übermittelt wird und die Zuschauer*innen verstehen sollen, scheint in den Hintergrund zu rücken.

Das eigene Publikum, vermutlich viele aus dem näheren Umfeld der Spieler*innen, scheinen laut der Gruppe zu erwarten, dass die Akteur*innen in einer «Rolle», im Sinne einer Verkörperung einer Figur, zu sehen sein werden (Kategorie 6). Die Spieler*innen selbst sehen die Bühnenidentität aber auch als Erfahrungsraum (Kategorie 2) für sich selbst, wo sie sich mit ihren eigenen Grenzen auseinandersetzen. Ebenso sprechen sie von der Erfahrung der Recherche, auf der sie den Entwurf ihrer Bühnenidentitäten aufbauen. Die Verkörperung des Anderen (Kategorie 6) erscheint als Mischung zwischen Erfahrungsraum, dem Abgleich mit anderen Spieler*innen und künstlerischer Gestaltung (Kategorie 7), in der verschiedene Mittel ausprobiert werden. In der Beschreibung der eigenen Inszenierung tauchen verschiedene Variationen von Bühnenidentitäten auf – nah an den Spieler*innen angesiedelt, Gruppenidentitäten, und das Darstellen von anderen Charakteren, auf die die Akteur*innen in ihrer Recherche gestossen sind.

Im Vergleich zwischen der eigenen und der besuchten Aufführung beschreiben die Akteur*innen, dass sich ihr Zuschaufokus durch das eigene Spiel vom Folgen einer Geschichte zu einem Interesse für die Art der Gestaltung verändert hat. ¹⁵⁴

Es wird etwa über den Unterschied von Erzählen und Spielen gesprochen und implizit über die vierte Wand, an der Stelle, wo die Spieler*innen beschreiben, dass sowohl sie als auch die Spieler*innen der besuchten Aufführung viel im direkten Kontakt mit dem Publikum sind. ¹⁵⁵

Diese Beschreibungen lassen darauf schliessen, dass die eigene Spielpraxis den Blick erweitert. Die Akteur*innen wechseln den Fokus und nehmen verschiedene Teilaspekte wahr, aus denen sich Bühnenidentitäten zusammensetzen (Mimik, Gestik, Bewegungen, Körperhaltung, Sprache, Zusammenwirken anderer ästhetischer Mittel mit Schauspiel etc.). Authentizität als Qualitätsmerkmal für Schauspiel taucht auf.

¹⁵² JE 3.1, Abschnitt 5

¹⁵³ JE 1.1 – A, Abschnitt 4

¹⁵⁴ JE 3.1, Abschnitt 44

¹⁵⁵ JE 3.1, Abschnitt 40

Für die Konzeption von Bühnenidentitäten könnte das bedeuten, dass die Vorstellungen sich öffnen – von einer klaren Zeichnung von Bühnenidentität mit Verständlichkeit als Kriterium zu vielfältigeren Möglichkeiten.

Unterschiedliche Konzeptionen von Bühnenidentität aus Spieler*innen- oder Publikumperspektive und Weiterentwicklung des Bewusstseins für ein Publikum

Die Bühnenidentität als Erfahrungsraum nimmt im zweiten Gespräch nach der Aufführung keinerlei Raum ein. Die Betrachtungsweise, welche Erfahrungen die Schauspieler*innen während der Aufführung oder in der Entwicklung machten, scheint aus der Publikumperspektive der Akteur*innen nicht von zentraler Bedeutung zu sein.¹⁵⁶ Auch die Perspektive, welchen Einfluss das Publikum auf die Bühnenidentitäten hat, taucht im dritten Gespräch in Bezug auf die eigene Stückentwicklung auf, im Gespräch nach der besuchten Aufführung ist diese Frage jedoch nicht präsent. Dies könnte ein Hinweis darauf sein, dass unterschiedliche Bühnenkonzeptionen vorhanden sind, je nachdem mit welcher Perspektive – als Publikum oder als Spieler*innen – die Akteur*innen sie beschreiben. Denkbar ist auch, dass die Gruppe mit der Erfahrung der Aufführung dem Publikum eine grössere Rolle in Bezug auf die Bühnenidentität zuspricht, als zum Zeitpunkt der besuchten Aufführung, und dass auf dieser Ebene eine Wahrnehmungsverschiebung stattgefunden hat. In der Diskussion über die Bedingung und Notwendigkeit des Publikums zeigt sich ein Bewusstsein der Akteur*innen für die Wechselwirkung die durch die Interaktion mit den Zuschauer*innen entsteht.¹⁵⁷ Es wird darüber gesprochen, ob es Strategien gibt, sich als Spieler*in von den Zuschauer*innen als Mitkreator*innen der Bühnenidentität zu lösen (Kategorie 8). Dass ein Akteur die eigene Spielweise dem Genre des Jugendtheaters zuordnet, zeigt eine Kenntnis von verschiedenen Genres, die mit unterschiedlichen Stilmitteln arbeiten, um jeweils andere Bühnenidentitäten hervorzubringen. Auch die Einordnung des besuchten Stückes als «Regietheater»¹⁵⁸ (Kategorie 4) weist auf dieses Bewusstsein hin.

Die Bühnenidentität als Teil einer Gesamtkomposition rückt in den Hintergrund, die Bühnenidentität als künstlerische Gestaltung wird präsenter

Im Vergleich des zweiten mit dem dritten Gesprächszeitpunkt zeigt sich eine weitere interessante Entwicklung: Es wird sichtbar, dass die Spieler*innen vor allem im Bereich Schauspiel Bezüge zwischen der besuchten Aufführung und der eigenen herstellen. Dies, obwohl im Gespräch unmittelbar nach der besuchten Aufführung eher verschiedene ästhetische Mittel und die Interpretation der Symbolebene im Zentrum standen, und sich nur wenige Aussagen zum Spiel finden lassen.

Möglicherweise nehmen die Akteur*innen unbewusst weit mehr über das Zusammenspiel von Bühnenidentitäten mit anderen Inszenierungsmitteln in einem Aufführungsbesuch mit, als sie in der Retrospektive sprachlich veräußern. Ein Grund warum im dritten Gespräch dennoch das Schauspiel stark im Fokus steht, mag sein, dass die Akteur*innen diesen Bereich wahrscheinlich am leichtesten mit ihren eigenen Gestaltungsmöglichkeiten in Verbindung bringen.

¹⁵⁶ Im dritten Gespräch äussert ein Spieler zwar, dass er sich bei Filmen manchmal frage, welche Erfahrung die Schauspieler*innen durch das Verkörpern ihrer Rollen machen würden, in Bezug auf die besuchte Aufführung werden allerdings keine ähnlichen Gedanken geäußert.

¹⁵⁷ Diese Äusserungen erinnern an das Konzept der autopoietischen Feedbackschleife nach Fischer-Lichte, wie im Theorieabschnitt zu Paule «Theater als Kunstform – Über semiotische Lücken trotz ästhetischer Vorbildung» bereits erläutert (vgl. S.9, Fussnote 13).

¹⁵⁸ JE 3.1, Abschnitt 5

Welche Spielangebote sie machen liegt in ihrer individuellen Entscheidungs- und Handlungskompetenz, das in der besuchten Aufführung Erlebte erscheint in diesem Bereich «anwendbar». Die Verknüpfung anderer ästhetischer Mittel mit dem eigenen Spiel und der eigenen Stückentwicklung würde einen Verhandlungsprozess mit der künstlerischen Leitung und den anderen Ensemblemitgliedern erfordern und liegt ausserhalb des individuellen Spielraums. Dies könnte ein Grund sein, warum Elemente, die im Gespräch unmittelbar nach der besuchten Aufführung viel Raum einnahmen (ästhetische Mittel, Symbole, semiotische Interpretationsansätze), in der Retrospektive nicht mehr auftauchen oder weniger präsent sind.

Vermittlungsbedarf zwischen Rezeptionserfahrung und eigenen Gestaltungsmöglichkeiten

Im Falle des Jungen Ensembles zeigt sich, dass im Gespräch nach der Aufführung zwar über verschiedene Elemente gesprochen wird, sie später aber nicht in die eigenen Gestaltungsmöglichkeiten miteinbezogen werden. Im dritten Gespräch wird spezifischer über die Bühnenidentität als künstlerische Gestaltung gesprochen als zuvor: Der Unterschied zwischen Erzählen und Spielen wird diskutiert und verschiedene Elemente des Schauspiels, wie Mimik, Gestik etc. Dies kann ein Hinweis sein, dass die eigene Spielpraxis den Blick erweitert, er bleibt aber, zumindest im Vergleich der beiden Stücke, auf die Gestaltungsmöglichkeiten im Bereich des Schauspiels beschränkt. Die Konzeption der Bühnenidentität als Teil einer Gesamtkomposition schimmert zwar an mehreren Stellen im Transkript durch¹⁵⁹, der Aufführungsbesuch und die eigene Stückentwicklung werden aber auf dieser Ebene nicht miteinander in Bezug gesetzt. Hier könnte eine theaterpädagogische Vermittlung ansetzen und die Aufmerksamkeit der Spieler*innen dahin lenken, wie sich die verschiedenen Formen von Bühnenidentitäten in die jeweilige Inszenierung einbetten. Für eigene theaterpädagogische Produktionen bedeutet dies, dass der Besuch einer Aufführung insbesondere für theaterpädagogische Stückentwicklungen vielversprechend sein kann, bei denen nach Mitgestaltungsmöglichkeiten der Akteur*innen auch ausserhalb des Spiels gesucht wird, bzw. ein Interesse an der Kombination von Spiel mit anderen ästhetischen Mitteln besteht.

Zeitgenössisch-experimentelle Theaterformen betrachtend, zeigt sich eine Entwicklung von einer Fokussierung auf das Schauspiel und den Text als tragendes Mittel, hin zu einer Gleichwertigkeit verschiedener Elemente. Ebenso zeigt sich eine Verlagerung und Öffnung eines klassischen Regieverständnisses hin zu kollektiven Arbeitsformen. Daraus ergeben sich interessante Fragen für die Theaterpädagogik: Wie könnte eine zeitgenössisch-experimentelle Vermittlung aussehen, die diese Verschiebungen des Theaterverständnisses miteinbezieht? Was würde es für die Konzeption von Bühnenidentitäten bedeuten, wenn der Gestaltungsspielraum der Akteur*innen über das Spiel hinausginge und die häufig implizite Arbeitsteilung in Kompetenzbereiche¹⁶⁰ wegfallen würde? Wie wäre eine Art Co-Autorschaft von Theaterpädagog*in und Teilnehmer*innen in einer theaterpädagogischen Produktion denkbar, und was würde sie für den Umgang mit Wissens- und

¹⁵⁹ Vgl. drittes Gespräch, Kategorie 9: Die Bühnenidentität als Teil einer Gesamtkomposition

¹⁶⁰ In theaterpädagogischen Projekten begegnet mir häufig die Aufteilung in den Bereich der Darstellung und der Inszenierung. Auch ich selbst stütze mich häufig auf diese Arbeitsweise: Durch eine gemeinsame Auseinandersetzung mit einem Ausgangsmaterial kreieren die Spieler*innen durch Improvisation und gezielte Aufgabenstellungen verschiedene Szenen, die in einen inszenatorischen Rahmen eingebettet werden, den die Theaterpädagog*in gestaltet. Häufig fallen in den Bereich der Rahmengestaltung Elemente wie Bühnenbild, Licht, Sound und Dramaturgie.

Erfahrungsunterschieden bedeuten? Wie könnten solche Prozesse angeregt werden, und wie wären sie mit den Bedingungen vereinbar, wie beispielsweise knappe zeitliche und finanzielle Ressourcen, in denen theaterpädagogische Produktionen oftmals agieren? Was verändert es im eigenen Selbstverständnis der Bühnenidentität, wenn nicht-professionelle Akteur*innen nicht als Spieler*innen, sondern als Kollektivmitglieder und Mitgestalter*innen der Gesamtkonzeption, auf der Bühne stehen? Für diese Vermittlungsrichtungen scheint mir der Miteinbezug von Aufführungsbesuchen hilfreich, wenn nicht sogar elementar.

3.4 – Fall 3: Studio

Überblick

Das «Studio» ist ein Theaterlabor, das seit 2015 Altersbilder untersucht. Ihre Ergebnisse stellt das Studio mit verschiedenen Theaterformen einer Gesellschaft zur Debatte, in der eine demografische Überalterung stattfindet. Im Zeitraum der Befragung erarbeitete ein professionelles Leitungsteam (Regie, Ausstattung, Choreografie und Dramaturgie) gemeinsam mit Senior*innen als Akteur*innen ein Stück, in dem es um den Einfluss der Zeit auf das Leben der Spieler*innen und ihr eigener Umgang mit Zeit geht.

Das erste Gespräch fand am 3. Juni 2019 vor der Aufführung von «Hamlet»¹⁶¹ am Schauspielhaus Zürich statt. Die Stückauswahl erfolgte in Absprache mit den Akteur*innen und aus pragmatischen Gründen, da nur ein Datum für einen Vorstellungsbesuch in Frage kam. Da beim Studio nur drei Akteur*innen an der Befragung teilnahmen erfolgten alle Gespräche in der Gesamtgruppe.

Das zweite Gespräch fand direkt an die Vorstellung von «Hamlet» statt. Die Vorstellung dauerte rund zweieinhalb Stunden, das anschliessende Gespräch wurde verkürzt geführt.

Das dritte Gespräch erfolgte am 1. Juli 2019. Die Aufführungen der eigenen Stückentwicklung fanden im Zeitraum vom 22. – 30. Juni 2019 statt.

Gesprächszeitpunkt 1

Im ersten Gespräch über Theatervorstellungen allgemein und der eigenen Stückentwicklung finden sich wenige Äusserungen, mit denen sich die Konzeption von Bühnenidentitäten des Studio beschreiben lassen. Eine Seniorin definiert Theater als eine von Schauspieler*innen verkörperte Geschichte (**Kategorie 1: Die BI als Vermittlung zwischen Bühnengeschehen und Publikum und Kategorie 6: Die BI als Verkörperung eines Anderen**), und auch an anderer Stelle wird benannt, dass Theater Darsteller*innen brauche¹⁶², darüber hinaus sind diese nicht Fokus des Gesprächs. In Bezug auf die eigene Stückentwicklung wird die Konzeption von Bühnenidentitäten des Studios deutlicher. Was sie auf der Bühne erzählen würden, sei nicht unbedingt ihre Biografie, aber es hätte immer etwas mit ihnen und ihren Themen zu

¹⁶¹ Schauspielhaus Zürich, <http://archiv.schauspielhaus.ch/de/play/1033-Hamlet>

¹⁶² SL 1.1, Abschnitt 2/22

tun.¹⁶³ Früher seien ihre Bühnenidentitäten biografischer gewesen. Auch jetzt führe der Probenprozess bei manchen an persönliche Grenzen:

«Ja, aso s'werded teilwiis au Emotione gweckt. Aso ich bin ä scho an Aschlag cho. Aso das ich ä scho ha müsse brüele. Eimal hett's mi efach verblaset, ich bi so emotional gsii, und dänn, aso, ich säg das eifach us dem Grund, dass, es isch schono rächt e, ebe, e persönlich Erfahrig und e sehr intensiv Erfahrig. Mhm. Eso das Theater entwicke und ä spille.»¹⁶⁴

Diese Aussage weist daraufhin, dass die Bühnenidentitäten nah an der Persönlichkeit der Spieler*innen angesiedelt zu sein scheinen. Dass dieser persönliche Erfahrungsraum (Kategorie 2) genutzt wird ist auch ein Anliegen der Spieler*innen: *«Für mich isch s'Wichtigste nöd d'Zuschauer, sondern dass vo üs, mit de Regie, jede siin Platz gfunde hett und de hett chönne usfülle. Das findich s'Wichtigste a dem ganze Stuck, ja. Und wenn denn d'Zuschauer no Froid hend umso besser.»¹⁶⁵*

Gesprächszeitpunkt 2

Auch im zweiten Gesprächstranskript finden sich nur wenige Stellen, wo sich die Spieler*innen des Studio Bezug zu ihrer Vorstellung von Bühnenidentität(en) äussern. Ein Grund dafür mag sein, dass dieses Interview verkürzt geführt werden musste, da die Aufführung relativ lange dauerte und den Spieler*innen nach der Vorstellung nur wenig Zeit zur Verfügung stand. Im Gespräch betonen die Spieler*innen an mehreren Stellen das Zusammenwirken des Schauspiels mit anderen ästhetischen Mitteln wie Musik, Licht und dem Bühnenbild¹⁶⁶, sie thematisieren damit die Bühnenidentität als Teil einer Gesamtkomposition (Kategorie 9). Ein Spieler bemerkt, dass es ein sehr gerichteter Inszenierungsstil gewesen sei, und verweist damit auf die Bühnenidentität als Kreation der Regie (Kategorie 4): *«Und wasi au spannend gfunde han, etz im Vergliich zu dem wo mir denn mached, da hett quasi nur öpper gredt, bi ois laufed ja 3, 4 Sachä parallel, da isch nur immer öppis gloffe. Aso sehr fokussiert das Ganze.»¹⁶⁷* Hier taucht ein Abgleich mit der eigenen Stückentwicklung auf. Eine Spieler*in ergänzt, dass es sich in der besuchten Inszenierung um Profischauspieler*innen handle und dass in der eigenen Stückentwicklung der Fokus weniger auf den einzelnen Spieler*innen liegen würde, aber dafür mehr mit Effekten gearbeitet werde.¹⁶⁸ Diese Effekte scheinen als eine Art Ausgleich wahrgenommen zu werden, wie mit der nicht vorhandenen Schauspielerfahrung umgegangen werden kann. Die Äusserung weist auf ein Bewusstsein der Spieler*innen hin, dass die eigene Inszenierung mit anderen Stilmitteln arbeitet. Durch die Haltung der Senior*innen wird ausserdem klar, dass sie einen grossen Unterschied zwischen sich und Profischauspieler*innen sehen (Kategorie 3: Die BI in Bezug zu Schauspiel oder anderem Laientheater).

¹⁶³ SL 1.1, Abschnitt 83 - 87

¹⁶⁴ SL 1.1, Abschnitt 98

¹⁶⁵ SL 1.1, Abschnitt 147

¹⁶⁶ SL 2.1, Abschnitt 3-5

¹⁶⁷ SL 2.1, Abschnitt 5

¹⁶⁸ SL 2.1, Abschnitt 6/8

In der Erinnerung an die besuchte Aufführung wird erneut die Leistung der Schauspieler*innen und das Zusammenwirken mit anderen ästhetischen Mitteln hervorgehoben ([Kategorie 9: Die BI als Teil einer Gesamtkomposition](#)). Einer Spieler*in fällt auf, dass sie im Vergleich mit der besuchten Vorstellung in ihrer Stückentwicklung fast keine Dialoge hätten und mehr mit Monologen gearbeitet würde ([Kategorie 7: Die BI als künstlerische Gestaltung](#)). Auch die Textgenauigkeit sei unterschiedlich:

«Ja, mir hend ja zwar scho Texte gha, aber Hamlet, ich nimm jetzt mal a, die münd ja das wortwörtlich widergeh, bi üs isch de Rahme gsetzt gsii, aber wend etz mal 3,4 statt 3,5 gseit hesch, denn isch das nöd so drufahcho. Und denn hetts na mit ois öppis ztue. Es isch nöd es Biografie-Theater, aber es hett mit ois öppis ztue, ja, das isch sicher en wesentliche Unterschied.»¹⁶⁹

Dieser persönliche Bezug erlaube es nicht, sich hinter der Rolle zu verstecken. In früheren Stücken, die noch biografischer waren, sei es auch eine Gratwanderung gewesen, wie viel man auf der Bühne von sich preisgeben wolle¹⁷⁰, erzählt eine Spielerin: *«Ja mir sind (...) als Ich uf d’Bühne, i dem Sinn, aso jede vo ois hätt sich au e chli zeiged. Ja mer isch als eignig Person ufenart uf d’Bühne, mer hett nöd gschauspilleret i dem Sinn.»¹⁷¹* ([Kategorie 3: Die BI in Bezug zu Schauspiel oder anderem Laientheater](#)) Auch an anderen Stellen grenzen sich die Senior*innen entschieden von professionellen Schauspieler*innen ab: *«Mir sind wükli, mir sind, wie chamer säge. Mir sind Laie, ja.»¹⁷²* Diesen Unterschied scheint ihnen auch durch ihren Regisseur stark vermittelt worden zu sein. Auf die Frage, ob das Schauen von Theater einen Einfluss auf ihr Spiel habe, antwortet ein Spieler mit einem deutlichen Nein:

«Aso ich cha etz nur vo mir redä, klar: nei. Und zwar isch de (Name des Regisseurs) ja, so wiemer en kenned, wemir nur es Mü schauspillered, isch er uf 180 obe.»¹⁷³ Eine andere Spieler*in ergänzt: *«Weisch mir isch so bewusst, dass das Profis sind und genau, ebä dä (Name des Regisseurs), de hett ganz klar gseit, Schauspillere, das isch überhaupt nöd s’Thema, aso, das isch, aso das isch gar nöd möglich, will das sind ja ausgebildete Schauspiller und vo deet her(...)».¹⁷⁴*

Der Regisseur des Stückes nimmt in dieser letzten Befragung viel Gesprächsraum ein. Die Spieler*innen scheinen die Bühnenidentitäten gemeinsam mit ihm zu erarbeiten, etwa indem sie ihre Texte teilweise selbst schreiben, er scheint jedoch die Instanz zu sein, die das letzte Wort über die Gestaltung der Bühnenidentität(en) hat. ([Kategorie 4: Die BI als Kreation der Regie](#)) Eine Spieler*in äussert sich so dazu: *«Und i ha denn ou dr Text länger gmacht und das hetter (der Regisseur, Anm. der Autorin) ned emal agluegt, aso er hett denn zwar öppis na wele dusse ha, woni itz na ned verstahn, aber das hettmer denn gfaue, da bini de o e Rolle gsii enart, dert hani denn chönne druf üebe, det hani chönne spille.»¹⁷⁵* Hier zeigt

¹⁶⁹ SL 3.1, Abschnitt 23

¹⁷⁰ SL 3.1, Abschnitt 38

¹⁷¹ SL 3.1, Abschnitt 32

¹⁷² SL 3.1, Abschnitt 30

¹⁷³ SL 3.1, Abschnitt 59

¹⁷⁴ SL 3.1, Abschnitt 64

¹⁷⁵ SL 3.1, Abschnitt 132

sich, dass für die Spieler*in der Text eine wichtige Grundlage bildet, auf die sie ihre Bühnenidentität aufbauen kann. Gleichzeitig scheint es klar, dass die Regie die Endfassung des Textes festlegt und sich sowohl eine implizite wie auch explizite Arbeitsteilung in Kompetenzbereiche zeigt. Der Prozess der Ausgestaltung von Bühnenidentität(en) gemeinsam mit dem Regisseur verläuft nicht immer konfliktfrei. Dessen Autorität wird an Stellen auch hinterfragt und mehr (Mit-)Entscheidungsmacht gefordert:

«Und für mich isch das nach wie vor es Erlebnis, das ich nüme mit mir äso, das ich nüme e Gummimasse meh bin, oder Knetmasse, dass isch mir sehr igfahre. Aso ich lah mich jetzt in Zuekunft nüme eifach so knete und ich bi flexibel und mach alles, sondern ich wird vill meh säge, das machi, das machi nöd. Das isch en Lernprozess gsii, woni find, dass de ganz guet gsii isch, aso au für mini Person guet gsii isch, z'lerne mich au duretsetze und für mich istah und säge: «Heh, du chasch mich da nöd umegosche und umehetze, und ich secklä und secklä und nacher ohne Worte bin ich eifach duss.»¹⁷⁶

Die Spieler*innen berichten, dass das eigene Spiel ihre Art zu Schauen mehr beeinflusst habe als umgekehrt: So würden sie sich als Zuschauer*innen mehr auf das Zusammenspiel von der Darstellung mit anderen technischen Mitteln achten, wie Licht, Musik oder Bühnenbild, aber auch mehr auf Nebendarsteller*innen:

«Au d'Näberolle, das ischs villich, wo en andere Blick druf isch, aso, s'Gsamte halt gliich au vill meh. Und dänn chunnt mer au echli vom Text eweg, aso ich ha das denn au nöd immer alles ganz genau glost, was de Hamlet seit etz, und mich hett denn au sini Körpersprach extrem fasziniert oder au bi anderne Schauspiller, au d'Körpersprach, wie tünd si das vermittelte, nöd nur mitem Muul oder Wort, sondern au rein vo de Körpersprach her, das, au, luegich meh, sit dem ich da mitspille, ja.»¹⁷⁷ (Kategorie 7: Die BI als künstlerische Gestaltung und Kategorie 9: Die BI als Teil einer Gesamtkomposition).

Auch der Spieler, der zuvor verneint hat, dass das Schauen einen Einfluss auf das eigene Spiel hat, meint danach: *«Ich dänke, da mir ja ebe kei Profis sind, und alles wo mir gsehnd, cha irgendwie inspirierend sii, oder, aber nöd im Sinn vo «nachzuspielen».¹⁷⁸ (Kategorie 3: Die BI in Bezug zu Schauspiel oder anderem Laientheater)*

Die Spieler*innen sehen die eigene Stückentwicklung als Gemeinschaftswerk, am stärksten wirke das Ensemble, das als gemeinsames Bild auf der Bühne stehe. (Kategorie 7 und 9)¹⁷⁹ Hier taucht die Konzeption einer Gruppenidentität auf. Anders als bei «Hamlet» gehe es auch um Themen, die aktuell seien und bei denen die Zuschauer*innen miteinbezogen würden. Das wirke sich auch auf die Bühnenidentität(en) aus: So seien es bei «Hamlet» eher archetypische Figuren und bei ihnen persönlichere. (Kategorie 6: Die BI als Verkörperung eines Anderen).¹⁸⁰ An dieser Stelle werden die Bühnenidentität(en) auch als Erfahrungsraum der Spieler*innen gesehen (Kategorie 2): *«Aso es hett immer au mit eim selber ä ztue, wemmer selber Theater spiltt, ich glaub da chasch jedi Rolle neh, si hett mit eim immer selber*

¹⁷⁶ SL 3.1, Abschnitt 129

¹⁷⁷ SL 3.1, Abschnitt 54

¹⁷⁸ SL 3.1, Abschnitt 116

¹⁷⁹ SL 3.1, Abschnitt 40 - 43

¹⁸⁰ SL 3.1, Abschnitt 44

ztue, aso mer wird au mit sich selber konfrontiert. Das isch au öppis, woni sehr schön find, nöd immer eifach, aber au sehr schön.»¹⁸¹ Auch bei den Aufführungen sei es wichtig, es vor allem für sich zu machen und sich auf die eigene Präsenz zu konzentrieren und nicht für ein Publikum möglichst gut zu spielen. Dass würde nur ablenken.¹⁸² Die Möglichkeit, dass auch das Publikum einen Einfluss auf die Bühnenidentitäten haben könnte, stösst eher auf Ablehnung ([Kategorie 8: Die BI durch den Blick des Publikums und den Theaterrahmen](#)).

Ein wiederholt auftretendes Gesprächsmotiv ist auch das Auswendiglernen eines Textes. Einerseits wird Bewunderung geäußert darüber, wie viel Text die Hamletdarsteller*innen auswendig lernen mussten.¹⁸³ Andererseits ist das Textlernen auch ein Unterscheidungsmerkmal, mit denen sich die Gruppe von anderen Laientheatern abgrenzt:

«Es git o Laiegruppe, wo ja fertigi Stück spille, z’letschte woni ha gseh isch da z’Stäfa gsii mitem Molière Stück ‹Der eingebildete Kranke›, dä Houptdarsteller, de hätt so viu Text müesse uswendig leehre, das chönnti nie, das würmi o nid interessiere, i bi itz scho froh gsii, dasi mi, de eint Text hani ni müesse uswendig leehre, aber de ander hani am Afang eifach nid chö.. aso dehei hane chönne, und nacher wirs schlimmer, aso, bisen, dänn aso sibemal e Stung lang ha vorem Mikrofon ha müesse säge, nähr ischer dinn gsii.»¹⁸⁴

Das Textlernen ist für die betreffende Seniorin offenbar herausfordernd, gleichzeitig scheint es auch ein Kriterium für die Professionalität zu sein, diese Disziplin zu beherrschen und die Spieler*in verweist dafür auf die Wichtigkeit des ernsthaften Probens¹⁸⁵. Auch bei der erwähnten Laientheatergruppe wird hervorgehoben, dass diese gut spielen würden und gut geschult seien, und auch Sprechunterricht genommen hätten¹⁸⁶. Als weiteres Kriterium in dem sich die Profischauspieler*innen von ihnen unterscheiden wird die Bühnenpräsenz genannt¹⁸⁷ ([Kategorie 3: Die BI in Bezug zu Schauspiel oder anderem Laientheater und Kategorie 7: Die BI als künstlerische Gestaltung](#)).

Fazit Fall Studio

Konzeption der Bühnenidentität im Spannungsfeld zwischen Erfahrungsraum, Kreation der Regie in einer Gesamtkomposition, und in Abgrenzung zu professionellem Schauspiel
Über die drei Gesprächszeitpunkte entwickelt sich ein Spannungsfeld, mit dem sich Konzeptionen von Bühnenidentität(en) des Studios beschreiben lassen. Im Wesentlichen zeigen sich drei Richtungen, die in der Gruppe Orientierungspunkte für die Konzeption von Bühnenidentität(en) bilden: So scheint einerseits die Abgrenzung zu professionellem Schauspiel ein wichtiger Orientierungspunkt zu sein ([Kategorie 3](#)). Andererseits gibt die Regie mit ihrem Inszenierungsstil einen Rahmen vor. Die Gestaltung der Bühnenidentität(en) erfolgt gemeinsam mit dem Regisseur, der aber die Autorität über deren endgültige Ausrichtung hat ([Kategorie 4](#)). Als dritter Faktor ergänzt der eigene Erfahrungsraum das

¹⁸¹ SL 3.1, Abschnitt 158

¹⁸² SL 3.1, Abschnitt 214

¹⁸³ SL 3.1, Abschnitt 2

¹⁸⁴ SL 3.1, Abschnitt 50

¹⁸⁵ SL 3.1, Abschnitt 134

¹⁸⁶ SL 3.1, Abschnitt 70

¹⁸⁷ SL 3.1, Abschnitt 62

Spannungsfeld, in dem sich die Konzeptionen von Bühnenidentität(en) des Studios bewegen (Kategorie 2).

Über alle drei Gesprächszeitpunkte hinweg fällt auf, dass im Gespräch unmittelbar nach der Aufführung das Zusammenspiel zwischen Schauspiel und anderen ästhetischen Mitteln hervorgehoben wird. Auch im dritten Gesprächsteil, nach der Beziehung zwischen Schauen und Spielen gefragt, äussern sich die Spieler*innen dahingehend, dass sie, seit sie selbst spielen, mehr auf die Gesamtkomposition von Theater achten (Kategorie 9). Die Bühnenidentität als künstlerische Gestaltung (Kategorie 7) erscheint der Gesamtkomposition untergeordnet. Das Zusammenwirken verschiedener Mittel rückt stärker ins Zentrum der Aufmerksamkeit der Senior*innen.

Einfluss der Arbeitsweise auf die Konzeption von Bühnenidentitäten

Das Studio schätzt den Einfluss des eigenen Spiels auf das Schauen wesentlich höher ein als umgekehrt. Ein Grund dafür kann die starke Abgrenzung zum Schauspiel sein, die zu einer Ablehnung führt, über eine Adaption des Gesehenen überhaupt nachzudenken. Ein weiterer Grund, weshalb die Akteur*innen die Seherfahrung nicht mit Möglichkeiten für ihre eigene Stückentwicklung verbinden, kann auch die Arbeitsweise des Studios sein, bei der die Entscheidungsmacht über die Inszenierung bei Regie (mit Kreativteam) liegt, die sowohl den Stil der Darstellung lenkt, als auch die anderen ästhetischen Mittel wählt. Die Zuständigkeitsbereiche scheinen klar aufgeteilt: Die Akteur*innen arbeiten inhaltlich mit, aber es liegt ausserhalb ihres Bereichs das Inszenierungsvorhaben mitzugestalten. Hier unterscheidet sich das Studio von den zwei anderen Projekten, die eine stärkere Vermittlungsabsicht verfolgen: Das Studio versteht sich nicht als theaterpädagogisches Projekt, auch wenn es in einem ähnlichen Bereich angesiedelt ist und mit nicht-professionellen Darsteller*innen arbeitet.

Die Bühnenidentität als eines von vielen Elementen einer Inszenierung

Über die drei Gesprächszeitpunkte betrachtet, zeigen sich verschiedene Konzeptionen von Bühnenidentitäten des Studios. Innerhalb der Gruppe zeigt sich eine grosse Einigkeit und Klarheit über die unterschiedlichen Aspekte. Die Frage, wer sie auf der Bühne sind, scheint für die Akteur*innen des Studios jedoch nicht zentral zu sein. Sie verstehen sich weder als Figuren, noch als Schauspieler*innen, und äussern sich dahingehend, dass sie «ufenart» sich selbst seien auf der Bühne.¹⁸⁸ Obwohl diese Formulierung ein kurzes Zögern sichtbar werden lässt, wird die Frage nicht weiterverfolgt und scheint für Akteur*innen wenig relevant. Sie verstehen die Bühnenidentität als Teil einer Gesamtkomposition, für die am Ende die Regie die Verantwortung trägt. Wichtig ist für sie der Erfahrungsraum, den sie durch das Spiel mit Bühnenidentität(en) erleben. Dabei findet die inhaltliche Auseinandersetzung Erwähnung (z.B. indem sie selbst Texte schreiben) und das Zusammenwirken von Spiel und anderen ästhetischen Mitteln, wie Tanz, Musik und Licht.

3.5 – Fallübergreifender Vergleich

Als Abschluss des empirischen Teils, werde ich die drei Fälle miteinander vergleichen und untersuche, was sich im Hinblick auf meine Forschungsfrage an Erkenntnissen finden lässt. Für den Vergleich habe ich dafür mit folgenden Unterfragen gearbeitet:

¹⁸⁸ SL 3.1 – Abschnitt 32

- Welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede zeigen sich in den Konzeptionen von Bühnenidentität in den verschiedenen Gruppen?
- Wie sind die Konzeptionen von Bühnenidentität den Akteur*innen sprachlich zugänglich? Welche Qualitäten des Beschreibens werden sichtbar?
- Wie verläuft die Entwicklung über die drei Gesprächszeitpunkte hinweg und was könnten Gründe für Unterschiede und Gemeinsamkeiten sein?
- Welche Bedeutung ist dem Besuch einer externen Aufführung im Hinblick auf die Beschreibung von Bühnenidentitäten beizumessen und was könnte dies für eine theaterpädagogische Vermittlungspraxis bedeuten?

Für eine bessere Orientierung innerhalb der Fälle, habe ich folgende Übersichtsgrafik erstellt. Sie zeigt auf, welche Kategorien in welchen Gesprächszeitpunkten auftauchen. Die Klammern dienen als Veranschaulichung, wenn eine Kategorie nur am Rande oder nur implizit auftaucht.

Übersichtsgrafik

Kategorien	Club			Junges Ensemble			Studio		
	1	2	3	1	2	3	1	2	3
1	●		●	●		●	●		
2	(●)*		(●)*	●		●	●		●
3			●			(●)*		●	●
4						●		●	●
5	●		●	●					
6	●	●	●	●	●	●	●		●
7	●	●	●	●	●	●			●
8	●		●	●		●			●
9		●	●		●	●		●	●
Gespräch:	1	2	3	1	2	3	1	2	3

* Im Sinne der Pause von sich selbst (vgl. Kat. 5)

* Der "Neid" auf andere Spieler*innen (vgl. Fussnote 126, S.46)

Abbildung 189

Parallelen und Unterschiede in den Konzeptionen von Bühnenidentität

Im Vergleich der Fälle untereinander treten die Besonderheiten der einzelnen Gruppen stärker hervor. Es wird deutlich, dass jede Gruppe eigene Schwerpunkte in der Konzeption von Bühnenidentitäten hat und Unterschiedliches mit ihr verbindet. So scheint für das Studio der biografische Bezug wichtig, beim Club tritt dagegen die Pause von sich selbst als Motiv und das Verständnis der Bühnenidentität als Teil eines Gesamtbildes hervor. Die Konzeptionen des Jungen Ensembles zeichnen sich durch ein kritisches Betrachten verschiedener Parameter aus, wie zum Beispiel das Befragen des Publikums in seiner

¹⁸⁹ Aline Stäheli, 2020

Notwendigkeit und Funktion oder die ambivalente Haltung zum Einfluss, die eine Zuschauerfahrung auf die eigenen Bühnenidentitäten haben kann. So zeigen sich verschiedene Orientierungspunkte, zwischen denen sich die Konzeptionen von Bühnenidentität der Gruppen bewegen.

Eine Parallele zeigt sich darin, dass bei allen Gruppen im ersten Gespräch die Bühnenidentität als Vermittlung zwischen Bühnengeschehen und Publikum präsent ist (Kategorie 1). Danach rücken beim Jungen Ensemble und Studio andere Konzeptionen von Bühnenidentität in den Vordergrund und scheinen diese Konzeption abzulösen; beim Club wird im dritten Gespräch weiterhin von einer Message gesprochen, die vermittelt werden soll. Die Bühnenidentität als Erfahrungsraum (Kategorie 2) tritt bei allen Gruppen im ersten Gespräch stark hervor, beim Club wird vor allem von einer «Pause von sich selbst» (Kategorie 5) gesprochen, eine bestimmte Qualität, die durch den Erfahrungsraum ermöglicht werden kann. Die Pause von sich selbst scheint gerade bei den Jugendlichen des Clubs eine bedeutsame Motivation fürs Spiel zu sein. Dies könnte mit der Entwicklungsstufe der Akteur*innen zusammenhängen, die sich in der Phase des Erwachsenwerdens befinden und sich in diesem Übergang neu zurechtfinden müssen. Für die Jugendlichen scheint es vielversprechend, Distanz zu sich selbst zu gewinnen und neue Spielmöglichkeiten im Umgang mit (Bühnen-)Identität zu entdecken. Auch hier scheint dieser Faktor über die Gesprächszeitpunkte hinweg an Bedeutung zu verlieren und stattdessen ein Interesse an der künstlerischen Gestaltung von Bühnenidentitäten stärker hervorzutreten (Kategorie 7).

Eine weitere Parallele zeigt sich zwischen Studio und Club, die sich beide auf andere nicht-professionelle Theatergruppen und professionelles Schauspiel beziehen, um die eigenen Bühnenidentitäten in einem Spektrum einzuordnen (Kategorie 3). Im Vergleich zeigen sich sehr ähnliche Argumentationsmuster. So betonen beispielsweise beide Gruppen die Ernsthaftigkeit des Probens und die Wichtigkeit des Sprechens als Qualitätsmerkmal von Bühnenidentitäten und grenzen sich vom Konzept anderer Laientheatergruppen mit einer festen Rolle und mit festem Text ab. (vgl. Kategorie 3 bei Club und Studio).

Während die Senior*innen sich auch von professionellem Schauspiel klar abgrenzen, scheint dieses für die Spieler*innen des Clubs ein positiv besetzter Orientierungspunkt zu sein, der eine Vorbildfunktion einnehmen kann. Sie äussern dazu, dass sie einerseits auf Elemente achten, denen sie beim eigenen Spiel Aufmerksamkeit schenken, wie beispielsweise dem lauten Sprechen und dem Zugewandtsein zum Publikum. Andererseits richte sich ihr Augenmerk auf Elemente, die sie allenfalls übernehmen könnten, wie der Umgang mit Gestik oder Mimik. Bedenken dieser Übernahme von Beobachtetem ins eigene Spiel zeigen sich keine. Die Jugendlichen nehmen die Perspektive ein, dass das eigene Spiel sowieso bei jeder Person anders sei. Im Unterschied dazu äussert sich das Studio zu einem Einfluss der Zuschauerfahrung auf das eigene Spiel eher ablehnend und kritisch, da einem der Unterschied zu professionellem Schauspiel bewusst bleiben müsse. Ein Nachspielen sei daher unmöglich, die besuchte Aufführung könne höchstens als Inspiration dienen.

Auch das Junge Ensemble äussert teilweise Bedenken zu einer Übernahme von Gesehenem, zeigt aber insgesamt eine ambivalente Haltung: Ähnlich wie beim Club scheint das Beobachten eine Möglichkeit zur Selbstvergewisserung des eigenen Könnens. Das Zuschauen könne Anregungen geben. Eine zu starke Anlehnung wird von einigen Spieler*innen abgelehnt, weil die Eigenständigkeit der eigenen Bühnenidentitäten verlorengehen und diese in falsche Richtungen verändert werden könnten. Auch das Junge

Ensemble versucht die eigene Stückentwicklung in ein Spektrum einzuordnen, indem ein Spieler auf das Genre des Jugendtheaters hinweist, und Elemente der eigenen Inszenierung als charakteristisch für dieses vermutet. Bei allen Gruppen taucht die Bühnenpräsenz als Qualitätsmerkmal für gestaltete Bühnenidentitäten ([Kategorie 7](#)) auf, bei den zwei jüngeren Gruppen findet zusätzlich die Authentizität als Kriterium Erwähnung. In allen Gruppen finden sich Transkript-Stellen, die auf eine Konzeption einer Gruppenidentität hinweisen, etwa indem betont wird, mit den anderen Spieler*innen Teil eines Gesamtbildes zu sein, von einem Gemeinschaftswerk die Rede ist oder das Ensemble hervorgehoben wird. Alle Gruppen vertreten die Ansicht, dass der Einfluss des eigenen Spiels auf ihre Art Theater zu schauen wesentlich höher sei, als umgekehrt des Zuschauens auf das Spiel.

Ein Unterschied zeigt sich darin, dass die Bühnenidentität als Kreation der Regie ([Kategorie 4](#)) vor allem beim Studio viel Gesprächsraum erhält. Im Vergleich des Studios mit den anderen Gruppen scheint das Projekt eine klare Arbeitsteilung zwischen Kreativteam und Akteur*innen definiert zu haben. So sind sich die Spieler*innen einig darüber, dass die Gestaltung von Bühnenidentität in der Verantwortung der Regie liegt, auch wenn sie ihren Teil dazu beitragen. Solche eindeutigen Zuständigkeiten werden in den anderen zwei Gruppen nicht sichtbar und könnten damit zusammenhängen, dass das Studio nicht als theaterpädagogisches Projekt definiert ist, möglicherweise andere Zielsetzungen verfolgt, und dafür auch eine andere Arbeitsweise wählt.

Ein weiterer Unterschied zeigt sich in der Bedeutung, die dem Publikum für die Kreation von Bühnenidentitäten beigemessen wird. Am unabhängigsten von einer Meinung des Publikums zeigt sich das Studio. Wichtig sei, dass alle Spieler*innen ihren Platz in der Inszenierung fänden und diesen füllen könnten, wenn es dann auch noch dem Publikum gefalle, sei es toll, doch das sei zweitrangig. Ganz anders scheint der Club den Bezug zu ihrem Publikum einzuschätzen. Für ihn scheint es zentral, einem Publikum die eigene Leistung zu zeigen und Anerkennung dafür zu erhalten. Ebenso sei es wichtig, dass das Publikum wisse, dass die Akteur*innen nicht sie selbst auf der Bühne seien. Damit würde auch das Publikum zur Konzeption und Aufrechterhaltung einer Bühnenidentität beitragen. Wiederum eine andere Verknüpfung zwischen Publikum und Bühnenidentität stellt das Junge Ensemble her: Die Akteur*innen diskutieren in den Gesprächen über ihre Abhängigkeit von Zuschauer*innen und die Notwendigkeit eines Publikums. Sie sind sich einig, dass das Publikum einen Einfluss auf ihre Bühnenidentität habe und zeigen eine ambivalente Haltung zu diesem Verhältnis: Einerseits wird darüber diskutiert, ob sich gute Schauspieler*innen nicht auch ein Publikum vorstellen und sich damit aus dieser Abhängigkeit lösen und zu mehr Freiheit und Eigenständigkeit finden könnten. Andererseits wird auch darüber gesprochen, dass auch das Publikum seinen Teil zu einer Inszenierung beitrage und erst durch das Publikum die nötige Spannung entstehe, die die Bühnenidentität einer Aufführung von der Bühnenidentität während einer Probe unterscheide.

Die verschiedenen Bezüge zum Publikum und Bewertungen zu diesem Verhältnis dürften mit dem unterschiedlichen Alter der Akteur*innen zusammenhängen: Der Club befindet sich an der Schwelle zum Erwachsenenalter. Es ist wichtig für die Akteur*innen von einem Publikum ernstgenommen zu werden. Das Theater ist für die Jugendlichen eine Möglichkeit, ein anderes Bild von sich selbst zu entwerfen und dieses einem Aussen zu zeigen. Zwar beschreiben auch die anderen Gruppen die Bühnenidentität als Erfahrungsraum und Möglichkeit der Persönlichkeitsentwicklung. Gleichzeitig scheint vor allem der Club viel Wert

auf den Blick des Publikums zu legen und damit ein Empowerment zu verbinden, das dieses die Veränderungen <mitbezeugt>. Die Senior*innen erleben ihre eigene Entwicklung offenbar unabhängiger von diesem Aussenblick. Das Junge Ensemble bewegt sich altersmässig dazwischen und zeigt auch hier die ambivalenteste Haltung: Der Stellenwert des Publikums wird offenbar als wichtig eingestuft, aber einige der Akteur*innen scheinen den Wunsch zu hegen, ihm nicht so viel Bedeutung zu schenken und sich, wie das Studio, mehr auf den eigenen Erfahrungsraum konzentrieren zu wollen.

Sprachliche Zugänglichkeit und Qualitäten des Beschreibens

Die Beschreibungen der Gruppen variieren. Verschiedene Qualitäten lassen sich an folgendem Beispiel veranschaulichen: Die Frage wer sie auf der Bühne sind, beantworten sowohl das Junge Ensemble als auch der Club mit einer Konzeption von Bühnenidentität, die zwischen Fremdem und Eigenem oszilliert und die sich aus persönlichen Aspekten der Spieler*innen und Elementen aus dem gemeinsamen Prozess und aus einer Recherche zusammensetzt. Beiden Gruppen fällt es nicht leicht, diese Bühnenkonzeption sprachlich zu fassen, und sie suchen nach Worten, mit denen sie sich umschreiben lässt. Eine Spieler*in des Jungen Ensemble bringt auch zur Sprache, dass sie es schwierig finde, die eigene «Rolle» zu erklären, wenn das nähere Umfeld danach frage, und dass die Bühnenidentität für sie etwas sei, was die Zuschauer*innen sehen müssten, um sie zu verstehen. Die eigene Bühnenidentität scheint für das Studio im Vergleich zu den jüngeren zwei Gruppen weniger zentral zu sein. Die Senior*innen erwähnen, dass die Bühnenidentitäten früher noch biografischer gewesen seien, aber sie irgendwie immer noch sie selbst seien auf der Bühne. Diese Formulierung weist daraufhin, dass die Bühnenidentität zwar nicht vollständig identisch mit der Privatperson ist, aber sehr nah an einer Alltagsidentität angesiedelt.

Die Identitätsfrage scheint für die jüngeren zwei Gruppen von grösserer Bedeutung zu sein und nimmt im Vergleich deutlich mehr Gesprächsraum ein. Ein Zusammenhang könnte sein, dass diese beiden Gruppen sich entwicklungsässig beide noch in einer stärkeren Findungsphase der eigenen Identität befinden und das Thema stärker mit der eigenen Persönlichkeitsentwicklung verknüpft ist. Dies könnte auch einen Einfluss auf die sprachliche Zugänglichkeit haben. Im Vergleich zu den jüngeren Gruppen äussern sich die Spieler*innen des Studios sehr klar, bestimmt und entschieden, der Club und das Junge Ensemble eher suchend. Das Ringen nach Worten und die Schwierigkeit des Beschreibens, lässt mich vermuten, dass das Vermitteln einfacher Grundkonzepte zu Bühnenidentität aus dem Fachbereich Theater (etwa der Unterschied zwischen Schauspiel und Performance) den Teilnehmer*innen die Kommunikation mit ihrem Umfeld über ihre Bühnenidentitäten wesentlich erleichtern könnte.

Entwicklung über die drei Gesprächszeitpunkte im Vergleich

Mit einem Blick auf die Übersichtsgrafik zeigt sich, dass beim dritten Gespräch in allen Gruppen mehr Kategorien angesprochen werden als im ersten oder zweiten. Dies deute ich als Hinweis, dass die Konzeptionen von Bühnenidentität über den Zeitraum vielfältiger geworden sind. Ebenso zeigt sich in den Gruppen die Parallele, dass der Aspekt der Bühnenidentität als Teil einer Gesamtkomposition (**Kategorie 9**) erst im zweiten und dritten Gespräch auftaucht, also mit der Erfahrung des externen Aufführungsbesuches. Es scheint, dass die Zuschauerfahrung einen Blickwinkel ermöglicht, der den Akteur*innen innerhalb der eigenen Stückentwicklung nicht zugänglich ist. Sie sind Teil der eigenen Inszenierung,

und können das eigene Stück deswegen nie vollständig aus einer Zuschauerperspektive erfahren und als Gesamtkunstwerk überblicken und wahrnehmen. Eine interessante Beobachtung zeigt sich in der Konzeption der Bühnenidentität durch den Theaterrahmen und den Blick des Publikums (Kategorie 8): Während in den Gesprächen über die eigene Stückentwicklung das Publikum zumindest beim Jungen Ensemble und beim Club ein präsent Thema war, wird dieser Aspekt aus der eigenen Zuschauerperspektive nicht aufgegriffen und reflektiert. Ebenso erfährt die Bühnenidentität als Erfahrungsraum (Kategorie 2) im Gespräch über die besuchten Aufführungen bei allen Gruppen keine Beachtung. Diese Diskrepanz zeigt, dass sich die Konzeptionen von Bühnenidentitäten verschieben können, je nachdem welche Perspektive eingenommen wird: Die der Akteur*in oder der Zuschauer*in.

Bedeutung des externen Aufführungsbesuches

Im Vergleich der Fälle fällt auf, dass sich alle Gruppen auf andere Gruppen, professionelles Schauspiel oder einen Theaterstil beziehen, um eigene Aspekte ihrer Konzeption von Bühnenidentität zu beschreiben. Das Studio grenzt sich klar von professionellem Schauspiel ab, diese Abgrenzung scheint ein Teil davon zu sein, was ihre Bühnenidentität ausmacht: Nicht-Schauspiel als Kriterium sozusagen. Sowohl das Studio als auch der Club beziehen sich auf andere Laientheatergruppen, um ihr Verständnis von Bühnenidentität greifbarer zu machen. Ein Akteur des Jungen Ensemble bezieht sich auf den Stil des Jugendtheaters und versucht Qualitäten der eigenen Bühnenidentität und ihrer Spielweise diesem Genre zuzuordnen. Der Abgleich mit unterschiedlichen Kontexten scheint den Gruppen zu helfen, Qualitäten der eigenen Bühnenidentitäten zu erkennen und zu beschreiben. Der Bezug erleichtert eine Art Einordnung des Eigenen in einem Spektrum von Möglichkeiten.

Ein Potenzial eines Aufführungsbesuches kann darin liegen, dass der Abgleich des Eigenen mit dem Gesehenen den Blick für die unterschiedlichen Qualitäten der gewählten Variante(n) von Bühnenidentität schärft. Welche Referenzpunkte in Erscheinung treten, hängt natürlich davon ab, mit welchen Mitteln die gewählte Inszenierung arbeitet, und kann sich von Vorstellung zu Vorstellung unterscheiden. Für eine weiterführende Untersuchung wäre es daher interessant, die Stückauswahl in das Forschungssetting miteinzubeziehen. Beispielsweise könnte ein Stück mit bestimmten Formen von Bühnenidentität ausgewählt werden, um zu untersuchen, wie diese Formen in den Gesprächsentwicklungen aufgegriffen werden. Ebenso wäre es spannend, dieselbe Aufführung mit verschiedenen Gruppen zu besuchen und die Gespräche danach zu vergleichen. Das war in der vorliegenden Arbeit aus organisatorischen Gründen nicht möglich.

Mit dem gewählten Forschungssetting zeigt sich bereits, dass bei allen Gruppen durch den Vergleich der eigenen mit der besuchten Aufführung im letzten Gespräch auf am meisten verschiedene Aspekte von Bühnenidentität Bezug genommen wird. Das analysierte Datenmaterial deutet daraufhin, dass in allen Gruppen Verschiebungen in Bezug auf die Konzeption von Bühnenidentitäten stattgefunden haben. Über den Untersuchungszeitraum hinweg scheinen sie sich verändert und erweitert zu haben, was darauf hindeutet, dass die Konzeptionen vielschichtiger und mehrdeutiger geworden sind.

Ob diese Entwicklungen auch ohne den Stückbesuch stattgefunden hätten, lässt sich nicht eindeutig beantworten. Was sich zeigt, ist, dass der Vergleich es den Akteur*innen zu erleichtern scheint, verschiedene Inszenierungselemente zu erkennen und mit

Bühnenidentitäten in Bezug zu setzen. In Folge können sie die eigenen Konzeptionen genauer und differenzierter beschreiben. Durch den Stückbesuch tritt die Bühnenidentität als Teil einer Gesamtinszenierung bei den Gruppen verstärkt in den Fokus ihrer Aufmerksamkeit. Die Konzeption einer Bühnenidentität, die als Vermittlung zwischen Bühnengeschehen und Publikum fungiert und etwa eine Botschaft überbringt, rückt dagegen in den Hintergrund.

Auffallend ist, dass alle Gruppen vor allem in Bezug zum eigenen Spiel Parallelen zwischen der besuchten und eigenen Aufführung ziehen, auch wenn, wie zum Beispiel beim Jungen Ensemble, im Gespräch nach der Aufführung andere Elemente im Fokus waren. Dies erscheint mir ein wichtiger Aspekt für eine theaterpädagogische Praxis zu sein, die sich an den Entwicklungen im zeitgenössisch-experimentellen Theater orientiert, bei denen eine Gleichwertigkeit verschiedener ästhetischer Mittel zu beobachten ist. Für eine theaterpädagogische Stückentwicklung, die unterschiedliche ästhetische Ebenen wie Spiel, Text, Licht, Bühne, Sound gleichwertig miteinbeziehen will und bei der dennoch die teilnehmenden Akteur*innen im Hauptfokus stehen sollen, stellt sich die Frage, wie die Akteur*innen in den Umgang mit anderen ästhetischen Mitteln ausserhalb des Spiels miteinbezogen werden können, und welche Bildungsmöglichkeiten sich dadurch eröffnen. Wie könnte eine theaterpädagogische Vermittlung aussehen, die unterschiedliche ästhetische Ebenen aufgreift und nicht das Spiel priorisiert? Und wie würde diese Betrachtung das Verständnis von Theaterpädagogik verändern, die sich traditionellerweise auf die Bildungsmöglichkeiten im Spiel spezialisiert hat?

Wichtig erscheint mir dabei ein Verständnis zu schaffen, dass der Umgang mit weiteren ästhetischen Mitteln das Spiel nicht ersetzen soll, aber erweitern kann. Ebenso kann ein Wechsel zwischen dem Fokus auf individuelle (vom Subjekt aus gedachte) und kollektive Erfahrungsräume das Untersuchungsfeld ergänzen. Welche spezifischen Bildungsmöglichkeiten liegen im Umgang der Akteur*innen mit anderen ästhetischen Mitteln, in der Kombination von einer Gestaltung mit dem eigenen Körper mit anderen Inszenierungselementen und deren eigenen Qualitäten? Wie verändert sich das Erleben, die Erfahrung des Spiels, wenn es nicht mehr den Hauptfokus einer Inszenierung bildet? Wie könnten die Akteur*innen Mitgestalter*innen dieser Gesamtinszenierung werden? Welche Ansätze theaterpädagogischer Vermittlung wären dafür geeignet? Und wie würde sich die Konzeption der eigenen Bühnenidentitäten bei den Akteur*innen verändern? Diese Fragen weiter zu untersuchen, erachte ich für eine Weiterentwicklung der theaterpädagogischen Theorie und Praxis als relevant und vielversprechend, insbesondere in produktionsorientierten Zusammenhängen.

4. Ergebnisse der Praxisforschung im Vergleich mit theoretischen Positionen

Als dritter Teil meiner Arbeit möchte ich die Ergebnisse aus der Praxisforschung den Positionen aus der Theorie gegenüberstellen und daraus weiterführende Überlegungen formulieren. Ich beginne mit einem Vergleich mit Paules Untersuchung, wo sich sowohl Unterschiede wie Gemeinsamkeiten zeigen.

In Erinnerung zu behalten ist dabei, dass es sich um andere Untersuchungsgegenstände handelt: Im empirischen Teil der vorliegenden Arbeit wurde untersucht, wie die befragten

Gruppen über ihre Konzeptionen von Bühnenidentität sprechen und wie sich diese Konzeptionen über den Untersuchungszeitraum verändern. Paule hat in ihrer Untersuchung «Über Theater reden. Äusserungskompetenzen theatererfahrener Jugendlicher»¹⁹⁰ dargelegt, dass ein Zugang zu Theater über die Produktion und das Spiel nicht ausreicht für ein umfangreiches Verständnis des Gegenstands, und dass dafür auch Rezeptionserfahrung notwendig sei. Sie kommt zum Schluss, dass den Jugendlichen manche Erfahrungen sprachlich unzugänglich bleiben, was sie unter anderem auf fehlendes Fachvokabular zurückführt. Ihre Überlegungen betten sich in den Kontext der Deutschdidaktik, und suchen nach Richtungen, wie das Theater darin seinen Platz findet.

Aus dieser Analyse möchte ich drei Feststellungen Paules hervorheben, und sie anschliessend mit meiner Untersuchung vergleichen. Paule kommt zum Schluss, dass das Publikum für die Teilnehmer*innen ihrer Befragung vor allem in Hinblick auf die eigene Identitätsbildung und nicht als konstitutives Merkmal von Theater wahrgenommen werde. Ebenso stellt sie fest, dass in ihren Transkripten keine Äusserungen auftauchen, die auf ein Verständnis einer Inszenierung als Gesamtkomposition schliessen lassen. Dies führt sie auf mangelnde Rezeptionserfahrung zurück, und argumentiert, dass der Fokus aufs eigene Spiel die dafür notwendige Aussenperspektive verunmögliche, weshalb ein produktiver Zugang zu Theater nicht ausreichend sei, dieses in seinem Wesen vollständig zu erfassen. Als dritte Erkenntnis, kommt sie zum Schluss, dass die von ihr befragten Jugendlichen in einer psychologisch motivierten Ästhetik verhaftet seien und die Qualität von Theater vor allem an seiner Verständlichkeit messen würden.

Befördert Rezeptionserfahrung die Wahrnehmung einer Inszenierung als Gesamtkomposition?

Dass das Publikum als wichtig für die eigene Identitätsbildung wahrgenommen wird, deckt sich mit der Analyse des ersten Gesprächszeitpunktes im Fall «Club». Für die Akteur*innen dieser Gruppe scheint es essentiell, sich vor einem Publikum bewähren zu müssen. Auch schreiben sie dem Publikum eine wichtige Rolle in der (Mit-)Konstruktion von Bühnenidentität zu. Allerdings verändert sich diese Position im Verlaufe meiner Befragung. Die Bedeutung des Publikums in Bezug auf Bühnenidentität(en) rückt in den Hintergrund und verschiebt sich zugunsten einer Wahrnehmung von Bühnenidentität als Teil einer Gesamtkomposition. Diese Veränderungsverschiebungen lassen sich nach einer Rezeptionserfahrung und im Gespräch darüber beobachten. Dies könnte ein Hinweis sein, dass Akteur*innen im Gespräch über Theater, ohne anderen Gesprächsimpuls von Aussen, eher über Aspekte sprechen, die sie mit ihrer Persönlichkeitsentwicklung verbinden, da diese für sie eine grössere persönliche Bedeutung besitzen.

Dass ein Zugang übers Spiel unzureichend sei, Theater in seinem Wesen zu erfassen, habe ich in meinen Interviews nicht in der von Paule formulierten Deutlichkeit feststellen können. Das eigene Erleben als Darsteller*in auf der Bühne stand zwar bei den jüngeren zwei Gruppen ebenfalls im Zentrum des ersten Gesprächs, aber im Untersuchungsverlauf und mit der konkreten Rezeptionserfahrung zeigt sich in allen Gruppen ein Bewusstsein für das Zusammenwirken verschiedener ästhetischer Mittel im Sinne einer Gesamtkomposition.

¹⁹⁰ Paule, 2011, S.17-50

Inwiefern dieses Bewusstsein beim ersten Gespräch bereits vorhanden war, aber nicht sichtbar wurde, oder sich über den Untersuchungszeitraum und die darin enthaltenen Komponenten entwickelte, lässt sich nicht eindeutig nachvollziehen. Es zeigt sich aber, dass Äusserungen zu Konzeptionen von Bühnenidentität im Vergleich der eigenen und der besuchten Aufführung präziser und differenzierter werden. In dieser Hinsicht teile ich also die Ansicht Paules, dass Rezeptionserfahrungen als Teil ästhetischer Bildung wichtig sind, auch wenn ich den Rückschluss auf Rezeptionskompetenz ohne konkrete Rezeptionserfahrung, den sie in ihrer Untersuchung zieht, kritisch betrachte.

Ein weiterer Unterschied zu Paules Untersuchung zeigt sich darin, dass alle von mir befragten Gruppen über die Bedeutung des Publikums und dessen Notwendigkeit als konstitutives Merkmal von Theater diskutieren. Am stärksten ist dies in der Gruppe Junges Ensemble zu beobachten. Der dritte Aspekt aus Paules Untersuchung, dass die von ihr befragten Jugendlichen vor allem in einer psychologisch motivierten Ästhetik beheimatet seien, und vor allem Verständlichkeit als Qualitätskriterium für Theater sehen, deckt sich nicht mit den Ergebnissen meiner Untersuchung.

Beim Club wird beispielsweise deutlich, dass die psychologisch-motivierte Spielweise der besuchten Aufführung zwar geschätzt wurde, aber dass die Gruppe ein Bewusstsein dafür hat, selbst mit einer anderen Ästhetik zu arbeiten.

Den Grund dafür, dass weitere ästhetische Mittel (ausser dem Spiel) in den Gesprächen nur wenig auftauchen, vermute ich nicht in einem mangelnden Bewusstsein über ihre Wirkung, sondern in einer Art «Arbeitsteilung» der Befragten mit ihrer Leitung. Die Akteur*innen scheinen sich in allen Gesprächen mehr für ihr Spiel verantwortlich zu fühlen als für die Rahmung rundherum. Im Sinne des zeitgenössisch experimentellen Theaters, das sich insbesondere durch eine gleichzeitige Verwendung mehrerer ästhetischer Ebenen auszeichnet, erscheint es mir interessant, dass sich das Spiel in den Gesprächen weitestgehend getrennt von anderen Mitteln zeigt. Bei allen Gruppen fällt «Bühnenpräsenz» als Stichwort für Qualität, bei den zwei jüngeren Gruppen wird ebenso von «Authentizität» gesprochen. Diese Konzepte scheinen die psychologisch-motivierte Spielweise im Sinne einer Figurendarstellung abgelöst zu haben. Diese Entwicklung hängt vermutlich auch mit einer Orientierung an zeitgenössisch performanceorientiertem Theater zusammen, auf das Paule in ihrer Untersuchung nur am Rande eingeht, und weist auf die daraus dominant hervorgegangenen Begriffe Authentizität und Präsenz als neue Qualitätsmaximen der Darstellung hin. Den Diskurs des postdramatischen Theaters thematisiert Ulrike Hentschel in der zweiten vorgestellten Theorie-Position stärker. Auch hier spiegle ich meine Ergebnisse an ihrem Beitrag für die Zeitschrift «Korrespondenzen».

Hentschel betont in ihrem Artikel «*Ich ist etwas Anderes – Differenzenerfahrung als Grundlage des Theaterspielens und -sehens*»¹⁹¹ die Wichtigkeit einer Differenzenerfahrung als Voraussetzung ästhetischer Bildung. Ausgehend von der Differenz zwischen Spieler und Figur bezieht sie den postdramatischen Diskurs in ihre Überlegungen mit ein und betrachtet die Entwicklungen hin zum Anspruch einer möglichst authentischen Darstellung oder einer Auflösung des Repräsentationscharakters durch eine Fokussierung auf das Physische und die Präsenz kritisch in Bezug auf ihr Bildungspotenzial. Dabei kommt Hentschel zum Schluss, dass eine Herausforderung des zeitgenössischen Theaters für ein Publikum und seine

¹⁹¹ Hentschel, 2004, S.50 - 55

Akteur*innen nicht der Versuch einer Eliminierung der Differenz zwischen Subjekt und Objekt der Gestaltung sei (die zwangsläufig sowieso bestehen bleibe), sondern das Spiel mit dieser Differenz. In diesem Spiel sieht sie auch das Potenzial einer theaterpädagogischen Praxis. An diese Überlegungen anknüpfend interessierte mich, wie die Akteur*innen selbst ihre Bühnenidentität(en) erleben und beschreiben. Durch die nähere Untersuchung der Konzeptionen von Bühnenidentität im Gespräch mit den befragten Gruppen hat sich gezeigt, dass aus der Sicht der Akteur*innen neben einer Verkörperung des Anderen auch verschiedene andere Orientierungspunkte die Konzeption von Bühnenidentität beeinflussen. Der Wechsel zwischen diesen Aspekten erscheint mir ein ähnliches Spiel zu ermöglichen, wie zwischen Akteur*in und Figur. Ein Unterschied zeigt sich allerdings darin, dass die gefundenen Kategorien nicht nur auf eine Differenzwahrnehmung zwischen Individuum und verkörperter Identität verweisen, sondern auch auf die Wechsel zwischen verschiedenen Rahmen, die Bühnenidentitäten mitgestalten, und die nur teilweise in subjektiven Gestaltungsspielräumen liegen. So verweisen etwa die Kategorien «Die Bühnenidentität als Kreation der Regie» oder «Die Bühnenidentität als Teil einer Gesamtkomposition» darauf, dass das «Andere» ein Konglomerat verschiedener Perspektiven ist, auf das die Akteur*innen für die Gestaltung ihrer Bühnenidentität und ihrer Verkörperung zurückgreifen. Diese Verhältnisse scheinen sich ähnlich zu verhalten, auch wenn eine Figur wegfällt, und scheinen ebenso eine Differenz Erfahrung zu ermöglichen wie der Unterschied zwischen Akteur*in und Rolle.

Mit Blick auf eine Theaterpädagogik, die sich an zeitgenössisch experimentellen Theaterformen orientiert, und ästhetische Bildung zum Ziel hat, entstanden durch meine Arbeit neue Fragen. Einerseits habe ich in der vorliegenden Untersuchung den Schwerpunkt auf das spezifische Verhältnis zwischen Akteur*in und Bühnenidentität gelegt, das sich durch die Entwicklung im Theater verändert hat, auf die auch Hentschel Bezug nimmt. Neben dieser Veränderung haben im zeitgenössischen Theater jedoch noch weitere Verschiebungen stattgefunden. So zeichnen sich neuere Theaterformen häufig durch nicht-chronologische und collagenhafte Strukturen, durch simultane Vorgänge auf unterschiedlichen ästhetischen Ebenen und durch Intermedialität und kollektive Arbeitsprozesse aus. Für eine Theaterpädagogik, die sich am zeitgenössischen Theater orientiert, wäre es daher interessant, näher zu untersuchen, welche Bedeutung diesen Verschiebungen im Hinblick auf ästhetische Bildung zukommt. Welche neuen Möglichkeitsräume öffnen sich durch sie und welche werden womöglich versperrt? Und wie sind diese spezifischen Erfahrungen einzuschätzen und mit welchen Kriterien zu bewerten?

In meiner Untersuchung zeigen die gefundenen Kategorien die Orientierungspunkte in der sich die Konzeptionen von Bühnenidentität der Akteur*innen bewegen. Das Spannungsfeld reicht von individueller Persönlichkeitsentwicklung, über die Wahrnehmung einer Gruppenidentität, bis hin zum Verständnis der Bühnenidentität (und sich selbst als Gestalter*in dieser Bühnenidentität) als Teil einer Gesamtinszenierung. Damit oszilliert die Wahrnehmung im Wechsel zwischen subjektiver und kollektiver Perspektive auf das gemeinsam zu gestaltende Projekt.

Mira Sack hat in der vorgestellten Theorieposition als Perspektivwechsel vorgeschlagen, bei Bildungsüberlegungen im theaterpädagogischen Kontext den Fokus stärker auf die Beziehungsgefüge zu legen, die innerhalb von Gruppen wirken, und Bildung nicht nur vom Subjekt aus zu denken. Als eine weitere Perspektivverschiebung möchte ich vorschlagen,

auch die Zwischenräume mit in den Blick zu nehmen, die sich zwischen zwischenmenschlicher und ästhetischer Gestaltungsebene abspielen und einen bewussten Wechsel zwischen diesen verschiedenen Ebenen erfordern. Dieser Aspekt erscheint mir gerade in Hinblick auf eine kollektiv-gestaltete Arbeitsweise relevant, da sich die Ebenen darin wechselseitig stark beeinflussen können.

5. Fazit und Ausblick

Als Abschluss meiner Arbeit werde ich die verschiedenen Schritte und die wichtigsten Erkenntnisse überblicksmässig zusammenfassen. Anschliessend möchte ich einen Ausblick geben, wie die Arbeit sich in den theaterpädagogischen Kontext einbettet, und welche Relevanz und weiterführenden Fragen für die Entwicklung des Feldes sich daraus ergeben.

Im empirischen Teil der Arbeit wurde untersucht, wie nicht-professionelle Akteur*innen, zu verschiedenen Zeitpunkten im Prozess einer eigenen Stückentwicklung und nach einer Rezeptionserfahrung, ihre Konzeptionen von Bühnenidentität wahrnehmen und darüber sprechen. Es zeigte sich, dass die Verhandlung dessen, was eine Bühnenidentität ausmacht, bei den Akteur*innen auf vielen Ebenen stattfindet und sie sehr unterschiedliche Perspektiven in ihre Konzeption miteinbeziehen. Dabei konnte ich einerseits nachweisen, dass sich die Konzeptionen bei allen untersuchten Gruppen über den Forschungszeitraum erweiterten und vielfältiger wurden. Ebenso habe ich eine Entwicklung in der Qualität der Beschreibung beobachtet. Die Beschreibungen waren im letzten Gespräch und durch den Vergleich der eigenen Stückentwicklung mit der besuchten Aufführung präziser und differenzierter. Dies könnte ein Hinweis sein, dass eine Rezeptionserfahrung den Akteur*innen einen Reflexionsraum über eigene Gestaltungsprozesse öffnet. Die Bühnenidentität als Teil einer Gesamtkomposition war bei den Gruppen vor allem im letzten Gespräch präsent: Auch dies könnte darauf hinweisen, dass eine Rezeptionserfahrung ein Bewusstsein über das Zusammenspiel verschiedener ästhetischer Mittel schärft.

Im theoretischen Teil der Arbeit wurden drei Positionen vorgestellt, die das Feld markieren, in dem sich diese Arbeit bewegt. Aus der Gegenüberstellung der Untersuchungsergebnisse mit den gewählten Theoriebezügen ergeben sich weiterführende Überlegungen, die an diese Arbeit anknüpfen.

Paule kommt in ihrer vorgestellten Untersuchung zum Schluss, dass eigenes Theaterspiel nicht zu mehr Rezeptionskompetenz führt. Diesem Fazit widersprechen die Aussagen meiner Interviewpartner*innen: Alle untersuchten Gruppen berichten, dass das eigene Spiel ihre Rezeptionswahrnehmung verändert und erweitert hätte. Auch weist die Beobachtung, dass nach einer Rezeptionserfahrung andere Aspekte in den Gesprächen auftauchen als zuvor, auf ihre Bedeutung hin. Im letzten Gespräch ist die Bühnenidentität als Teil einer Gesamtkomposition eine dominante Kategorie, ebenso wird an vielen Stellen auf das Zusammenspiel zwischen Akteur*in und anderen ästhetischen Mitteln Bezug genommen, was in den vorherigen Gesprächen nicht der Fall war.

Hentschel legt in ihrem Beitrag für die Zeitschrift Korrespondenzen die Wichtigkeit einer Differenzierung zwischen Darstellung und Dargestelltem für ästhetische Bildung in der Theaterpädagogik dar. An sie anknüpfend suchte ich in meiner Arbeit nach den

unterschiedlichen Konzeptionen von Bühnenidentität, die sich im Gespräch mit den von mir untersuchten Gruppen zeigen. Die gefundenen Kategorien zeigen Orientierungspunkte auf, zwischen denen sich die Konzeptionen von Bühnenidentität in der Wahrnehmung der Gruppen bewegen. Das Spannungsfeld verschiedener Kategorien öffnet mögliche «Zwischenräume», in denen eine Differenzerfahrung zwischen Akteur*in und ihrer Bühnenidentität stattfinden kann, auch wenn diese nicht zwischen Figur und Spieler*in angesiedelt ist.

Sack schlägt im vorgestellten Beitrag eine Perspektiverweiterung vor, indem sie den Fokus auf die Beziehungsgefüge lenkt, die in einem Theaterprojekt wirksam sind. Überlegungen zu Bildungsmöglichkeiten im Feld hätten sich meist am Subjekt orientiert, und die Bildungsräume von und in Gruppen seien bisher noch wenig berücksichtigt worden. Gerne möchte ich an diese Überlegungen anknüpfen und eine weitere Perspektiverweiterung vorschlagen, die die verschiedenen Rahmen, die sowohl die einzelnen Akteur*innen als auch die Gruppe umgeben, mit in den Blick nimmt, wenn Bildungsmöglichkeiten im Feld der Theaterpädagogik weiter untersucht werden. Diese Rahmungen bilden verschiedene Zwischenräume, die einen bewussten Wechsel zwischen verschiedenen Wirklichkeitsebenen ermöglichen, und somit ein Potenzial für Differenzerfahrung als Voraussetzung ästhetischer Bildung beinhalten. Mehr über die spezifischen Qualitäten herauszufinden, die in den unterschiedlichen Zwischenräumen liegen, wäre ein weiterführendes Interesse dieser Arbeit.

In Bezug auf die Konzeption von Bühnenidentität hat sich gezeigt, dass durch die Rezeptionserfahrung und einen Abgleich mit dem eigenen Projekt verschiedene Gestaltungsebenen im Gespräch sichtbar wurden, die vorher noch keine Erwähnung fanden. Dies deutet darauf hin, dass die Kommunikation über eine Rezeptionserfahrung das Bewusstsein der Akteur*innen für das Zusammenspiel verschiedener ästhetischer Mittel in einer Inszenierung und für die Verbindung dieses Zusammenspiels mit ihrer Bühnenidentität schärft. Mit einem Bewusstsein über verschiedene Möglichkeiten wächst auch die Kompetenz, selbstbestimmte Entscheidungen über bestimmte ästhetische Zugänge zu treffen. Für eine theaterpädagogische Stückentwicklung, die sich an zeitgenössisch experimentellen Theaterformen orientiert, und an einer kollektiven Zusammenarbeit der Akteur*innen auf verschiedenen Gestaltungsebenen interessiert ist, bildet ein gemeinsamer Aufführungsbesuch daher ein grosses Potenzial. Im Sinne einer Weiterentwicklung des Feldes wäre es daher wünschenswert, wenn dieses Potenzial besser genutzt werden könnte und die nötigen Ressourcen dafür geschaffen werden.

6. Quellenverzeichnis

Bücher und Zeitschriften

Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung*, in: Dimensionen ästhetischer Erfahrung, Frankfurt am Main 2003, Joachim Küpper / Christoph Menke (Hg.), S.138 – 161

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

Fischer-Lichte, Erika, *Theaterwissenschaft*, Tübingen 2010

Hentschel, Ulrike, *Ich ist etwas Anderes – Differenzenerfahrung als Grundlage des Theaterspielens und -sehens*, in: Korrespondenzen, Zeitschrift für Theaterpädagogik, Heft 44, 2004, S.50 – 55

Hentschel, Ulrike, *Theaterspielen als ästhetische Bildung – Über einen Beitrag produktiven künstlerischen Gestaltens zur Selbstbildung*, Uckerland 2010, 3. Ausgabe

Hoffmann, Christel, *Das Theater mit den Begriffen (2)*, in: FUNDUS – Das TheaterWörterBlätterBuch, Aarau 2009, Roger Lille (Hg.), S.7

Lehmann Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main 1999, wiedergegeben nach Hentschel, 2004, S. 54

Moser Heinz, *Instrumentenkoffer für die Praxisforschung, Eine Einführung*, 6. Auflage, Freiburg im Breisgau 2015

Paule, Gabriela, *Über Theater reden. Äusserungskompetenzen theatererfahrener Jugendlicher*, in: Bönnighausen Marion, Paule Gabriela, *Wege ins Theater: Spielen, Zuschauen Urteilen*, Berlin 2011

Schechner Richard, *Theateranthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich*, Reinbek bei Hamburg 1990, zitiert nach Hentschel, 2004, S.51

Sack Mira, *Soziale Bande – Bildung und Bindung in der theaterpädagogischen «community of practice»*, in: Pinkert Ute (Hg.), Mira Sack (Mitarbeit), *Theaterpädagogik am Theater – Kontexte und Konzepte von Theatervermittlung*, Uckerland 2014

Wardetsky, Kristin, *Nicht-Ich oder nicht Nicht-Ich? – Neue Darstellungsformen in der Theaterpädagogik, Einführung: Ferienkurse an der Universität der Künste 2003*, in: Korrespondenzen, Zeitschrift für Theaterpädagogik, Heft 44, 2004, Seite 42

Internet

Schauspielhaus Zürich, <http://archiv.schauspielhaus.ch/de/play/1033-Hamlet> und <http://archiv.schauspielhaus.ch/de/play/1044-Die-Verlobung-in-St.-Domingo-%E2%80%93-Ein-Widerspruch>, Zugriff am 31.05.2020

TOBS, Theater Orchester Biel Solothurn,
<https://www.tobs.ch/de/schauspiel/stuecke/stueck/prod/381/>, Zugriff am 31.05.2020

Voyeure Schweiz, <http://dievoyeure.ch/>, Zugriff am 31.05.2020

Grafik

Stäheli, Aline, erstellt 01. Juni 2020

7. Danksagung

Den Akteur*innen und Leitenden des Clubs, des Jungen Ensembles und des Studios für die Zeit und den Raum die Interviews zu führen.

Fanny Zihlmann für ein offenes Ohr und die stete Zuversicht.

Hannah Berner für das fachliche Auge und das Feedback.

Heidi und Fredy Stäheli für das Korrekturlesen und das Vertrauen.

Jonas Stäheli für die Hilfe bei der Grafik und der Gestaltung des Titelblatts.

Jonathan Brignoli für all die willkommene Ablenkung und die Pausen zwischendurch.

Ursula Jenni für die Begleitung und Unterstützung im Prozess.

8. Abschliessende Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig ohne fremde Hilfe angefertigt habe. Alle Stellen, die ich wörtlich oder sinngemäss aus öffentlichen oder nicht öffentlichen Schriften übernommen habe, habe ich als solche kenntlich gemacht.

Zürich, den 10. Juni 2020

9. Anhang

Aufbau des Interview-Leitfadens	76
Interview-Leitfaden, Stand Juni 2019	77
Interview-Transkripte	79
Fall 1 – «Club»	79
Erstes Gespräch «Club» – Was ist Theater?	79
Zweiergespräche S1.1	79
Gruppengespräch S1.2.....	94
Zweiergespräche S1.3.....	96
Gruppengespräch S1.4.....	112
Zweites Gespräch «Club» – Aufführungsbesuch «Wunschkind» im TOBS	116
Zweiergespräche S2.1.....	116
Gruppengespräch S2.2.....	130
Drittes Gespräch «Club»– Wie beeinflussen sich Schauen und Spielen?.....	132
Gruppengespräch S3.1.....	132
Fall 2 – «Junges Ensemble»	150
Erstes Gespräch «Junges Ensemble» – Was ist Theater?	150
Zweiergespräche JE1.1	151
Gruppengespräch JE 1.2	157
Gruppengespräch JE1.3	157
Zweites Gespräch «Junges Ensemble» – Aufführungsbesuch «Widerspruch in St. Domingo».....	162
Gruppengespräch JE 2.1	162
Drittes Gespräch «Junges Ensemble» – Wie beeinflussen sich Schauen und Spielen?.....	169
Gruppengespräch JE 3.1	169
Fall 3 – «Studio»	182
Erstes Gespräch «Studio» – Was ist Theater?	182
Gruppengespräch SL 1.1	182
Zweites Gespräch «Studio» – Aufführungsbesuch «Hamlet»	195
Gruppengespräch SL 2.1	195
Drittes Gespräch «Studio» – Wie beeinflussen sich Schauen und Spielen?.....	198
Gruppengespräch SL 3.1	198

Aufbau des Interview-Leitfadens

Der Interview-Leitfaden wurde mit der Absicht erstellt, vorhandene Theatervorstellungen zu untersuchen. Es wurden Fragen in verschiedene Richtungen gestellt, um die Akteur*innen zum Erzählen anzuregen. Der Leitfaden ist nicht auf die Fokussierung auf Bühnenidentität(en) ausgelegt.

Aufbau des ersten Gesprächs

Als erstes wurden die Akteur*innen gefragt, wie sie Theater jemandem erklären würden, die noch nie davon gehört hat, was für sie die wichtigsten Erkennungsmerkmale von Theater sind, und welchen Kontakt mit Theater sie bisher hatten. Ebenso wurden sie gebeten den Theaterstil von bisher gesehenen Theatern zu beschreiben. Bei den Gruppen Theaterclub U18 und beim LAB wurde diese Fragen zuerst in Zweiergruppen gesprochen, im anschließenden Gruppengespräch wurde geklärt, inwiefern sich die Paare in ihren Antworten einig waren, oder an welchen Stellen es Diskussionsbedarf gab.

Im zweiten Teil des ersten Gesprächs ging es um die eigene Stückentwicklung. Die Teilnehmer*innen wurden gebeten, sich die eigene Aufführung vorzustellen und diese zu beschreiben. Sie wurden danach gefragt, was sie und ein Publikum dabei erleben könnten, und was auf jeden und auf keinen Fall passieren sollte. Beim Theaterclub U18 wurde diese Aufgabe zuerst wieder in Zweierteams zuerst besprochen, im anschließenden Gruppengespräch wurden die wichtigsten Erkenntnisse gemeinsam gesammelt.

Aufbau des zweiten Gesprächs

Das zweite Gespräch fand bei allen Gruppen direkt im Anschluss an die besuchte Aufführung statt. Die Gruppen wurden als Erstes gefragt, die besuchte Aufführung einer Person zu beschreiben, die sie nicht sehen konnte. Als Zweites wurden sie gebeten, sich an sich selbst zu erinnern während der Aufführung und prägnante Momente zu beschreiben, wo sie eine Veränderung bei sich oder im Publikum bemerkten. Als Drittes wurden die Spieler*innen danach gefragt, ob sie durch das Stück etwas Neues über das Medium Theater erfahren hätten. Dem Theaterclub U18 wurden die Fragen mündlich gestellt und sie beantworteten die Fragen anschließend zuerst wieder in Zweiergruppen. Im anschließenden Gruppengespräch wurden die bemerkenswerten Momente gesammelt und danach gefragt, ob die Spieler*innen aus der gesehenen Aufführung etwas für die eigene Aufführung mitnehmen können. Bei den anderen zwei Gruppen, LAB und Senior Lab wurde das Gespräch direkt in der Gesamtgruppe geführt.

Aufbau des dritten Gesprächs

Im dritten Gespräch fragte ich nach der Beziehung zwischen Spielen und Schauen. Zuerst bat ich die Akteur*innen ihre Erinnerungen an die besuchte Aufführung zu beschreiben. Danach fragte ich sie, wie sie die eigene Aufführung einer Person beschreiben würden, die sie nicht sehen konnte. Als drittes wurden die Akteur*innen gebeten Parallelen und Unterschiede zwischen der eigenen und der besuchten Aufführung zu sammeln. In einem nächsten Schritt erkundigte ich mich nach der Selbsteinschätzung der Spieler*innen, wie das eigene Theaterspiel ihre Art Theater zu schauen beeinflusse und umgekehrt. Anschließend fragte ich nach einem idealen Zeitpunkt eines Aufführungsbesuches, um ihn mit den eigenen Proben zu verbinden, und danach, ob sich die Spieler*innen dafür eher ein möglichst

unterschiedliches oder ähnliches Stück wünschten. Als Abschluss des Gespräches fragte ich die Akteur*innen nach prägnanten Momenten im Probenprozess und der Aufführung und schliesslich, was sie durch das Spiel oder Zuschauen Neues über Theater erfahren haben.

Interview-Leitfaden, Stand Juni 2019

Planung der zeitlichen und inhaltlichen Struktur des Forschungssettings, Stand Juni 2019

Gesprächszeitpunkt 1

Phase 1 – Eigenes Interesse: Allgemeiner Vorstellungshorizont (vor den Aufführungen) -> welche Theaterbilder zeigen sich in der Gruppe? Ist eine heterogene oder homogene Tendenz ausmachbar? Worin unterscheiden sie sich und in welcher «Spannbreite» sind die markantesten Differenzen anzusiedeln (Wo bewegen sich die Extreme / Amplituden?)

Aufgabenstellung an die Gruppe:

In Zweiergruppen

1. Wie würdest du jemandem «Theater» erklären, der/die noch nie davon gehört hat?
2. Was sind für dich die wichtigsten Erkennungsmerkmale von Theater? (Kriterien, was Theater ist, Definition')
3. Was hast du bisher über Theater gehört, gelesen, gesehen? Wie würdest du den Theaterstil von den Theatern, die du bis jetzt gesehen hast, beschreiben?

Phase 2 – Eigenes Interesse: Vorstellungshorizont der eigenen Vorstellung (Wie beschreiben sie, was da zu sehen sein könnte, was ist ihnen wichtig usw.?)

Aufgabenstellung an die Gruppe:

In Zweiergruppen

1. Wenn du dir eure eigene Aufführung vorstellst, wie würdest du sie beschreiben?
2. Was denkst du, was passiert bei dieser Aufführung auf der Bühne und im Publikum?
3. Was muss auf jeden Fall passieren / darf auf keinen Fall vergessen werden?

In der Gesamtgruppe

4. Was denkt ihr, was könnte ein*e Zuschauer*in erleben? Wie könnte sie sich bei eurer Aufführung fühlen? Versucht möglichst genau zu beschreiben, auf welche Momente ihr euch bezieht. (Beispielsweise: Ich kann mir vorstellen, dass eine Zuschauerin sich traurig fühlt, in dem Moment, wo es dunkel wird und die Musik aufhört. Oder: Ich kann mir vorstellen, dass sich die Zuschauer*in über die ganze Stückdauer hinweg immer mehr amüsiert)

Gesprächszeitpunkt 2

Phase 3 – Eigenes Interesse: Erlebnishorizont (nach der Aufführung) -> Wie beschreibt die Gruppe das Erlebte?

Aufgabenstellung an die Gruppe:

In Zweiergruppen

- Beschreibe für jemanden, der*die das Stück nicht gesehen hat, was passiert ist.
- Beschreibe Momente, die dir besonders geblieben sind und versuche sowohl zu beschreiben, was du auf der Bühne gesehen hast, als auch, was du in dem Moment erlebt hast. (*wo warst du dabei, wo wurdest du müde / wütend / aufgeregt/ genervt usw., wo hast du dich gelangweilt, wo hat dir der Atem gestockt, wo wurdest du unruhig, wo war deine Aufmerksamkeit voll da und wo hat sie nachgelassen, wo wurde dir kalt oder warm, wie hast du die Atmosphäre im Saal erlebt und wahrgenommen, wie hat sie sich durch das Stück verändert?*)

In der Gesamtgruppe

1. Was war ein prägnanter Moment für dich und warum? Was hat er in dir ausgelöst?
2. Was war neu für euch in dem Stück, hat euch überrascht, habt ihr so noch nicht oder wenig gesehen, etc.?

Gesprächszeitpunkt 3

*Phase 4: Verknüpfungshorizont (nach der eigenen Aufführung) -> Wie verknüpft die Gruppe das Gesehene der besuchten Aufführung mit dem Erlebnis der eigenen Aufführung, wo stellt sie Verbindungen und Abgrenzungen her, welche Bedeutung hat die Beziehung von Schauen und Spielen für die Akteur*innen?)*

In der Gesamtgruppe

1. An was erinnert ihr euch noch von der gesehenen Aufführung? (Sammeln, Zusammenfassen, Beschreiben)
2. Wie würdet ihr eure eigene Aufführung beschreiben, für jemanden der/die sie nicht gesehen hat?
 - Seht ihr Parallelen oder Unterschiede zwischen euer und der gesehenen Aufführung? Hatte die Aufführungserfahrung einen Einfluss auf eure Proben?
 - Was denkt ihr, wie beeinflusst das eigene Theaterspiel euer Theater schauen?
5. Was denkt ihr, wie beeinflusst das Theater schauen euer Theaterspiel?

6. Denkt ihr, der Aufführungsbesuch hätte zu einem anderen Zeitpunkt im Probenprozess anders gewirkt? Wie? Was denkt ihr, wäre ein guter Zeitpunkt, ein Stück sich anzuschauen und wie müsste das Stück sein, dass man für die Proben davon profitieren kann?
7. Was war ein prägnanter Moment für dich im Probenprozess und der Aufführung und warum?
8. Was hast du Neues über Theater kennengelernt (beim Theater spielen oder schauen)? Was hat dich überrascht?

Interview–Transkripte

Die Interview-Transkripte wurden mit der Transkriptionssoftware F5 erstellt.

Fall 1 – «Club»

Erstes Gespräch «Club» – Was ist Theater?

Der «Club» ist ein Spielclub eines Stadttheaters. Die Teilnehmer*innen sind Jugendliche zwischen 14 und 18 Jahren. Das erste Gespräch fand am 25. April 2019 statt, 15 Spieler*innen nahmen teil.

Aufgrund der Gruppengröße gestaltete ich die Befragung so, dass ich den Teilnehmer*innen zuerst die Fragen zu den Theatervorstellungen allgemein schriftlich zur Verfügung stellte und sie diese in Zweiergruppen und einer Dreiergruppe beantworteten. Ihre Antworten nahmen sie selbständig mit einem Handy oder einem Audiorekorder auf. Danach gab es ein kurzes Gespräch mit der Gesamtgruppe zu denselben Fragen. Diese Konzeption führte zu vier Befragungsteilen. Im ersten und dritten Teil sprechen die Teilnehmer*innen zu zweit, und hatten die Fragen schriftlich vor sich, im dritten und vierten handelt es sich um Gespräche in der Gesamtgruppe, die Fragen wurden von der Interviewer*in gestellt.

Gesamtinterview-Material: 74 Minuten

Systematik: S1.1 – A: S (= Spielclub) 1 (= Erstes Treffen); 1 (= Erster Teil) A (= Gruppe A)

Die Fragen sind fett gedruckt, und mit einem F gekennzeichnet, wenn sie den Teilnehmer*innen schriftlich vorlagen, bzw. mit I, wenn die Interviewer*in anwesend war.

Zweiergespräche S1.1

Interviewmaterial: ca. 34 Minuten (5 Gruppengespräche zwischen 3 und 10 Minuten)

Zweiergespräch S1.1 – A

Gruppe A:

1	F: Wie würdest du jemandem Theater erklären, der noch nie davon gehört hat?
---	--

2	A1: Aso ich würd ihm so erkläre, dass ähm, ich würd säge haut, Theater isch immer ganz unterschiedlich, aso es git Theater womer eigentlich nur en Monolog hett, e Dialog, womer mitenander spricht und ähm so gseit wie Rollene hett, aber es git au kunschtvous Theater mit Bewegig und allem. Und wie wüsch du das säge? #00:00:35-8#
3	B1: Ja, i würds au so säge und vor auem Theater, Theater isch meistens, aso i säge mau so, mir si e Gruppe und das isch zimlich äng, aso mir heis guet mitenang, wiu, das muessmer fasch ha inere Gruppe, dasmer au guet cha zämeschaffe. #00:00:55-2#
4	A1: Und i, hmm, i find au Theater isch halt öppis Spezielles, womer... #00:01:02-0#
5	B1: Ja, und es isch ned so es Hobby, wie Fuessball wo aui mache #00:01:05-8#
6	A1: Genau, und es macht haut au Spass, wiu vor allem i, ig tue mi ou gärn i anderi Persone ineversetze ou, und... #00:01:17-6#
7	F: Was sind für dich die wichtigsten Erkennungsmerkmale von Theater? #00:00:08-5#
8	B1: Auso, i finde, das Erkennismerkmal ist, Dialog (lacht) und wart churz, red du wiiter.. #00:00:20-8#
9	A1: Luschtig. #00:00:23-2#
10	B1: Genau, luschtig, haut faszinierend, schön, abwechslungsriich, ja...
11	F: Was hast du bisher über Theater gehört, gelesenen und gesehen? Wie würdest du den Theaterstil von Theatern, die du bis jetzt besucht hast, beschreiben? #00:00:05-8#
12	B1: Aso i bi jetzt scho a drüü Stück gsii, ähm, und denne ischs halt über Mord, Selbschtmord gange, über Liebi, über es buech names Krabat, woi ou gläse han, und haut über verschiednigi Sachä, ähm, und i ha au es Buech gläse, über Harry Potter, aso so, sones Theaterstück, Rollebuech so gseit, weiss nöd wiemer das nennt, hani gläse und es isch halt immer andersch zum läse as zum luege, wiu ja. #00:00:45-6#

Zweiergespräch S1.1 – B

Gruppe B:

1	F: Wie würdest du jemandem Theater erklären, der noch nie davon gehört hat?
2	A: I gloub Theater isch efach, wemer efach, us sich selber chunnt, und nächer e anderi Rouä spillt, und, ja, eifach nid sich säuber isch, eigentlich. #00:00:20-0#

3	B: Und öppis angers halt eifach so verkörperet und so guet probiert wie halt darszstelle. #00:00:25-1#
4	A: Ja, vou. Ähm ja, was chamer dadezue na säge. Ähm das, dasmer sich für Theater eigentli o gar nid muess schäme, wumer ja ebe, wumer ja nid sich sälber isch. Und ähm Theater, Theater isch eifach, wemmer als gmeinsami Gruppe, egau wiviu Lüt, zäme eifach anderi Persone darstellt, genau, und nächer haut Uffüherige macht, oder haut nid. Chunnt drufah.. #00:01:03-7#
5	B: Wotsch nid uffüehre? #00:01:04-1#
6	A: Ähm ja. Und im Theater isch villich na der Ungerschiid das, zu Fiume und so, dasmer auäs na muess übertribe und so, dass s'Publikum besser gseht. #00:01:17-0#
7	B: Dass si haut wie leitisch, i dem Sinn, oder aso, ja. #00:01:16-3#
8	A: Düütlicher und lüüter musch redä. #00:01:22-9#
9	F: Was sind für dich die wichtigsten Erkennungsmerkmale von Theater? #00:01:26-9#
10	B: Aso vome Theater säuber, aso sones Stuck zum luege, würdi säge, das haut aues übertribe isch, dases, dass die Lüt, aso ja, i de meischte Fäu.. #00:01:51-2#
11	A: ..dases eigentlech immer uf dr Bühni gspiut wird, wens es richtigs Theater isch. Es git ja o no e anderi Verison vo Theater.. (lacht). Ähm, ja, was si Merkmal? Ebe übertribe, aso ebe, das eifach nid di säuber bisch, aber das heimer eigentlech vori scho gseit. Ja, chasch ir Gruppe oder allei spille, aber... Und du bisch haut nie agleit, so wie du schüsch würsch agleit, aso nei, du hesch nie dini Chleidig eigentlech an, ned dini normali.. #00:02:34-7#
12	B: ..aso eifach zur Rouä passend. Jo, oder zum Stück passend. #00:02:37-6#
13	A: Ja, aber du wirsch meischtens nid als die, wo du bisch, uf d'Bühi gstellt. Jo. #00:02:46-1#
14	F: Was hast du bisher über Theater gehört, gelesenen und gesehen? Wie würdest du den Theaterstil von Theatern, die du bis jetzt besucht hast, beschreiben? #00:02:51-4#
15	A: Ja, aso ig bi etz, i bi säute go Theater luege, ehrlich gseit, aso.. #00:03:01-4#
16	B: I goh nid so oft, aber, wenn... #00:03:13-0# #00:03:13-6#
17	(Kurzer Unterbruch in der Aufnahme)

18	A: Aso es paar Mal bini oi Musicals go luege, das isch ou mega cool. #00:03:16-7#
19	B: Ja, aber die Theater woni meischtens ha gseh, si eich, meischtens efach so vo so Gschichte und so, wos scho hett gäh, hani meischtens efach gseh.. #00:03:22-2#
20	A: ..Ja, vou. #00:03:20-4#
21	B: ..irgendso Alice im Wunderland eifach so Sachä. #00:03:26-4#
22	A: Oder so Märli halt eifach, jo, und. #00:03:31-6#
23	B: Das womer blibe isch, vo de meischte, si haut vor auem d’Kostüm.. #00:03:35-3#
24	A: Jo bi mir ou, d’Kostüm simmer blibe. #00:03:37-3#
25	B: Oder d’Bühnebiuder oder so. #00:03:38-2#
26	A: Jo, Bühnebiuder si o krass, jo. Jo und haut so, auäs so gross Zeigte, auso aues Grossä. #00:03:50-5#
27	B: Ja, das isch auäs gsii.

Zweiergespräch S1.1 – C

Gruppe C:

1	F: Wie würdest du jemandem Theater erklären, der noch nie davon gehört hat?
2	A: Ja kei Ahnig, du chasch frei, und du bisch efach, du machsch efach öppis, was gad di Körper so seit, und de probiersch öppis überezbringe mitem Körper. #00:00:34-0#
3	B: Jo i finge haut o, du spiusch haut öppis, aber es isch ganz egau, wer du bisch, wiu es zählt ja eigentlich nume, wer du etz gad uf dere Bühni bisch, und das findi o mega cool dra. #00:00:45-5#
4	A: Voll, du bisch eifach irgende Person, oder eifach irgendöppis, und machsch öppis, ganz anders als normalerwiis würsch mache, und, aber trotzdem fühlsches als würdsch du das o immer mache. #00:00:54-2#

5	B: Jo, genau. Wiu du musches ja so, ja so, überebringe, aso du musch die i de Rollä eigentlich iiläbe. Und i finge ou, dür das, lehrsch nacher so mega viu verschidnigi Siite vo Mönsche könnä. #00:01:07-7#
6	A: So Sache, wo selber noni entdeckt hesch vorher.. #00:01:11-4#
7	B: Mhm. Und es isch eigentlech ganz egal wer du bisch, wiu es zäut eigentlich nume wär du gad uf dere Bühni bisch. Hani das scho gseit? Villich scho.. #00:01:20-5#
8	A: Das hesch scho, jo, jo. #00:01:20-5#
9	F: Was sind für dich die wichtigsten Erkennungsmerkmale von Theater? #00:01:36-5#
10	A: Ja eigentli s'Gliiche wiemer vori gseit hei, aso, i wür säge, Kriterie si all die, müesse o erfüllt wärde, womer jetz vori gseit hei, aso zum Biispiil, du musch nid öpper angers si, aber es muss öppis Speziells sii, weisch wieni meine? #00:01:48-3#
11	B: Ja, es muss nid öppis speziells sii, aber du musch eifach e Person, wo genau definiert isch, und du muesch di eifach fiehle. Und das isch eigentlich en angeri Person, aus du bisch. #00:01:59-7#
12	A: Das isch e ganz angeri Person. #00:02:00-2#
13	B: Jo. #00:02:02-0#
14	A: Ja, aso das, und haut das, frei bisch uf dr Bühni. #00:02:05-9#
15	B: Jo, dass di niemer uslacht und du musch di ou nid defür schäme oder eso. #00:02:11-3#
16	A: Nei, aso ja. #00:02:13-6#
17	B: Und i finge halt eifach, i finge halt eifach, Theater isch ou, wenn du haut ou näbe dr Bühni und so i de Probe chasch si wer du bisch und nid irgendwie di musch verstecke, i finge, das ghört ou zu Theater, weisch wasi meine? Aso i meine, mir si da mega offe. #00:02:34-8#
18	A: Ja vou, mir si huere offe, aso wükli, mit es paar Mönsche bini nid so offe wie du. #00:02:39-0#
19	B: Ebä. Und i finge das ghört ou zum Theater. Und ou z'Probe und s'WarmUp und so. #00:02:46-4#

20	A: Auso, das aui mitenanger..? #00:02:48-4#
21	B: Jo. #00:02:48-4#
22	A: Aso dasmer sone Gruppe isch, haut, ja. #00:02:49-4#
23	B: Ja, genau. #00:02:50-5#
24	A: Und wenn's haut so, wie seit mer dem, wenn's so, nid aui sich gärn hei, so, Konflikte git, denn ischs irgendwie nid so geil Theater zspille. #00:02:59-3#
25	B: Nei. Nei. #00:03:03-0#
26	F: Was hast du bisher über Theater gehört, gelesenen und gesehen? Wie würdest du den Theaterstil von Theatern, die du bis jetzt besucht hast, beschreiben? #00:03:07-8#
27	B: Auso ig ha scho mehreri Theater gseh, wiu, woni chli bi gsii, bini immer go Theater luege, und es isch meischtens so, i finge, Theater wird ja viu luschtig überebrocht. #00:03:25-7#
28	A: Ja, aber si trotzdem ärnschti Theme irgendwie. #00:03:26-8#
29	B: Genau, genau. Guet, es git Theater, woni früecher bi go luege, di si efach luschtig gsii, aber nid so viu ärnschti Theme, aber i meine so wie mirs itz do hei, i mein, das isch luschtig, aber über mega ärnschti Themene. #00:03:39-9#
30	A: Ja, oder i bi ou aus Ching huere viu Opere go luege, wiu mini Muetter sing haut Opere. #00:03:44-5#
31	B: Würklech? #00:03:45-1#
32	A: Jo. #00:03:45-1#
33	B: Ah mega cool, hani ned gwüsst. #00:03:46-3#
34	A: Ja kei Ahnig, das isch haut ou ufen Art Theater, aber irgendwie, das isch nid so miis, aber isch ou speziell. #00:03:55-1#
35	B: Aja, irgendöppis hani no wöue säge. I weiss nid, ähm, ähm, i has vergässe. #00:04:10-0#
36	A: Egau. #00:04:12-0#

37	B: Ja, es isch di letschti Frog. Ajo, nei. Ah ja, aso durs Theater chasch du halt eifach ou so Themene überebringe, wo der ned eso viu so.. weisch wasi meine? #00:04:27-9#
38	A: wo normalerwiis nid agsproche wärde, meinsch? #00:04:27-2#
39	B: Jo genau, und du chasch en ärschti Botschaft mitem Theater überebringe. #00:04:33-7#
40	A: Und niemer cha di so verklage uso. #00:04:33-7#
41	B: Jo und so wie versteckt und so, aber du bringsch d'Lüüt trotzdem zum nochedänke. Das findi mega cool. #00:04:40-0#
42	A: Ja voll, nach Theater hettmer ja huere vill, dasmer dänn so über auäs nochedänkt, womer gseh hett, und sich huere Gedanke macht. #00:04:45-6#
43	B: Jojo, vou, das isch ja viu meh aus bimne Film. Wiu bimne Fium... #00:04:50-0#
44	A: Ja nei, de Fium isch vor auem eifach Ungerhautig. #00:04:50-5#
45	B: Ebä. Und Theater isch ebe schona viu andersch dür. #00:04:54-3#
46	A: Ja vor auem wenn nacher die Persone nacher na khört nä ? (unverständlich) das macht vor auem nid so en grosse Ungerschiid. #00:04:58-6#
47	B: Jo, es geit, jo.

Zweiergespräch S1.1 – D

Gruppe D:

1	F: Wie würdest du jemandem Theater erklären, der noch nie davon gehört hat? #00:00:04-1#
2	A: Boah, das isch e gueti Frag. Ja, i gloub efach Lüüt wo uf dr Bühni spille oder wo eifach irgendwo öppis spille und e Roue iinehme. #00:00:21-2#
3	B: Oder aber nid emou, efach. #00:00:24-6#
4	A: Aso nid zwingend redä, efach wenn. #00:00:27-6#
5	B: Auso wenn du nüm di säuber bisch, aso scho, aber.. #00:00:32-7#

6	A: Ja, aso i gloub e gueti, e guetusgarbeiteti Rouä hett immer es Stückli na vo dir säuber dine, susch chunnts nid realistisch übere, auso zämegfasst isch was z'Theater? Ähm eifach, dass mer eifach, sich äh, mitere Gruppe, aso de chamer mitere Gruppe efach, wie, triffts nächer öppis, aso es Stück erarbeitet, oder, wo irgendöppis wie lehrt und das nacher wie lehrt und nacher ufführe oder vorträge, i dem Sinn, oder? Und es isch nid zwingend mit Wort. #00:01:08-2#
7	B: Jo, nid zwingend.
8	F: Was sind für dich die wichtigsten Erkennungsmerkmale von Theater? #00:00:05-8#
9	A: Wider sone gueti Frag. Kei Ahnig, aso, Theater isch wükli efach, aso zum Biispiil e klassische Ufbau, äh, vomne Drama, dört isch e stränge Ufbou vorgäbe mit so Akte und Szenene und Dialoge und so. #00:00:31-8#
10	B: Ja, und ou so chli, auso es hett ja e Handlig eifach, und, das bout sich denn au efach sone, äh, e Spannig.. #00:00:40-1#
11	A: ..e Spannig.. #00:00:40-2#
12	B: ..Jo, e Spannig.. #00:00:45-0#
13	A: ..Ja, und mer bewegt sich jo au mega so erklärend, so wie, mer tuet sich ja viu ou düre Ruum so bewege, wemer zum Biispiil so Choreografie ufführt oder so.. #00:00:51-5#
14	B: ..Genau. #00:00:51-5#
15	A: ..Mer tuet aber au chli, es isch viumau wiene Flirt mitem Thea.., mitem, mitem Publikum und es git ja viu Umgäng im Theater wo mitm Publikum vom Theater flirte, wo mit ihm interagiere. Ja, das wärs gloub eigentli scho, was Theater, für üs isch, oder?
16	F: Was hast du bisher über Theater gehört, gelesen und gesehen? Wie würdest du den Theaterstil von Theatern, die du bis jetzt besucht hast, beschreiben? #00:00:03-6#
17	B: Auso für mi isch Theater immer gsii, dasmer e Text bechunnt, und ähm, und nächene muesch de uswendig lehrä und efach und äh uf d'Bühni stoh miteme Kostüm und näher vorträge. #00:00:11-8#
18	A: Ja, vou. #00:00:11-8#
19	B: Aber, jetzt woni im Theater bi, ähm, isch komplett angersch. #00:00:17-4#

20	A: Ja, es isch wüklich ganz anders und ja, aso i ha no, i jetzt na nie würtlech es Theater gseh, woni wüikli denkt han fuck, es isch schlächt. I ha bis itz, es hett Theater geh, womi itz nid so agsproche hei, vor Thematik her, aber jedes Theater isch wie guet gsii uf sini Art. #00:00:29-4#
21	B: Genau. #00:00:30-2#
22	A: Zum Teil d'Dialoge sind mega guet gsii, aber ou, zum Teil au efach auä, ke Ahnig so wie wie si gspiut hei, oder d'Choreos, i hätt, du fingsch im Theater efach immer öppis, immer öppis wo guet isch, so. Aso a somne Theater wo ou chli professionell isch, wo etz ned grad sone Hmtheater isch oder so, aber schüschi findsch eigentlich immer öppis. Und das findich au mega cool, dasmer irgendwie immer usem Theater cha usegah und echli öppis cha finge, womer wie eigentlich Froid dran hett gha und wie öppis guets isch gsii.

Dreiergespräch S1.1 – E

Gruppe E: L, N und R

1	F: Wie würdest du jemandem Theater erklären, der noch nie davon gehört hat? #00:00:13-2#
2	R: Aso i würds so erkläre, wiemer es Buech würd läse, e Gschicht, nume dass die Figure wo im Buech stöh, so zum Läbe erweckt wärde, aso mer tuet eigentlech enere Person so wie Läbe iihuuche. #00:00:28-0#
3	N: Und wie isch de de Ungerschiid zum Fium? #00:00:28-5#
4	R: Theater isch uf dr Bühni und Fium isch vor dr Kamera. #00:00:35-7#
5	L: I ha s'Gfühl s'Theater hett na meh so abstrakti Aspekt, wie de Fium, wiu im Fium, verzäut mer ja meischtens e Gschicht eifach so mit Dialoge und so. Im Theater chamer e Gschicht ou ganz andersch verzäue. #00:00:46-2#
6	N: Ja i ha itz gloub meh Theaterstück gspiut alsi gseh ha, aso i ha scho ou es paar gseh, aber etz würd ig eher säge, isch s'Theater etz für mi nid nur es Stück eigerlech gsii, sonder au z'Spille und z'Probe vorher haut. Aso für öich jetzt de äüä ou. Für di L äüä ou, oder, wiu..? Aso i weiss nid, für mi isch meh ou, Theater isch nid nume d'Uffüehrig so uf dr Bühni so wo chasch zueluege, sondern ou s'Probe vorher, und s'ine Rouä inegoh und s'spille mit andere und ou d'Spiili womer da spille, eifach auäs, was so üse Theateralltag isch. #00:01:25-3#
7	R: Ou, was viu hingenache louft, im Theater, hänge, d'Requisite und auäs, oder im Fium Kamera, dört si ja immens viu Lüt aubä so amne Set, und d'Setdesigner wo näher chömme und tüe das ufbaue. #00:01:35-9#

8	N: Aso i wür Theater öpperem erkläre, aso scho ou haut, dases e Bühni isch, und dasmer das lue.., und es git Zueschauer, und mer luegt haut das Stück, also e Gschicht wo eim präsentiert wird, aber je nachdem au kei Gschicht, irgendöppis Abstrakts, aber ähm, ebe ähm, Theater z'erkläre isch eich ou, wemmer etz na nie öppis devo ghört hett... #00:01:59-9#
9	R: Es hett zum Teil öppis mit de Realität ztue, aber zum Teil o wider ned. #00:02:02-8#
10	N: Aso es muess ned. #00:02:04-6#
11	R: Aso es muess ned. Aso es isch viu ou Drama, es heisst ja dramatic arts, eigerlich, und.. #00:02:10-1#
12	L: Ja. #00:02:10-1#
13	N: Ah wichtig fingi na, dr Ungerschiid zum Film isch vor allem ou dases, aso Theater isch spontaner aus Fium, wiu, etz ghört mer mi de gad uf de angere Ufnahm (lacht), wiu's haut dr Moment isch, wenn dr Moment verschisse hesch, muesch nächer, ähm, muesch improvisiere, und das gits ja bim Film nid. Wenn's verschissisch dreihschs efach namal, weg dem isch dr Film praktisch perfekt und s'Theater hett haut so Stocker und das fingi eigentlich na cool. Das isch sone Ungerschiid zum Fium. #00:02:37-1#
14	L: Bim Fium gits o so, so, so Specialeffects, das gits haut live uf dr Bühni nid. #00:02:42-3#
15	N: Und es isch haut so dr Moment wo zäut im Theater. Und es isch viu nöcher bi dir haut aus Zueschouer, das fingi mega cool. #00:02:50-3#
16	L: Ja, im Fium chasch eifach irgende Stopptaschte drücke und zrüggspeue, aber im Theater ischs haut nid eso. #00:02:54-3#
17	R: Ja, es isch eimalig, Theater. I mein, das chasch nid eifach ufneh und mitheineh und nacher chaschs wider luege, wieds bim Film chasch. Aso es isch eimalig. #00:03:02-0#
18	L: Und vor auem ischs o nüm gliich, wenn's ufem Video gsehsch. #00:03:06-6#
19	N: Ja, es isch ou mega cool, wenn denn so usem Theater useloufsch, und zum Teil chömmje ja d'Schouspiller no, grad bir Premiere oder so, nächer bisch denne so nöch, und denne, kei Ahnig i finge das immer mega speziell die Usstrahlig wo die hei. #00:03:15-1#
20	R: Es geit eim denn immer ou viu nöcher. #00:03:16-9#
21	N: Ja vou. #00:03:15-1#

22	R: Mer seit denn so: «Ah, das isch schön gsii». I ha das gärn. #00:03:20-7#
23	N: Ja, es isch eifach öppis anders aus Fium oder ou Kino oder so. #00:03:25-3#
24	F: Was sind für dich die wichtigsten Erkennungsmerkmale von Theater? #00:03:23-6#
25	N: Ja, mir die jetzt eigerlich o scho fasch beantwortet. #00:03:41-0#
26	R: Ja so mit de Handlig, Gschicht, öppis Abstrakts. #00:03:44-8#
27	N: Aber e Definition? #00:03:49-5#
28	L: Ja, Schauspiel, uf dr Bühni halt. #00:03:52-6#
29	N: Uf dr Bühni wo Zueschouer zueluege. Wo ebe dr Moment isch und nid, ja, das Zrüggspeuele, genau. Ja eich heimers vori scho zimlech diskutiert, gloub. #00:04:03-1#
30	F: Was hast du bisher über Theater gehört, gelesen und gesehen? Wie würdest du den Theaterstil von Theatern, die du bis jetzt besucht hast, beschreiben? #00:04:02-8#
31	R: So Theater, Fium, generell isch so viu i de Medie vor auem präsent. #00:04:19-7#
32	N: Theater aber weniger. I mein Lüüt i üsem Auter, grad, göi ja eher is Chino aus is Theater. #00:04:24-4#
33	L: Ebä. #00:04:24-4#
34	N: Auso es isch viu weniger präsent findi. #00:04:27-7#
35	R: Isch eigentlich chli schad, oder? #00:04:27-9#
36	N: Ja, isch vou schad. #00:04:30-2#
37	L: Ja, fingi ou. #00:04:30-2#
38	N: Vor auem, wiu's ja nid unbedingt tüerer isch aus Chino und viu cooler. I meini, Ching mache sich i eich i üsem Auter vou gärn chic und so, und für is Theater machsch di chicer aus für is Chino. #00:04:37-9#

39	L: Stimmt, wiu im Chino ischs, kei Ahnig, es isch würtlech öppis anders, wi is Kino chasch ou i Trainerhose gah oder so. Aber i dänk, das wüsch im Theater nid.. #00:04:42-6#
40	N: Und i finge Theater hett ou vii meh, erstens Stil, und zwöitens, hetts vii meh, wie sölli säge, hetts vii meh, ähm, du unterstützisch, wenn döte gosch, unterstützisch eifach öppis vii coolers aus es Chino wo scho gnueg Gwünn macht gloubi. #00:04:59-4#
41	R: Bim Chino zahlsch eigentlech nume s'Gebäude und bim Theater unterstützisch haut ou d'Gruppe.. #00:05:01-8#
42	N:.. dr Schouspiller, dr Ort und ja. Aber wart schnäu, wasi gseh han bis itz si, am meischte Musicals. #00:05:11-7#
43	R: Weli Musicals, das würmi etz na interessiere? #00:05:12-5#
44	N: Mamma Mia, Cats, Dirty Dancing, König der Löwen, und ähm, Mamma Mia hani scho gseit? Ah Mary Poppins. Villich sis nonig alli gsii, aber.. #00:05:26-4#
45	L: Oh, i wür so gärn Dirty Dancing s'Musical gseh.. #00:05:29-2#
46	N: Ja, das isch cool gsii, ja. #00:05:31-4#
47	L: Wie sie nacher so tanzä.. #00:05:32-4#
48	R: Es geit eich, es isch immer Bewegig uf dr Bühni, es louft meistens immer öppis, o wenn's nur na so fiini Nuance si, we z.B. eifach öpper am Bode hocked und es louft hinger öppis. Es isch aber immer öpps, mer hett ou Theater hett mängisch sone Biuduffassig dasde ou vii chasch wie mitinterpretiere... #00:05:48-4#
49	L: Interpretiere, vou. #00:05:48-4#
50	R: ..was nachene mitnimmsch, wende usem Saal geisch und seisch Mou, das und das, das nimmi etz mit uf mi Wäg. #00:05:54-1#
51	L: Ja, vou. #00:05:57-4#
52	N: Das stimmt, das merki auä oft. Aber jetzt, was hani bis etz über Theater ghört, gläse oder gseh? #00:06:03-9#
53	N: Ebä gseh eifach vii Musicals und es paar Stück, gläse eigerlich etz nid so vii. #00:06:10-3#

54	R: Moll, ig scho, mir läse grad i de Schuel, es Buech vom Dürrematt, es isch mega cool, es geit um es Irrehuus. Es isch mega luschtig gmacht, eine hauted sich für de Einstein, aber er isch ned Einstein und de ander seit: I bi Newton, aber findt er isch Einstein. Ja. Aber es isch, i ha, i finge söttigs Züüg eifach gärn zum läse, wiu mer stellt sich nächer das so vor, wie nächer Schauspiller das so chönnte spille uf de Bühni. #00:06:32-9#
55	N: Ah, ischs o so wienes Dreih, aso wienes, aso nid Dreihbuech, sondern ähm.. wienes.. #00:06:38-2#
56	L: Skript #00:06:38-2#
57	N.. Skript, merci. #00:06:43-4#
58	R: Genou und denn hettmer ou so im Chopf ja wie chönntme usgseh, wie chönnted d'Schouspiller kleidet sii, wie tüe die, wie chönnte si spille. #00:06:46-2#
59	L: Hesch du scho mau öppis gläse? #00:06:50-5#
60	N: I ha eifach, i weiss nid öb das zäut, aber i ha eifach Harry Potter «Das verwunschene Kind» gläse. Das isch ou so wienes Dreihbuech gschribe. #00:06:52-9#
61	L, R: Ah ja, das hani ou gläse. Vou, das isch cool. #00:06:51-7#
62	N: Aber das stört mi chli bim Läse. Auso wenni für e Rolle übe, fürnes Theater, denne, denne störts mi nid. Auso denne ischs natürlich cool, wenn's so gschribe isch, wiu du muschs ja denn ou üebe und so. Aber wenni es Buech lise, so, denne störts mi chli. #00:07:09-9#
63	L: Jo, fingi ou. #00:07:12-7#
64	N: I tu Theater lieber luege aus Läse. #00:07:15-0#
65	L: Ja, ig ou. Und na lieber spille, aber.. #00:07:17-5#
66	N: Ghört vo Theater...? Kei Ahnig, ebe, wasmer vori scho gseit hei, es geit chli unger, so zwüsche Kino und Züüg, geit Theater leider scho echli verschwunde. Das isch mega schad. #00:07:27-5#
67	R: Ja, es geit au so ume Profit. I meine so Kinoproduktione, die spille ou meh Gäud ine aus Theaterproduktione, teilwiis. Das isch ebe so chli schad. #00:07:35-7#
68	L: Ja, das isch würklech. #00:07:40-4#

69	N: Wie würdest du den Theaterstil beschreiben... #00:07:45-1#
70	N: Ebe Musicals bi mir vor auem. Und eis Stück woni gseh ha, das isch mega speziell gsii, da hei z'Publikum Chopfhörer becho, und das isch vou s'surreale Stück gsii, auso vou bizarr, mega komisch. Und i bi, aso i has nid tschegget, susch wärs äüä cool gsii. Aber das isch eich gsii, und süsch haut so, Märli, früecher woni chli bi gsii, hetts d'Solothurn aubä geh, die Märli. Und schüsch kei Ahnig entweder Gschicht oder ebe säute so aber ab und zue so spezielleri Stück und Musicals. #00:08:13-7#
71	R: Uf jede Fall ou Musicals aber o so Dramenes. Z.B. hani no eis gseh, so Frankenstein hetts gheisse, si ebe zwöi Houptdarsteller gsii, aso s'Monschter blablabla, und denn, si heis spannend gmacht si, si hei e rundi Bühni gha und d'Zuschouer si rundume ghocket. #00:08:33-3#
72	L: Cool. #00:08:33-3#
73	R: Und de hei si aube, wenn si sich d'Hand geh hei, denn hei si so Körper tuuscht, denn isch di ander Figur, wo andersch kleidet isch gsii, isch näher so, so, (zeigt etwas) das hani krass gfunde. #00:08:44-4#
74	L: So zägg? #00:08:44-4#
75	R: Ja, es isch no Dunkel gsii und i ha so dänkt: wie mache die das? I meine die chöi ja nid.. #00:08:50-7#
76	N: Krass. #00:08:53-2#
77	R: Und denn hetts grägned und denn isch irgendwie Wasser vo obe cho und denn si si so zmitzt uf de Bühni im Räge gstande, so. #00:08:57-3#
78	L: Krass. #00:08:57-9#
79	N: Ou kenneder ou Karls Kühne Gassenshow? Die mache ou mega cooli Stück, mega ufwändig, und führe si denn sogar 1 Jahr oder zwöi uf, aber i ha di nöd wöue ungerbräche, verzell wiiter, die si mega cool. #00:09:08-3#
80	L: I ha o scho devo ghört, aber i bis na nie go luege. #00:09:10-3#
81	N: Die si würtlech cool, aber nei, verzell wiiter, und was no so was hesch schüsch na gseh? #00:09:11-1#
82	R: Ja, i hätti ou gärn Mary Poppins wöue luege, sie hei ja, 1, (..) Jahr hei si Reklame gmacht und denn hani so gseit: «Mami, Papi, machemer doch mau öppis, göimer go Mary Poppins luege?» und si «Nei mö, mir hei hei khei Ziit» kha. Das hani denn chli schad gfunde. Oder ou z'Hamburg, göimer mal z'Hamburg... #00:09:29-1#

83	N: Dört hani ebe mau König der Löwen gseh. #00:09:32-4#
84	R: ...chöimer mal König der Löwen gseh? I bi etz ebä no nid so viu i de Gnuss cho, das z'luege, aber i wötts uf jede Fau mal mache. #00:09:35-7#
85	N: Machs, es isch s'Beschte, boah, es isch so cool. #00:09:37-4#
86	L: Öppis vo de coolschte Sache wo i gmacht ha, isch, äh, isch es Musical ufem Thunersee. #00:09:45-0#
87	N: Wow. #00:09:48-8#
88	L: Ja, zwöi sogar, Cats und Mamma Mia. #00:09:49-6#
89	N: Krass. Cool.
90	L: Das isch richtig cool gsii. #00:09:49-8# #00:09:51-0#
91	N: Ischs e angeri Atmosphäre dört, oder wie? #00:09:54-1#
92	L: Es isch eifach am See. Du bisch so, d'Bühni isch so, auso nei, d'Zuschauerbänk isch no am Land, aber d'Bühni isch ufem See und wenn über d'Bühni useluegsch, gsehsch eigerlech dr See. Das isch na cool. #00:10:02-5#
93	N: Wuah, krass. #00:10:05-1#
94	R: Vor auem so am Abe, wenn denn na so d'Lichter lüüchte uso. #00:10:07-0#
95	N: I ha gar nöd gwüsst, dases das git. #00:10:10-0#
96	L: Ja, Thunerseespiel, das müesster go luege, das isch richtig geil. #00:10:16-9#
97	N: Ja, aso ich cha König der Löwen empfähle und Karls Kühne Gassenshow, aso so heisst die Gruppe, cooli Sach. Simmer fertig, oder heiter na öppis? #00:10:28-6#
98	L: Mir fällt grad nüüt meh i. #00:10:28-6#
99	N: Guet.

Gruppengespräch S1.2

Zweiter Teil: Gruppengespräch. Nach den Gesprächen in Zweiergruppen wird noch einmal in der Gesamtgruppe gesprochen.

Interviewmaterial: ca. 8 Minuten.

1	I: Ja, villich gad zum afange, hetts Sachä geh, woner oi uneinig drüber gsii sind, öb das zu Theater ghört oder nöd oder öbs cha debii sii, aber muess nöd, oder so? #00:00:17-6#
2	Eigentlich nid so bi üs, mir hei üs eher ergänzt als widersproche, glaub, oder? #00:00:25-9#
3	Ja voll. #00:00:34-6#
4	Bi üs isch das ou so gsii. #00:00:34-0#
5	Bi üs ou. #00:00:45-1#
6	I: Was hender so für Merkmal vo Theater definiert? #00:00:50-4#
7	Aso mir heis vo de Lüüt gmacht im Theater und vom Theater und vo de Theaterlüüt heimer halt gseit, mir denke, Lüüt im Theater tüe schnäuer Kontakt uf boue mitenang, aso so ischs i üsere Gruppe gsii, hani gfunge und zimlich offe und was heimer na gseit? #00:01:11-2#
8	Das wemmer s'gliche Hobby teilt, dasmer denne automatisch verbundener isch. #00:01:16-6#
9	Aber so Merkmal vom Theater heimer efach drüber ähm gredt, dass Theater so sobald Theater isch, wemmer das darstellt, wasmer selber ned isch. Oder scho ou selber isch, aber s'angersch zeigt. Chamer das so säge? #00:01:35-3#
10	Mer muess haut ned sich selber sii uf dr Bühni, mer cha eigentlich e komplett anderi Person sii, und niemer hingerfragt das eigentlich. Auso es isch eigentli egau wer du würllich bisch, wiu du fusch di ja eigentli i die Person wo du spusch mega ine und gisch di so aus die us. #00:01:52-5#
11	Oder si hinderfrage d'Figur wo du spusch, aber nid di aus Person. #00:02:08-5#
12	I: Und hender na über anderi Sachä gschwätzt, als etz nur übers Schauspiel, wo Theater au mitdefiniert? #00:02:14-5#

13	Mir hei nacher eifach us ustuuscht über di verschidne Arte vo Theater, wiemer Theater cha mache. Z.B. öbsones Chaschperlitheater mit Bühnebild und Verchleidig oder ähm e Darsteuig wo tanze, und so es Bild mache und dezue e Emotion spille, so aus verschidni Sachä... #00:02:43-7#
14	I finge mit Theater chamer eigentlich au e mega wichtigi Botschaft so versteckt oder au ned versteckt überebringe, womer süsch, wie au z.B. so Tabuthemene oder eso, wo d'Lüüt nächene, aso mir geits so, nachemer Theater, wenss öppis ärnschters isch gsii, wo aber au luschtig cha überebrocht werde, denkt mer nacher mega viu über das nache. #00:03:08-7#
15	Mir hei au sone Vergliich gha, weimer etz e Film geit go luege, hani meistens nid so Froge über de Film, meistens, aber wenni etz e Uffüehrig luege, hani so vill Frage für mi säuber, woni nacher au säuber cha beantworte oder au mega viu nachedänke, was gad vori gluegt ha, aber wius gad, wius persönlicher isch, wiu du die Lüüt gad gsehst, du chasch der au meh vorsteue, wie si gschaftt hei, was si gleischtet hei, und ja. und da isch au no öppis gsii, aber weiss gad nüm was... #00:03:42-0#
16	Mir ou, mir hei nacher ou s'Theater mitm Fium nähr afange vergliiche und ou mit Chino, und hei usegfunge, dases eich mega schad isch, das Lüüt efach nüm so is Theater gö, grad i üsem Auter, und haut meh is Chino, obwous ned umbedingt tüürer isch und sich ja Lüüt i üsem Auter ja gärn immer wider so Aläss hei, wo si sich chic chöi aleggä, aber fürs Chino leit mer sich ja ned so chic a, aber fürs Theater würdmer sich viu chicer aleggä, das heimer na usegfunge ja, au mitm vergliich was der A hett gseit, dasmer nähr na überleit und so. #00:04:10-8#
17	I: Und teiled di andere die Meinig, dasmer bim Theater meh na nahdenkt nacher? #00:04:18-7# #00:04:24-5#
18	Viele: Zustimmung («Ja», «Mhm», Nicken)
19	Ja auso das chunnt ou uf dr Film drufah, was eim nähr au de Film au git, es git ja Fiume wo nur fürs Vergnüege si und eigentlich nid für das, dasmer sich nacher Gedanke drüber macht und bimene Stück chaschnäu mal sii, dases probiert e Botschaft überezbringe #00:04:35-5#
20	Aber i gloub scho, dases andersch isch, wennmer wükllich die Schauspiller nacher uf de Bühni gseht und i ha eifach s'Gfühl mer nimmts nacher au vill meh woahr als eifach ufere Liinwand. Aso für mi isch das scho öppis anders, es Theaterprojekt aus e Film. #00:04:52-1#
21	I: Also um namal uf ein Aspekt zuggzcho, was hender denn s'Gfühl machts us, dasmer meh Frage hett bim Theater? Also du hesch z.B. als ein Grund gnännt, dasmer nöcher isch zu de Schauspiller und Schauspillerinne...? #00:05:09-5#
22	I gloub mer nimmt meh woahr, wasmer gseht, wiu die Lüüt si grad dört, si stö vor dir, si si grad, du gsehst grad die Persone dörte direkt vor dir und inne Film ischs eigentlich au so, aber, es isch immer na sones, wie nennt mer das, es isch wie trännt, aso es isch so wie ne Fernseh, du gsehst die ja nid. Aso du gsehst die, aber si si nid dörte und im Theater fühlst di halt darum au nöcher a dem, was du grad erlebsch. #00:05:40-0#

23	Oder das ou d'Emotion hault uf dr Bühni wenn du Schauspiuer vor dir hesch und die e Emotion spiue, dases vii stärkech a di äne chunnt, weder we deet e sone Chaschte isch, mit ja, du gsehst so chlini Lütli, wo irgendöppis mache, du nimmsches zwar scho wöhr, aber es cha di ou zum nachedänke bringe, aber wenn du denn nächer vor dene Mönsche steisch und die Emotion vii meh, die chunnt jä nacher vill stärkech a di äne, das hani z'Gfüehl #00:06:05-1#
24	I gloub au, dasmer etz zum Bispiu, agnöh du wärsch ime Restaurant und d'Lüüt striite um di ume, und wenn das itz verglichsch imne Fium oder imne Theater denn isch im Theater, aso i dem Striit im Reschtaurant föhlsches ja äüä scho meh, wius passiert gad um di ume und i gloub da isch Theater, Theater isch vii nöcher a de Realität dranne aus etz e Fium wär, wiu de für di haut so wiit wäg isch, du hesch wie au säuber im Prinzip kei lfluss ufe Film aber im Theater chönntsch du im Prinzip ufschtoh und schreie, und das wür eigentli aues scho ablänke, aso im Prinzip chönntmer das. Im Fium chasch halt stoppe und zrüggspeuele aber du hesch kä lfluss. #00:06:41-8#
25	Es hett ou e lfluss gloub das im Theater isch alles vii meh übertribe, auso mer spiut vii meh mit de Emotione es isch ja gloub aues für stärkech aus wenn du e Film luegsch. #00:06:56-8#
26	Und es hett ou im Theater nid so Effekt, aso so Sachä wo haut im Film chasch mache oder so, wie Fake mache, haut so wie die grüeni Wand, wod nacher so Sache chasch häre produziere, chasch haut nacher im Theater nid und de ischs haut chli wie im Theater ou chli realer oder so. #00:07:09-7#
27	I find ou wemmer so Theater luegt, ischmer ou vii weniger schnäu abglänker, als wemmer etz, aso mer gaht ja Film ned nume is Chino go luege, und Theater chamer halt nur im Theater sozäge luege, wenna halt ned ufgnöh isch worde, aber deheime, de ischmer nächr no am Handy oder so, oder ou im Chino denn ischmer vii ender abglänkt, aus wenna Theater grad vor den Ouge spiut und denn nimmt mer ou vill meh so wöhr. #00:07:35-1#
28	Eigentlich chamer das ja ou wie mit Konzert vergliche, das isch ja wie wemmer es Musigvideo gseht und öpper uf de Bühni gseht singe oder efach Musig mache, denn isch das ou, de chunnt eim das ou vii nöcher aus wemmer das efach ufm handy oder irgendwo susch gseht. #00:07:55-9#
29	I: Was du gseit hesch mit theoretisch chönnt mer immer uselaufe, gaht das de anderne au so oder gits au da zum Biispiil en Unterschid zum Kino, was das agaht? #00:08:13-7#
30	Ja, also wenn im Kino useloufsch, denki nid dases öpper interessiert, gross, aber wenn du im Theater useloufsch, isch halt wie so chli respektlos find ich, zu de Theaterlüüt wo uf de Bühni öppis mached isches so chli respektlos und du verlahsch eigentli so wie d>Show und zeigsch dademit dases di nöd interessiert oder dases du ned guet findsch. #00:08:32-7#

Zweiergespräche S1.3

Im dritten Teil sprechen die Teilnehmer*innen noch einmal in Zweier- bzw. Dreiergruppen und haben die Fragen schriftlich vor sich.

Interviewmaterial: ca. 20 Minuten. (5 Gruppen mit Gesprächen von 2 - 8 Minuten)

Zweiergespräch S1.3 – A

Gruppe A: A1 und B1

1	F: Wenn du dir eure eigene Aufführung vorstellst, wie würdest du sie beschreiben?
2	B1: Auso i würds haut beschribe, dases für Teil Lüüt luschtig wird sii und für paar wird haut ou ärscht sii oder villich wär sogar glaub bi paarne villich sogar d'Frage klärt so gseit, #00:00:25-0#
3	A1: Jo, und ich glaub vor allem au wenn Eltere derbiisii, aso zum Biispiu ou üsi Eltere und mer irgendwie grad d'Eltereszene oder so mache, dass si sich sicher villich widergseh, villich au nid... #00:00:38-1#
4	B1: Ja #00:00:38-1#
5	A1: Und so über das nachedänke haut #00:00:41-9#
6	B1: Jo, i glaub si tüe de drüber nachedänke, öb si das itz si, öb si gloub e Roue dermit hei und so #00:00:51-5#
7	A1: Jo, und i äh dänke, dänke und hoffe dass s'Publikum lacht (lacht) oder ämel teilwiis.. #00:00:55-9#
8	B1: Jo, aber hoffentli nid zviu, wiu susch mussi ou lache #00:01:01-4#
9	A1: Ja und vor auem nid zlang, süsch müesemer ungerbräche, wemer kenni Mikrofon hei #00:01:06-3#
10	B1: Ja, susch ghörtmer üs nämli fasch nöd. Aber si hett ja hüt gseit, dasmer döfe, haut, ahaute #00:01:13-3#
11	A1: Ja, aber... #00:01:15-9#
12	F: Was denkst du, was passiert bei der Aufführung auf der Bühne (bei euch) und im Publikum?
13	B1: Aso i dänke, dass sehr viü Lüüt wärde lache, aber ähm, i gloube das Stück wird au chli zum Nachedänke geh und jo, aso i finde, dases, aso i gloube, mini Klass wird efach Verreckä vor Lachä und mi nächer nerve, so wieni mini Klass könnä, zum Glück chömmen si ned ad Schuelvorsteuig, bini komplett froh, wiu, di werde mi nur uslache, aber was ig wür, ig spille gärn Theater und i bi ja so gseit ned mi säuber und... #00:01:57-6#
14	A1: Ja.. #00:01:57-6#
15	B1: wiu wenn ig mi säuber wär, wärs für mi chli schwiriger, willi bis etz nonig so offe über das gredet ha, und... #00:02:04-6#
16	A1: Ja, das isch für mi ou wichtig, dasi ned mi säuber bi und vor auem, dass s'Publikum ou weiss, dass ned ig das bin, aso... #00:02:12-8#
17	B1: Ja, auso das merkt mer ou vo Afang a, dass das ned ig bi, wiu ich bi ned so zickig so #00:02:14-8#

18	A1: auso wenni e Meinig ha... #00:02:13-7#
19	A1: Ja, aber das wüsse ja Lüüt wo di nid kennä, wüsse das ja ned, aber trotzdem es isch Theater und döt ischmer eigentli nie sich säuber, wege dem #00:02:26-6#
20	B1: Doch, i bi letscht Johr mich säuber gsii #00:02:29-4#
21	A1: Jo, aber i mein, die Lüüt urteile nacher ned über di, aso wenn si etz e Meinig, wo du im Theater seisch, oder vertrittsch... #00:02:39-6#
22	B1: Stimmt #00:02:39-6#
23	A1: ...heisst das ned, dass du die privat ou so, aso dass du privat ou so über das dänksch, wäg dem.. #00:02:48-7# B1: Genau, ja. #00:02:49-0#
24	F: Was muss auf jeden Fall passieren / darf auf keinen Fall passieren?
25	B1: Aso uf jede Fall muss passiere dass d'Lüüt lache, aso i hoffe, dasmer haut es Lächle uf ires Gsicht zoubere und ja haut ou zum Nachedänke bringe und was ned so sött passiere, isch haut, das irgendöpper chunnt. Z.B. mi Ex isch letscht Mal cho, lieber nid #00:03:12-4#
26	A1: Ja, nei, i danke, was ned sött passiere, aso, sicher mal kei Text vergässe, #00:03:22-9#
27	B1: Ja efach Improvisiere denne #00:03:24-6#
28	A1: Ja, aber #00:03:27-4#
29	B1: Ned la amerke... #00:03:26-5#
30	A1: Ja genau, wenn ufgregt bisch, oder wenn ig ufgregt bi, denn zitteret mini Stimm wie nüüt und ich hoff efach, dass das denn ned so isch #00:03:35-1#
31	B1: Ja i hoff ou, wiu i bismar jetzt langsam gwönnt vor viu Lüüt z'stah, i bi ja letscht Jahr scho im Theater gsii und de tuni na viu singä, und denne im Moment heimer viu vor d'Klass stah und eifach Vortrüg mache, grad vier nachenander und ich hoff efach ned, das irgendöpper, das ig muss lache, obwohl i eigentli sött anderi Emotione ha #00:03:59-9#
32	A1: Ja und i hoffe ned, dass wenn, aso mini Familie chunnt ja go luege, und aso dass isch irgendwie komisch #00:04:06-8#
33	B1: Ja, für mi ou, weisch für mi Grossvater, de isch, weisch, aso mini Grossvätere chömmen go luege i dem i so, und si ghöre haut wie über das redä, und i bi für si ja trotzdem immer na ires chlises Meitschi haut, und.. das isch trotzdem denne, nächer hani Angscht, dases irgendwie ou angerscht isch #00:04:32-2#
34	A1: Nei, aso was ig danke, isch so, mini Eltere, werded mi nacher dured mit dem nervä, si wei jetzt scho di ganzi Ziiit wüsse, was passiert, aber i wottne ja ou ned s'ganze Stück erkläre, wiu süsch wüsse sis scho #00:04:50-8#
35	B1: Kä Angscht, es wird na so viu usegschosse und wider inepackt i has au scho erläbt #00:04:55-4#
36	A1: Ja, aber trotzdem i wott ned das, si wüsse zwar um wases geit, aber i wott nid, dases nächer so mega d'Diskussion wird diheime, was isch hüt passiert, was heiter hüt gmacht und so, ja. #00:05:10-4#

Zweiergespräch S1.3 – B

Gruppe B: A und B

1	F: Wenn du dir eure eigene Aufführung vorstellst, wie würdest du sie beschreiben?
2	A: Üses Stück, aso i würd säge, es isch uf e sehr sexuelli Wiis fokussiert, chamer säge. #00:00:20-0#
3	B: Ja, eich allgemein so, uf erwachse wärde und so. Aber e grosse Teil isch haut eifach Sexualität, würi säge. #00:00:29-8#
4	A: ..und wie mer mit dem klar chunnt und umgoht, sozäge. #00:00:29-6#
5	B: ..aso ich finds jetzt wie so chli, wie persönlich, aso mir tüe etz nid so spille, wie vo üs us, aber so chli wie so chli persönlichi Sachä, ja... #00:00:37-1#
6	A: ..ja, aso vo üsem Alter haut eifach... #00:00:37-8#
7	B: ..aso, was sich haut so veränderet und so. #00:00:42-9#
8	A: ..und ähm, i gloube, es isch, i üsem Stück wirts sochli es Gmisch zwüsched sochli ernschthft, aber ou Komödie, aso es wird nöd aus mega ernscht gnoh. #00:00:52-8#
9	B: Aso es wird chli luschtig, so im erschte Moment, zum Biispiil vom Afang ewäg, und eich, wemmer's so chli hinderfrogt gseht mehr: Nöd. #00:01:01-4#
10	A: Jo und ich gloube es git o Sachä, wo zimlech informativ si, so Ussagesätz vo bestimmte Persone wo gseit wärde. Ähm. Und. Mir hei i üsem Stück eigerlich no so Choreos drbii, so, ähm, ja so Bewegigschoreo womer z.B. z'Zwöite macht und nächer wächslet. #00:01:23-0#
11	B: Aso generell findis na cool, wiemer so Bühne, Bühnebiuder so als Ufstellig vo üs, ähm. #00:01:29-2#
12	A: Und so chli d'Abwechslig vo Redä und mitem Körper darstelle, so. Jo. Was chöimer üs na vorstelle was chönnt cho? #00:01:38-5#
13	B: Ähm, aso mir hei ja na so, äüä, gäu huutfarbeni Sachä ane.. #00:01:45-7#
14	A: Ja genau. Ja wahrscheinlich, i weiss gar nid, öb mer das s'ganze Stück hei, äüä nid s'ganze Stück, de müessemer üs uszie unger üs #00:01:52-1#

15	B: Ähm, jo, was heimer no... Und bi üs im Stück isch ja ou na, dasmer nie di gliichi Rouä spille. #00:02:04-0#
16	B: Ja, mir wächslet so chli. Aso.. #00:02:06-2#
17	A: ..aso nie gliich, aber es isch so haut, chli so und so und ähm... und mir hei o kei feshti Rollä, jo. #00:02:21-7#
18	B: Ja, i gloub ou, dür das isches eifacher irgendwie, wiu de, de hettmer so chli z'Gfüu das bi gar ned ig und denn chani eifach säge, wasi wott.. #00:02:28-6#
19	A: Ja, das stimmt. #00:02:28-8#
20	B: Und denkt zwar niemer irgendwie l bi komplett komisch oder so, ähm.. #00:02:33-8#
21	A: Stimmt, da muesch di ächt, immer, so chli mitigstellt sii, i dere Rouä zsii, de chasch so chli abwächsle. Ähm. #00:02:41-0#
22	B: Ja, i gloube, mer merkt o, dasmer das eigentli wie nöd säuber isch, aso es isch etz nid extrem uffällig, und mega, pff, übertribe oder o, aber.. #00:02:49-5#
23	A: ..es isch ja nid, irgendwie, aso es entspricht scho zimlech dr Realität teilwiis.., aso teilwiis ischs o rächt übertribe und so.. #00:02:54-9#
24	B: ..ja teilwiis so chli überspitzt uso scho, aber... #00:02:58-9#
25	A: ..ja, aber viu Fäu si haut au ähm real würi säge. Und ähm, ja. #00:03:12-3#
26	B: Wie lang geit eigerlich euses Stück? #00:03:16-0#
27	A: Ja, wie lang eigentlich, i chas gar ned iischätze. Wie lang gö eigerlech so Stück? #00:03:20-0#
28	B: E Stung...? Höchstens? #00:03:19-4#
29	A: E Stung? #00:03:22-4#
30	B: Ja, i gloub, mou i gloub scho. #00:03:25-6#
31	A: Jo. Jo, i weiss gar nöd, ich chas imfau nöd iischätze. #00:03:36-0#

32	A: Ja, villich chas ou sii, dasmer so mehrerei Szene, aso dass so mehreri Gschichte glichzeitig loufe. Weisch so, zum Bispiu, wiümer z.B. Familie oder so und nächer wird das irgendwie vo angerne Lüüt dargsteut. Und nacher so chli, ja, i weiss nid. #00:04:03-5#
33	B: Ja, genau. #00:04:04-1#
34	A: Zur nächste Frog? #00:04:04-1#
35	B: Ja. #00:04:02-7#
36	F: Was denkst du, was passiert bei der Aufführung auf der Bühne (bei euch) und im Publikum?
37	B: I gloube, aso, aso ig persönlich, hami o so chli, nid unbedingt Widrigkeite, aber i ha so chli so wie chönne nachvollzie, ja und i gloub das geit vor auem dene Lüüt, wo so aut si wie mir, ähnlich bim gseh vo dem Stück, aso dasmers so chli wie.. #00:04:31-2#
38	A: Wobii ich muss säge dur das Thema und die ville Probe womer üs mit dem Thema befasst hei, fingi, hett sich das für mi aues chli verlockeret. Aso i bi nüm so ghemmt gsii wie, weisch es hett so, aso wenn ig, auso kei Ahnig, wenn i «Penis» säge, isch das nüm so schlimm, wie vor es paar Wuche. #00:04:52-9#
39	B: Ja, i gloub, viune geits vo üs so, dasmer so, wie viu meh so drüber nachdänt und so, aber i gloub, das isch ou so bim Publikum, aber etz villich nid i dem Mass.. #00:05:00-3#
40	A: Ja z'Publikum, wird so, s'erschtmal, wemmer so, sägemer etz mal sochli sexuelli Begriffe oder sochli, nächer zu dem Thema chunnt, werde si villich chli erstuunt sii, aber i gloube nächer am Schluss, aso i gloub, das isch ja eh normal, es isch ja vou mönshlich und so. Und ja #00:05:21-7#
41	B: Aber bim Publikum ischs haut ou no angersch als bi üs, dasmer das... #00:05:25-3#
42	A: ..Jo, mir hei üs säuber wie is Stück igararbeitet, ja.. #00:05:26-7#
43	B: ..ja, mir hei üs säuber so chli i dem, so chli säuber mit dem so usen, so so öppis vo üs zeige und si gsehs haut eifach nume so, wiemers.. #00:05:37-9#
44	A: ..Und mir zeiges haut o chli vo üsere Siite, auso so Jugend, so üsem Auter und so und villich chöme nächer eifach so Eitere und dä dänke si so: Ja vou, das stimmt, oder das trifft zu mine Chind oder so zue, i weiss ja nid.. jo, genau. I gloub für üs wirts eifacher sii, etz, uf de Bühni das irgendwie chönne z'präsentiere als vorher. Ämu bi mir. #00:06:02-4#
45	B: Mou, gloub o. #00:06:02-4#

46	A: Ok, gömmer wiiter, was isch di letschti Frag gsii? #00:06:13-6#
47	F: Was muss auf jeden Fall passieren / darf auf keinen Fall passieren?
48	B: Aso mir chunnt grad i Sinn, dass das irgendwie sochli agnoh wird, i dem Sinn, sochli, kei Ahnig, die Sachä, wo nid erscht si gmeint oder so, aso, es git ja o sochli ironischi Teile, aso am Afang am Bispiu uso, dass das wie erscht gnoh wür wärde, dasmir so.. #00:06:40-1#
49	A: Aber i gloub, das wird so übertribe si, dass das gar nid so überechunnt. #00:06:44-3#
50	B: Ja voi. #00:06:44-3#
51	A: Aber doof wär natürli, weimer so persönlich Erläbnis oder so müesste verzäue, aber das chunnt eh nid vor, wiu i meine, das erwartet mer ja vo üs gar nid, uf dr Bühni. Ähm, ja i weiss gar nid, es git nid so viu schlimms Züüg, wo chönnt... ja ussert nackt jetzt uf dr Bühni spille möchti jetzt grad nid, das wär jetzt grad so, ja, und generell so Sexszene nachestelle, das wär jetzt nid so miis, ähm, s'Beschte chöimer no? Jo, i weiss ned, efach: enjoy it. #00:07:21-6#
52	B: Ja äüä so, wieni vorher ha gseit, das chönnt passiere, aso dasmer so chli versteit, wasmer drmit wöi säge uso, kei Ahnig. #00:07:37-7#
53	A: Aso dases am Schluss so chline Message git, nöd? #00:07:38-3#
54	B: Ja, mhm, und dases halt so überechunnt, und das sich dr Zuschouer echli, daser chli Gedanke becho, ou spöter namal a das.. #00:07:48-0#
55	A: Oder was ou cool wär, wenn's so es Ändi gäb, wo halt eifach nid erwartet wird, so weisch, wie nid so es klassischs Ändi, so chli, wo nächer alli so: Was? Es isch fertig? und so, das fändi na voll luschtig. So, i gloub das isch scho auäs gsii. Jo. Tschüss.

Zweiergespräch S1.3 – C

Gruppe C: A und B

1	F: Wenn du dir eure eigene Aufführung vorstellst, wie würdest du sie beschreiben?
2	B: Auso, i finge, dasmer, wie eigentlich chli luschtig macht, e mega wichtigi Botschaft überbring, oder wei überebringe... #00:00:16-2#
3	A: Auso, wie meinsch luschtig mache? #00:00:16-4#
4	B: Jo weisch, aso, so luschtig verpackt, zum Teil. #00:00:20-1#
5	A: Aha, jo, aso so luschtigi Szene, wo aber trotzdem Inhalt hei. #00:00:23-3#
6	B: Jo, und zwar mega ernscht si, aber nid is Lächerliche zogä, sondern eigentlech im Gägeteil. #00:00:27-7#
7	A: Haut eifach, wiu si haut luschtig sii, zum Biispiil, das mit de Eltere. #00:00:30-7#
8	B: Ja, genau. #00:00:33-2#
9	A: Ja, so unagnähmi Sachä, wo dür das luschtig wärde, aber eigentlich voll ärscht si. #00:00:35-5#
10	B: Ja genau, aber i gloube trotzdem, dass das d'Lüüt denn näher zum Nachedänke bringt. #00:00:40-4#
11	A: Ja, das sicher, ja. #00:00:45-4#
12	F: Was denkst du, was passiert bei der Aufführung auf der Bühne (bei euch) und im Publikum?
13	B: Ja, ebä, i danke scho, es wird, es wird luschtig, und ärscht gliichzeitig so sii. #00:00:50-9#
14	A: Es wird sicher huere luschtig und ebä, aber huere d'Lüüt zum Nachdänke bringe, weisch. #00:00:57-0#
15	B: Jo, aber i finge äüä, aso i danke, üses Bühnebiud wird scho na rächt cool sii, so, ou wiemer das ou, weisch mir ja do die Oberteili und so, wo villich aus gliich isch und näher na mit dem Hellraumprojektor und so. #00:01:09-6#

16	A: Ja vou. So es schlichtes, aber cools. #00:01:13-0#
17	B: Jo, i dänke, dass de Fokus trotzdem na uf üs isch und so. #00:01:21-0#
18	A: Ja, das isch äüä, ja mir mache e keis grosses Bühnebild. #00:01:23-8#
19	B: Nei äüä nid. #00:01:25-1#
20	A: Nei. #00:01:23-9#
21	B: Aber ebä, i finge üsi Performance si gloubeni zwüsched jedere Szene, aso sone Choreo, oder? #00:01:32-5#
22	A: Weiss nid, äh, jo fasch. Meischtens eigerlech scho. Ebä, i dänke es wird ou lang, aso s'Stück. #00:01:39-5#
23	B: Ja, jaja. #00:01:42-2#
24	F: #00:01:45-5#
25	A: Auso im Publikum wärde mir sicher Lüüt zum Lachä bringe und ebe zum Nachdänke. Das wird sicher so, wiu mer ja au so würtlech ernschi Theme aspräche wie zum Biispiil Homophobie oder so. #00:02:04-4#
26	B: Jo und villich wärde es paar Lüüt ou verchlüpfe. #00:02:05-6#
27	A: Ja, wiu, es git sicher ou Lüüt, wo im Publikum si, und homophob si, oder so. Und die finge nächer villich es paar Szene gar nid abrocht und so. Auso das chani mer würtlech vorstäue. #00:02:16-6#
28	B: Jo, i dänke, mir wärde scho es paar Lüüt so wie erschrecke ufne Art, aber öb das etz e gueti oder schlächti Art isch, das isch haut... #00:02:25-6#
29	A: Ja, es wird sicher ou es paar geh, wo verruckt wärde, aso ni unbedingt verruckt, aber haut sich so chli säuber agriffe fühle, das chani mer ou vorstelle #00:02:29-8#
30	B: Ja genau, genau. Aber villich dänke si, villich wärde si nid verruckt, sondern ehner sa, oder beleidigt, ehnder s'Gegeteil villich und makes dür das schlächt, das chönnt ou si. #00:02:42-0#
31	A: Es chunnt etz drufah, wemmer itz irgendwie sone homosexuelli Person wüerde darstelle, und nacher eine im Publikum homosexuell wär oder eini, und sich nächer dür das wür agriffe fühle, wemmer's

	schlächdt darstelle haut. Aber vo dem her, dases Theater isch, dänkeni ni dass sich öpper wür agriffe fühlle. #00:02:57-0#
32	B: Aso so Klischees meinsch, nei, mir probiere ja ou das übere, auso die Klischees so überebringe, dass si ebä nid so guet si. Und dasmer nid so Vorurteil sött ha und so. #00:03:07-3#
33	A: Aber mir tüe ja nid würklech säge, mir säge, mir nähme ja nid die Klischees und säge: So si Schwuli, zum Bispiu, sondern.. #00:03:12-8#
34	B: Jo ebä, mir stäues so dar, aso vor allem so, das üsi Gsellschaft das so gseht, aber s'gar nöd so muess sii, weisch. Was lachscht? #00:03:27-8#
35	F: Was muss auf jeden Fall passieren / darf auf keinen Fall passieren? #00:03:31-7#
36	B: Aso i würd säge, im beschte Fau regemer haut d'Lüüt zum nochedänke na. Und villich so ou, dass sis probiere besser zmache, oder sogar ebä besser mache. #00:03:46-9#
37	A: Was nid darf passiere, isch sicher, das ebä d'Lüüt z'ärnscht nähme. #00:03:45-7#
38	B: Jo, dass si agriffe wärde. #00:03:50-0#
39	A: Oder ja, dass si sich agriffe fühlle oder so. (lacht) Si wärde agriffe.. #00:03:51-7#
40	B: (lacht). Jo, ja, das wär gloub schona wichtig. Und ja i finge ou mir setts, aso d'Lüüt söttes nid lächerlich uffasse, und das mir das lächerlich mache. Das sött uf kä Fall passiere, wiu mir wei eigentlich ja s'Gegeteil bewürke sozäge mit dem. #00:04:13-3#
41	A: Ja sicher o dür die Schuelvorstellig womer hei. Die Vorstellig mit echli jüngere Lüüt wird äüä chli, ehner unagnehm zum spille. #00:04:20-4#
42	B: Jo, i weiss nid, öbs für üs... jä... #00:04:23-8#
43	A: Mou, wiu die werde das aus, die werde das..., die si no i dem Auter wo die das huere luschtig finde und s'no nid chöi ärnscht neh und so. Und denn wirts so huere unagnähm, denkeni. #00:04:31-5#
44	B: Stimmt. Usseter si si i üsem Auter, das fändi näher scho wider cool. Wiu es isch ja ab 12i. Mit 12i, 13i, 14i gloubi chönnts so si, aber i üsem Auter chönnts näher scho wider so si wie bi ois. Tscheggsch? #00:04:44-5#

45	A: Jo, jo i weiss scho was meinsch. (lacht). Aber ebe so 12, 13 jährigi wird recht müehsam, glaubs. #00:04:54-1#
46	B: Jo, das stimmt.

Zweiergespräch S1.3 – D

Gruppe D: A und B

1	F: Wenn du dir eure eigene Aufführung vorstellst, wie würdest du sie beschreiben? #00:00:06-6#
2	A: Auso ja, mir hei e zimlech sexlaschtigi Uffüehrig, würdi mal so säge, warum mir jedes Jahr immer wider sexlaschtigi Theme hei, je ne sais pas, mais c'est la vie, aber nei, mir hei immer wieder so chli, kei Ahnig, es beschäftigt eifach sehr üsi, die Themene so Sex, Pubertät, Jugend und aus, und i ha, wienis beschribe, isch ähm, aso i beschribe so sehr spiuglaschtigi Theater, aso üsi Theaterleiterin d'S liebt's Biuder z'gstatte uf dr Bühni.. #00:00:39-2#
3	B: ..Oui. #00:00:40-1#
4	A: ..so viu Text, isch eigentlich im Vergleich füres normals Theaterstück normal. Aso was isch normal, gäu? Aber für es herkömmlichs Theaterstück hemmer zimlich wenig Text, wasi aber sehr schön finge, dasmer ou mal echli Abwechslig hett, wiu, so Text aberatterä cha ja jede. #00:00:54-4#
5	B: Und i finge es hett eifach ou viu no mit Körper, ebä, Körpersprach ztue, was mir mache, Mimik und Gestik.
6	F: Was denkst du, was passiert bei der Aufführung auf der Bühne (bei euch) und im Publikum? #00:00:00-0#
7	B: Auso i gloub es wird für viu Lacher bim Publikum Sorge. #00:00:07-5#
8	A: Definitiv, ja. #00:00:07-5#
9	B: Und i hoffe i ghei nid sauber drus, wiu, das chönnt mi nämli scho drus bringe, wenn die Lachä und denn muss ig ou Lachä, i hoffs nid. #00:00:15-3#
10	A: Was passiert zwar bi üs, aso u im Theater sauber mitm Publikum mit drin, so, was gloubsch? #00:00:18-4#
11	B: I danke.. #00:00:24-9#
12	A: Du dänksch, aha, ou interessant. #00:00:24-9#

13	B: (lacht) ja, i muess überleggä. Was passiert bi üs, ähm, i gloub. Aso, was bi üs passiert, das chani noni säge, wiu, i gloub, für das heimer no zweni ähm vom Stück, aso vo dem her, i chas noni beantworte. #00:00:45-2#
14	Was muss auf jeden Fall passieren / darf auf keinen Fall passieren? #00:00:00-0#
15	B: Nei, was uf kä Fall darf passiere, isch, dass sich öpper verletzt. #00:00:09-0#
16	A: Hani doch grad vori gseit, widerhou doch nid, ja egal, was, und was sött uf jede Fau passiere, isch, das s'Publikum klatscht. (lacht) #00:00:15-7#
17	B: Ja, und dases nachdem ou chli muess drüber nachedänke. #00:00:18-3#
18	A: Ja, und, dass e geile Abe wird, na. #00:00:20-0#
19	B: Ja. #00:00:20-0#
20	A: Und dasmer e Afterparty ufem Balkon wei vom Theater.. #00:00:24-8#
21	B: Uh, das wär fancy. #00:00:24-8#
22	A: Ja, das heimer bis itz jedes Jahr gha. #00:00:26-8#
23	B: Würklech? #00:00:26-8#
24	A: Let's go party, let's go party, tffdrftff...

Dreiergespräch S1.3 – E

Gruppe E: L, N und R

1	F: Wenn du dir eure eigene Aufführung vorstellst, wie würdest du sie beschreiben?
2	R: Also bestimmt tüemer ja Klischees ufgrife, Vorurteil tüemer ufgriffe und es wird ou zimlich vill Sachä so i dem, idere Richtig behandelt. #00:00:27-7#
3	N: Ja. Sexualität, was sehr krass wird, werde so d'Sexualbegriff und so. #00:00:36-1#
4	L: Jo, gloubi o. #00:00:37-6#

5	N: Und. Wenn i mer vorstelle.... Aso uf d'Schüelervorstellig froii mi mega. Wiu ich findes grad wichtig, das Lüüt i üsem Auter, aso Schuelene grad üses Stück gseh. Aber vor de Eltere wirds komisch. #00:00:55-6#
6	L: Dass mini Cousine mit irere Klass chunnt. Die si 5.Klässler. #00:01:03-4#
7	N: Ja guet, mer chas o scho ir 5te gseh. #00:01:04-1#
8	L: Aber die si no so unriif, die verrecke nächer aui. Du weisch doch, wie das isch. #00:01:08-4#
9	N: Mir müesses ernscht spille. Es chunnt drufah, wie mir das spille. #00:01:10-8#
10	L: I gloub mir schaffe das. #00:01:13-5#
11	L: Aber wie üses Stück usechunnt, aso wieni mir das vorstelle, isch eigentlich sehr, ufen Art sehr ärnscht und i finge wie s'Stück mega wichtig, irgendwie. Aso das Thema eifach. #00:01:22-4#
12	R: Ja, vor auem i dere Gsellschaft, wo so i dere Ziit, aso i dere Ziit vor auem, aso vor 100 Jahr isches ja no es ganzes NoGo gsii drüber zredä. #00:01:35-6#
13	N: Wie würdi si beschribe? Ebä.. Aso witzige Sachä heimer na gar nid so vill, chunnt aber gloub scho ouna chli Sachä, chunnt scho ouno chli dri. Und schüsch... #00:01:48-7#
14	R: Emotional ou no so bitzli. #00:01:51-0#
15	N: Und efach.. intre.. I gloub interessant. Ou halt chli bizarr ou. #00:01:56-4#
16	L: Chli informierend. #00:01:58-3#
17	N: Ja das ou, vou. #00:01:56-8#
18	R: Hett susch na öpper, wie stelled ihr öich s'vor? #00:02:02-5#
19	L: Nei, das isch eich alles scho... #00:02:07-0#
20	F: Was denkst du, was passiert bei der Aufführung auf der Bühne (bei euch) und im Publikum? #00:02:11-5#

21	R: Ich denke s'Publikum wird bim meischte (?) scho lachä. Wiu es isch ja eigerlech o, aso nid es mega truurigs Thema, oder? #00:02:23-1#
22	N: Vou. Aso.. I gloube, was bi üs passiert, isch, mega schwer was mir spille, bi üs wirds ou sehr Überwindig sii. Und s'Publi., i gloub bim Publikum wirds viu Überraschig geh. Aso sicher, zum Biispiil ufem Flyer si ja o so Gschlächtsorgan und so, aber i gloube es wird gliich fürs Publikum en überraschende Effekt. Will we Ching, aso oder Teenager i üsem Alter eifach über so öppis redä, herti Begriff is Muul näh und aus das, wirds gloub sehr überraschend. #00:02:50-7#
23	L & R: Ja, vou, gloubi ou. #00:02:52-6#
24	N: So gloubi wirds für üs und fürs Publikum. #00:02:55-5#
25	L: Ja, i denke, es chönnt ou für ds Publikum, mengisch, ou wennis für üs unagnehm wird, chönnts ou fürs Publikum villich es bitzli unagnehm wärde. #00:03:04-8#
26	N: Vou, ja, stimmt, das chani mer o vorstelle. #00:03:07-8#
27	F: Was muss auf jeden Fall passieren / darf auf keinen Fall passieren?#00:03:11-1#
28	L: Sorry, dasi das itz säge, aber ich wett eifach, dases so isch, wie isch, wenn so das nach der, nach der Premiere so ab dr Bühni chasch und so richtig schreisch, weisch, weisch na bi üsem Stück? #00:03:19-7#
29	N: Bi jedem Stück bis jetzt. #00:03:23-5#
30	L: Ja, mir si eifach ab der Bühni und hei eifach gschroue. Und eich das Gfühl.. #00:03:27-6#
31	N: Gloubmer wenn's erlebsch, denn weisch was meinsch. Das chasch nid beschribe, imfall, du erlebsches eifach. #00:03:33-6#
32	L: Weisch, du hesch so viu Adrenalin. Du bisch vorher so krass ufgregt. #00:03:38-7#
33	N: Wie Bungee Jumping, gloub. Du muschs erläbe, imfall, es isch s'Coolste. #00:03:42-8#
34	L: Es isch so krass, wenn das nächer am mache bisch, und wenn's eifach fertig bisch, wenn du, wenn du, aso wenn s'Publikum klatscht und wenn, weisch, denn bisch eich, so häppy, und wenn näher usegosch, denn musch au die Glücksgfüu eifach useloh.. #00:03:54-7#
35	N: Jo, du wotts ch eifach schreie, gloub mer, du heschdas Gfüu, gloubmer, es wird eifach so. #00:04:00-4#

36	R: Ok, und denn schreitmer im Chor so, 1, 2, 3,? #00:04:01-7#
37	L: Ja, das machsch sowieso. #00:04:03-4#
38	N: Sobald ab dr Bühni bisch, schreisch. Du bisch eifach nume glücklich. Auso was uf jede Fall muess passiere für mi, isch, das s'Publikum üses Stück erstens ernst nimmt und zwöitens ebe chli drüber nachedenkt. Das isch mer mega wichtig, das muess passiere für mi. Es muss unbedingt, s'Publikum muss irgendwie tschegge, aso erstens Mou, fändis natürlich guet, wenn sis cool finde, nacher respekt vor üs, obwou das hei gloub Lüüt sowiso scho vor Theater.. #00:04:29-7#
39	L: Ja. #00:04:29-7#
40	N: ..und drittens ebe, dass si sich eifach Gedanke mache über die Botschaft, dasmers ebe schaffe, e Botschaft überebringe. #00:04:36-3#
41	L: Und dass si o merkä, dasmer das probiere. #00:04:38-6#
42	N: Genou, vou. #00:04:39-7#
43	R: Dasi si ou animme, i dem Moment. #00:04:41-4#
44	N: Genou, und das ebä drüber nachedenke. Und was uf kä Fau darf passiere, kei Ahnig verzäued dir mau.. #00:04:47-9#
45	R: Aso ich nimmes etz zimlich hert, das wär etz zimlich doof, wenn etz eifach, ou wei mir das vorher besproche hei, wenn etz öpper wür ufstah und wür säge «So, i gahn jetzt, tschüss», das wär jetzt so... #00:04:59-7#
46	L: Das wär krass. #00:04:59-8#
47	N: Das passier aber gloub nid, nei. Das wür sich niemer erloube. #00:05:06-2#
48	L: Wasi blöd fänd, wenn's wür passiere, isch ebe, wenn's so is Lächerliche goht. #00:05:10-4#
49	N: Das hani mer etz grad überleit. Wenn's, weisch me ebe es Thema womer ou entweder chamer s'ernscht neh und drüber nachedänke, und ab und zue halt chli lachä, weisch, das söumer uf jede Fall, oder mer isch chindisch und macht über jedes chline «Oh, si hett Penis gseit, weisch» und das fändi schlimm. #00:05:25-7#
50	L: Das isch ebe das wäg de 5.Klässler. #00:05:28-1#

51	N: Ja, i weiss, was meinsch. Aber ebe i ha z'Gfüu es ligt oi zimlich bi üs. Und das fingi irgendwie wichtig. #00:05:32-7#
52	R: Mir müesses eifach ärnscht überebringe. #00:05:35-1#
53	N: Aso eifach dases ernscht gnoh wird, und auso ebä, und was nid darf passiere, ebä, auso dases so lächerlich, wiu i meine, aso wenn s'Publikum lacht, denn lachemir ou und nächer näme mirs nüm ärnscht und nächer wirds nume na sone Witzshow. Und das fändi wäutsschlimm. #00:05:48-8#
54	L: We mir merke, dases s'Publikum nid ernscht nimmt, de chasch du's sälber fasch nüm ernscht neh. #00:05:52-5#
55	N: Genou, genou. #00:05:53-6#
56	R: S'Problem isch aber s'we denn alli afah lache, denn musch du di mega zämerisse, dass du no ärnscht blibsch, und das isch mega schwirig. #00:06:02-6#
57	N: Und nächer geits mega schnell is Lächerliche und das sött für mi uf kä Fau passiere. Wenn etz öpper churz Texthänger hett oder haut ei lisatz verpasst, aso das cha immer passiere, aber das isch gloub bi jedem Stück sochli... Das fändi gar nid soo schlimm, aso das isch natürlich das, woni mir für jedes Stück wünsche. Auso bi dem Stück möchti, dass das uf kä Fau passiert. Heit ihr na anders? #00:06:21-6#
58	R: Nei, i has o so. #00:06:24-7#
59	L: Aber o wes wür passiere, dasmir irgendwie Text oder lisatz verpasse, mir üebe das ja uh vill, Improvisation, i dem Moment im Theater, aber ou für Improvisation und i danke, jede vo üs cha das i dem Moment. #00:06:37-5#
60	N: I gloub ou, aso i ha nid so Angscht vor dem, wie gseit, aber es cha haut passiere. #00:06:47-7#
61	L: Ich finde Theater hett würklech vii mit Improvisation ztue. #00:06:49-9#
62	N: Ja, vou. #00:06:48-5#
63	L: Es isch wichtig, das haut, ebä, ou we uf dr Bühni irgendöppis passiert, de tueschs eifach improvisiere. #00:06:54-2#
64	N: Du hesch dr Moment. #00:06:54-9#

65	L: Das isch nöd so wi inne Fium, und d'Mönsche wo de s'Buech gläse hei so «Ah, do passiert etz das» sondern es isch e frei erfungnigi Gschicht, du chasch eigentlich.. #00:07:01-5#
66	N: ..und villich isch die Vorstellig zu de gliiche Gschicht am nöchste Tag öppis anders. #00:07:05-2#
67	R: Genou. Wie zum Biispiil machi etz ou es Theater vom Schuel her, aso zum Abschluss, und i finge amis aubä no krass so z'luege, mir hei ebä ou, üsi Lehrerin gseit «Ja etz mached mal Improvisation» und es paari stöh nacher vore und si chöi das irgendwie nid, si bruuche denn permanent irgendöppis wo si chöi druffuege, das isch no so chli krass i dem Moment, aber... i meine, es isch irgendwie o veständlich, wemer na so ufgregt isch. #00:07:34-6#
68	N: Mir heis, oder? #00:07:34-6#
69	L, R: Ja.

Gruppengespräch S1.4

Vierter Teil: Gruppengespräch. Nach den Gesprächen in Zweiergruppen wird noch einmal in der Gesamtgruppe gesprochen.

Interviewmaterial: ca. 12 Minuten.

31	I: Wie isch oi gange das z'beschribe, hender scho gwüsst i weli Richtig dases ungefäht gaht oder hender gmerkt, wo dases villich nani so klar isch? #00:08:59-3#
32	I has eifacher gfunde s'zweite, aus s'erste, wius so chli spezifischer gsii isch. #00:09:06-4#
33	Ig has ou eifacher gfunde, und i ha öppis usegfunge, woni eigentlich mir gar nöd so grossi Gedanke drüber gmacht gha ha, und nämlich, wenn mir spille, es chennt villich für paari im Publikum mengisch chli überecho, als würdemer mängisch üsi Rolle spille, aso als würdemer gad, also als würde mir das danke, und de chönnts nacher villich fausch sii, wius Publikum cha ja nid wüsse, ob das neutral isch oder ob das grad persönlich isch und so. #00:09:42-5#
34	Aso ich ha gfunde, es isch öppe gliich gfunde zum beantworte, aso gliich eifach oder gliich schwär. I ha öppe bi beidem gliich viu überleit... #00:10:00-3#
35	I: Ja, und wie isch oi die Frag gange mit ähm, was en Zuschauer oder e Zuschauerin chönnti erläbe, hender da öppis chönne beantworte? #00:10:16-1#
36	Mir isch efach na so zuesätzlich ufgfalle, dass, und au em Julian, dass s'Publikum oder öpper vom Publikum das fausch chönnt uffasse, das mir so wie gwüssi Persone agriife, oder weimer Klischees darsteue, dass das, wie au de Alex gseit hett, dass das üsi Meinig derzue isch. #00:10:48-5#

37	I: Und warum dänksch du isch das uftaucht bi oi im Gspräch, aso warum dänksch du, chönnti das s'Publikum falsch verstah? #00:10:50-4#
38	Wiu mir hei schona heikli Themene und so und au viu mit Klischees und i weiss nid öb si de das ganz so tschegge und öb si denn ned danke, dass mir das scho fasch is Lächerliche zieh, öb si das würllich ou so ärnscht chöi ufneh, wiu es cha ja schnäu passiere, dass si öppis fausch ufneh, was mir gar ned so meine. #00:11:14-0#
39	So öppis heimer o besproche, auso meh, ähm, dass sis nächer chönnte wie chindisch ufneh, und drüber lachä, und das mir nächer, es isch ja mega schwär so wenn mer im Publikum lacht, dass mir denn ou lachä, und das wemmer nächr lachä, dasmers wie nüm erscht chöi spille und das Stück so chli is Lächerliche goht. Aber das hani fasch meh bir dritte Frag, so was nid sött passiere hani das gseit, dasi das blöd fend, wenn das wür passiere. #00:11:43-9#
40	I: Was meineder wäred Möglicheite zum das Vermiide? #00:11:51-6#
41	No risk, no fun. #00:11:59-5#
42	I gloub mir hei zimli viu lfluss, wiemers spille, haut, wie dass s'Publikum reagiert. #00:12:02-0#
43	Oder dasmers haut eifach professionell überebringt und seit jo, mir hei üs mit dem Thema befasst, und i gloub, sobald mer das gseit, zieht mers nid is Lächerliche. #00:12:14-6#
44	I: Also was meinst du mit professionell? #00:12:14-6#
45	Aso professionell i dem Sinn, dasmer gseit, mir wüsse, wasmer da mache und mir wüsse, vo was dasmer redä, dasmer das merkt. #00:12:30-7#
46	I: Und hetts na anderi Antworte geh bi de Frag, wie dass es Publikum oiri Uffüehrig chönnt erläbe? Was gebtis susch na für Moment, woner da drüber nahdänkt hend? #00:12:40-4#
47	Aso mir hei efach na drüber gredt, dasmer üs so fasch chli wünsche, dasmer gseit, was mir für Biuder zum Teil wei darstelle, will mir hei ja nit, sägemer mal, sones Bühnebild, mir stelle ja kei Wald oder so dar, sondern mir mache das alles mit üs säuber und mit üsere Gruppe und dasmer üs fasch wünsche, dasmer das haut au gseit und dass de im Publikum sich das Biud ou cha mache. #00:13:08-2#
48	I gloub ou mega viu würde sich am Afang wahrschinli so, werde danke, so «Oh dörfe die überhaupt so Wörter bruche, dörfe si das zeige, dörfe si ebe das und das mache und i gloub üsi Message am Schluss isch ou, dass das, das mer offe über das cha redä und mer das au... #00:13:30-7#
49	...sött. #00:13:30-7#

50	Und ou we das villich nid bi aune achunnt, aso klar wird, wirds ou für üs nacher, aso für mich wird itz nid scheisse oder so, aber, es chönnt für die Person nacher aso, si chönnted sich nacher danke, eigentlich, ja, i ha eigentlich so Ziit verschwendet, so öppis, dass si das gar nid werde begriffe, was mir eigentlich hei wöue ihne mitteile. #00:13:55-2#
51	Ja villich isches scho nur wemmer, aso so d'Reaktion vom Publikum haut, wemmer, z.B. wemmer scho nur d'Flyers aluegt. Aso üsi Flyers si ja zimlich gwagt, aso ja halt so, das wo, ja, wo d'Dings gseit hett, ähm, aso das wommer zeichnet hei, aso weiss nid, aso wenn villich zum Schluss d'Schüelervorstellig isch, dass si nächer halt so, ähm, aso halt scho verwunderet si, dass so Sachä ufm Flyer si, aso es si Penisse und Vaginas drufe. #00:14:21-6#
52	Aso mir hei zersch wie gfunde, das z.B. bir Schüeleruffüehrig, dases sehr wahrscheinlich es mega Glächter wird, wiu haut vill mit dem, ich säg etz mal, unriif würde umgoh, aber denn hemmer irgendwie ou gfunde, wenn näher wie glaub i somne Publikum sitzisch, de getroue sich di wenigste luut usezlache, ähm so Schüelervorstellige. #00:14:46-7#
53	I: Villich namal churz zu dem, aso zu unterschiedlichem Publikum. Chönder mal versueche z'beschriibe, was für Emotione etz z.B. bi sonere Schüelervorstellig überall im Stück chönnted uftauche, aso du häsch vorher z.B. gseit, es chönnti sii, dass sis nöd verstönd und blöd finded oder so, also einersiits was wäred mögliche Reaktione einersiits bi de Schüelervorstellig und im Vergliich zu de Erwachsnevorstellige? #00:15:11-8#
54	Ich chamer vorstelle, dass bi de Schüelervorfüehrige ähm, mir hei ei Szene womer ähm, so Autagswörter vor hütige Jugend was Gschlechtsteili und so ageit is Muul näh, dass si sich döt, ned agriffe, aber dass si sich döt grad mit dem i Verbindig setze villich und ja. #00:15:34-6#
55	I gloub jetzt die Szene wird jetzt für d'Eltere und di angeri öffentlichi Vorstellig viu luschtiger sii aus bi de Schüeler. #00:15:40-7#
56	I: Warum meinsch? #00:15:42-4#
57	Wiu bi de Jugendliche ischs eher sone Sach, ja mir zeige ihne, was si jede Tag säge, das isch etz für si ned so öppis nois, aber für d'Eltere ischs eher so «Haha, was di aues säge» und so. #00:15:55-4#
58	I gloube bi beidne Uffüehrige wirds efach sehr überraschend fürs Publikum, aso sicher de Flyer verrated ou scho vill und isch ja ou scho muetig, aber i gloube dass s'Publikum trotzdem, beidi, überrascht si, das ebe über das gredet wird und das fingi na cool, i denke das isch bi beidne so. #00:16:12-6#
59	I danke ou, ähm, dases, au wenn's zum Teil s'isch ja gseit worde dases die, bi de Chindervorstellig es paar is Lächerliche chönnte zieh und eifach mega drüber lache und so, aber ich chönnt mer trotzdem vorstelle, dass si nächene trotzdem mega drüber nachdanke, so wie ou di Erwachsne, dass si das eigentli nume so zum Schiin vor ihrne Kollege, aber denn wenn si de deheim si, sis au wo sich näher Gedanke drüber mache. #00:16:41-7#

60	I: Und wie denker dass die unterschiedliche Reaktionen bei der Spielbeinflussung? #00:16:45-2#
61	Ja gar nicht. #00:16:51-0#
62	I: nöd? #00:16:51-0#
63	Viele: Nein. #00:16:51-0#
64	Oder: s'öft ned uf jede Fall. Aso grad wenn glached wird oder so, das mir ois aso uf jede Fall mega vii Müeh gäbe, das mirs gliich na ernscht bhaute. Und i glaub das schaffemer ou! #00:17:01-5#
65	Aber ähm, i meine, mir heis nanig gspiit, und, aber i glaub mir schaffes scho, mou. #00:17:09-7#
66	I: Sindet i da einig, dasses i nöd s'öft beinflusst wer im Publikum sitzt? #00:17:14-2#
67	Zwei gleichzeitig: S'öft nid. #00:17:15-8#
68	S'öft nid, aber i denke, es cha di villich scho chlei verunsichere, wens nacher so, aso wenn haut d'Reaktionen ned so wi erwartet chömme. Wenn haut so glacht wird, wonid unbedingt glacht s'öft werde oder so. #00:17:29-1#
69	S'Ding isch: Mer vergisst währendem Probe, wiu mir mache das Stück so mängisch, vergisstmer wo das d'Lacher si. Und jedes Publikum isch anders, und jedes Mal, aso, wemmer z'erschte Mal ufführt, denne hettmer nacher mega Froi währendem spille, dasmer gseht, aha ja da isch ja no e Lacher oder da isch ja no öppis cools. Dasch glaub währendem Spille beinflusst eim das scho chli, das macht eim glücklich und deswegen seit mer ja ou, dass si zweiti Ufführig so gefährlich isch, wu mer denn s'Gfüu hett Ah, so reagiert Publikum und das stimmt überhoup ned. #00:18:01-9#
70	I glaub, wemmer weiss, ok, jetzt hemmer die Ufführig gha, die öffentlich Ufführig gha, und jetzt chunnt die Schülerufführig, wemmer weiss, ok s'isch Schülerufführig, es wird wahrscheinli wider anders, es wird wahrscheinli schwiriger, aber du musch ou für di sauber dänke: scheissegal, ig spilles genau, wie igs wird mache. ich muess mi ja nid ändere, wiu öpper anders das zueluegt. Es isch ja genau s'Gliche. #00:18:29-9#
71	I dänke, wenn's Publikum lacht, denn isch das wiene Bestätigung, dasses guet isch und denn würdi mi ou glaub chli freier fühle, auso jetze, am Anfang ischmer sicher na, ebe ufgregt, äh ja, und nacher, wenn si lache und mer gseht si hei Freud dranne, isches sicher cool und das understützt eim chli bim Spille. #00:19:07-5#
72	I: Und gits na andere Reaktionen womer villich chönnt mitübercho, ussert s'Lachä? #00:19:10-4#

73	Jo, villich ou wenn si erstuunt si, dur das isch nächene so ganz stiu isch oder eso, mer gspürt das gloubs au so rächt #00:19:22-9#
74	Ja voll, so d'Stimmige #00:19:27-2#
75	Wemmer denkt es sött luschtig sii und niemer lacht (alle lachen).

Zweites Gespräch «Club» – Aufführungsbesuch «Wunschkind» im TOBS

Zweiergespräche S2.1

Das zweite Gespräch fand unmittelbar nach der Aufführung «Wunschkind» vom 3. Mai 2019 am Theater Orchester Biel Solothurn statt. Die Stückauswahl erfolgte in Absprache mit der Gruppenleitung. Sie basierte auf pragmatischen Überlegungen wie möglicher Ort und Zeitraum und aufgrund einer inhaltlichen Überschneidung: Beide Stücke setzten sich mit der Thematik des Erwachsenwerdens auseinander. Auch hier sprachen die Teilnehmer*innen zuerst in Zweiergruppen, nahmen sich selbst auf, und dann in der Gesamtgruppe. Am zweiten Gespräch nahmen 11 Teilnehmer*innen teil. Bevor sich die Gesamtgruppe in Kleingruppen aufteilte, wurden ihnen folgende Aufgabenstellung mündlich gestellt:

Beschreibe das besuchte Stück, für jemanden, der*die es nicht gesehen hat. Beziehe auch mit ein, wie du die eine oder andere Stelle fandest, und wie es dir dabei ging.

Absicht war es, dass die Teilnehmer*innen eine Art mündliches Erinnerungsprotokoll anfertigen. Es wird jedoch ersichtlich, dass sich die Gruppen teilweise nicht alle Elemente der Aufgabenstellung merken konnten. Für eine weitere Befragung wäre es daher hilfreich, den Teilnehmer*innen für die Kleingruppen die Aufgabe schriftlich zur Verfügung zu stellen.

Interviewmaterial: 26 Minuten (5 Gruppengespräche zwischen 3 und 8 Minuten)

Zweiergespräch S2.1 – A

Gruppe A: A und B

1	Aufnahme beginnt. #00:00:11-7#
2	A: I finge es hett so zwöi Arte vo Wäute dargstellt. Dä Typ wo aues eigentlich is Arsch gschiebt.. gschobe hett becho, ja, und das Meitschi wo sich haut aues hett müesse uf boue. Und die beide.. Aso i finge er hett sis Läbe überhaupt nid, es hettem überhaupt nid passt.. #00:00:29-5#

3	B: Nei, er hetts nid so im Griff gha und so im Vergliich so zu ire, si hett würtlech alles unter Kontrolle gha, etz, hett, ja, äh, so viu gschaffet und so. Und du hesch scho so chli ire Charakter gseh und so, haut eher so, ou eher so wie dominant und so und dass sie's haut so packt. #00:00:48-9#
4	A: Ich find zum Teil isch sie wie chli, nöd arrogant überecho, aber zimlich selbstbewusst und sochli ja si schafft jo eh aues, aber so chli.. #00:00:59-5#
5	B: Jo, so chli, ebe i weiss nid öb mer das cha verstoh, aber so öppe (?). (Aufnahme bricht ab. Zeigt sie etwas vor?)
6	A: #00:00:04-1#
7	A: Für mi isch der emotionalischt, bzw. so chli dr truuirgscht Moment gsii, aso es isch ned würtlech truuir gsii, aber so, ich chas ned beschriibe, aber wo ähm d'Eltere dr Mueter gseit hett, dass äh d'Selma schwanger isch. Das hett, das isch so, das isch so en Moment gsii, woni dänkt han, ok krass, wiu i gloub, das hett si lieber säuber gseit. #00:00:27-4#
8	B: Jo, du gsehsch nacher ou so die verschidne Perspektive und so, aso z.B. vor Muetter wo näher so «Ja, si wetts jetzt eigentlech lieber nid säge uso» und denn ischs mengmal unagnehm gsii, und am Vater, de hett das gar ned so realisiert und so, sondern hetts ersch nacher so chli bereut und so. Ähm und klar, für d'Eltere ischs haut o ned eifach gsii, aber für d'Muetter ischs haut o ned, kei Ahnig mer hett sich denn so, wie so, so mitgfühlt mit ire und so. Chli. Und das isch irgendwie scho en truuirige Moment gsii. Ähm... #00:00:56-7#
9	A:..I finge ou am Schluss, wo d'Muetter wo du würtlech gseh hesch die Veränderig vo dere jo chli komische Muetter, wo so es paar Ticks gha hett, zu dere mega krasse Veränderig, aso vo dere, zu dere Frou wo würtlech, jo, wo haut würtlech, jo, dere gaht's haut nüm guet, am Schluss. Das hani scho na rächt krass gfunge. #00:01:18-8#
10	B: Und schüsch hetts so ähm, das hani na guet gfunge, rächt oft eifach so luschtigi Momente und so hett gha, und die Sprüch vom Vater und so, das hani na guet gfunde, dases das ou drbii hett gha und nid nume mega ärscht und so isch gsii. #00:01:34-8#
11	A: Genou. Ebä aso allgemein eifach, auäs wo dr Vater, aso i finge er bringt so i di ärschte Situation so chli Luft ine, so chli.. #00:01:46-0#
12	B: Ah eini weiss no, wo mi irgendwie so chli hett ufgregt i dem Sinn, aso es isch so, wo näher de Vater zu ire hett, aso woner direkt devo usgange isch gsii, äh, usgange isch, dass si wird abtribe und das isch näher so gsii, das hett mi so erinneret, dases haut würtlech oft so isch, und so, und dass das haut mega blöd isch und so für äh, di schwangere Froue i dem Sinn und ähm, ja, das no. #00:02:11-7#
13	A: I frage mi haut ou, was passiert wär, wenn si s'Ching nid verlore hett. Hett si abtribe oder hett si ned? Wiu das isch haut sone offnigi Frog und.. aso wenn ig a irere Stell wär gsii, i hett wohrschinli abtribe. Und i hett das Agebot vo de Eltere eifach ned agnoh, wiu, sorry, i wott, dass das Ching mit mir ufwachst und nit, nit weisch mit de Grosseltere. Klar, ab und zue chas scho mal goh, oder ou chli länger, aber. #00:02:40-9#

14	B: Ja, aso klar ischs mega schwirig und so, aber das hett mer gliich ou nöd wöue sälber... ja.
----	--

Zweiergespräch S2.1 – B

Gruppe E: A und B

1	#00:00:08-7#
2	A: Aso im Stück isch halt so gsii, dass die einti halt so unerhofft es Baby becho hett, si isch so schwanger, aso näher schwanger isch worde, weiss ich ned. #00:00:11-3#
3	B: Jo, si hei sich verliebt. Er isch recht, er hett nid gwüsst, waser söll mache us sim Läbe und si isch sehr zieldirekt gsii. Ja und näher hei si zäme, ebe us Versehe ebe es Chind zügt. #00:00:23-4#
4	A: Und denn hei sich ebe aui driigmischt und das isch gloub mega belaschtend für si gsii, aso die wo's Ching, aso für die wo schwanger isch gsii und so. Und nächene hett si villich ou wegem zwill Stress hani mir no chönne vorstelle, s'Ching nächer verlore und jo. Aso i bi, aso döte, ebä wo s'Ching isch verlore isch gange, bini gad huere emotional gsii.. #00:00:46-9#
5	B: ..Ja, vou, das isch huere truurig gsii. #00:00:46-9#
6	A: Und au schüsch, immer wenn, es isch ja sone truurigi Szene cho und denn isch no truurigi Musig cho und es tut denn grad na so, hett denn no Nachdruck verleit haut so, hani no krass gfunge. #00:00:57-9#
7	B: Ja, oder au dört, wo dä, ähm, Sohn de Vater zämegschisse hett, das hani ou... #00:01:01-3#
8	A: Joo, ou bi de Striits, mir ischs so richtig, es hett sich so wie unagnehm agfühlt, wiu du hesch ja öpperem andersch si Striit und sie hei das so ächt gspiut #00:01:08-9#
9	B: ..Ja vou, aus wäre si würtlech e Familie. #00:01:11-3#
10	A: Zwüscheddure hani so vergässe, ah, das wird ja gspiut, weisch. #00:01:15-8#
11	B: Ja stimmt. Jo, i ha ou so Sachä gseh, wo bi mir diheime aubä so si. #00:01:19-8#
12	A: Jo, ebä #00:01:21-2#
13	B: ..so Bezugsachä, jo. Das isch vori au gsii. #00:01:25-8#

14	A: Ja, hani ebä ou gfunge. Und ebe darum ischs fasch unagnehm nacher zum Teil gsii zuezluege. #00:01:31-7#
15	B: Nei, nid unagnehm, aber es isch vou so, so, so komisch irgendwie.. #00:01:34-4#
16	A: Jo, genau, genau. Vor auem bini o immer so verschrocke, wenn öppe gschroue hett, i bi immer so zämezuckt. #00:01:40-8#
17	B: Aso jo, vor auem bim einte Mau bini huere verchlüpft, jo. #00:01:43-0#
18	A: Aber äbe, de Schluss hani nid sooo cool gfunge... #00:01:49-2#
19	B: Nei, de Schluss isch chli enttäuschend gsii, as si nächer..., aso es isch irgendwie, es isch irgendwie so.. logisch dass so öppis passiert, aber es isch irgendwie o schad gsii. #00:01:59-2#
20	A: Jo, es isch haut so wie, aso uf de einte Siite fingis aber ou cool, wiu's haut im ächte Läbe nid immer es Happy End git sondern i de wenigste Fäu, aber i has nid soo, dases nid es guets Ändi isch gsii, nid guet gfunde, sondern so wie sis gmacht hei. Aso weisch so, liebe szenischer, als so es, dass sie's so verzäue. Das hani ni so cool gfunge. #00:02:17-8#
21	B: Aha, ja. Guet aso, aber de wärs Stück no länger gsii, wiu es isch etz scho fasch zwöi Stung gange. #00:02:22-6#
22	A: Nei, nume angerhalb. #00:02:22-9#
23	B: Momou, zwöi Stung. #00:02:37-3#
24	A: Aber insgesamt ischs cool gsii. #00:02:38-0#
25	B: Ja, Wäut. Aber i hamer ou so dänkt: Ou, jetzt stö mir de dört uf dr Bühni und so, isch eigentlech no huere krass.. #00:02:47-9#
26	A: Es geit.

Zweiergespräch S2.1 – C

Gruppe: A und B

1	<i>Aufnahme beginnt</i>
2	A: Auso mir si go Wunschchinder aluege, da im Stadttheater. #00:00:12-7#
3	B: Genau. Und was isch passiert? Aso es geiht umne Bueb, aso e Teenager e 19Jährige, wo, sägerner, sis Arsch nid ufebechunnt. #00:00:23-6#
4	A: Ja, isch gloub e zimlech gueti Beschriibig. #00:00:27-6#
5	B: Ja, wo eifach haut im Teenagerauter und ir Pubertät isch. Und ähm, haut, und haut typischerwiis sochli Krach mit de Eltere hett. #00:00:35-8#
6	A: Ja genau, und nächene, bechunnter denn mal e Fründin und die wird de schwanger und nächer isch haut so s'Familedrama eigentlech d'Gschicht. #00:00:45-1#
7	B: Ja, d'Gschicht isch eigentlech hauptsächlech so d'Familie... #00:00:50-9#
8	A: D'Lösig zu dere Schwangerschaft. #00:00:52-2#
9	B: Genou, ja. #00:00:54-4#
10	A: Und das git ou viu Striit zwüsche dr Eltereund dr Mueter vr Fründin... #00:00:58-0#
11	B: zwüsche jedem mau! #00:01:03-0#
12	A: Und dr Tante und ja. Und haut das auäs haut nume mit 6 Schouspiller, das isch ou interessant. Miteme Bühnebiud wo eigentlech usemne Hocker und emne Stuehl besteht. #00:01:14-6#
13	B: Und Requisite eigentlech ou praktisch kenni, aber Sekt und Gläser und s'Handy. #00:01:20-9#
14	A: Jo, und s'Telefon und s'Festnetz. Ähm... #00:01:25-1#
15	B: Das isch no interessant gsii. #00:01:25-1#
16	A: Jo d'Schürze, aber das ghört ja nid zu.. #00:01:26-9#

17	B: Ja vou. Das wär gloub d'Gschicht gsii. #00:01:32-7#
18	B: Ah jo und nächer am Schluss ischs haut so gsii, dass, sii, aso, dr Vater isch ja eigentlech drfür gsii, das Abtriibig isch, aso dass se d'Abtriibig macht, aber si hett das eigentlech ned wöue und am Schluss erfahrt mer haut eifach, dass si.. #00:01:50-7#
19	A: ..s'Chind verlore hett. Auso d'Diskussione si eich alli so, ja ufenart, umsüscht gsii und si tränne sich de ou mit dr Ziit. #00:01:58-9#
20	B: Ja sochli komisch eich. #00:01:58-9#
21	A: Und s'Ändi isch nume verzellt. Und itz wiemer s'gfüht hei, oder? #00:02:02-5#
22	B: Aso i, aso am Afang hani mi scho zimlech i dere, sochli i de Situation wiedergspieglet gfunde, so, #00:02:15-8#
23	A: Ja, vou. #00:02:15-8#
24	B: ..aber nächer, isch de scho chli wiiter gange und denn isch scho andersch gsii, aber.. #00:02:17-2#
25	A: Es isch irgendwie zimlech krass gsii wiemer i somne riisige Familiedrama und i weiss o nüme... #00:02:24-3#
26	B: Ja, aber am Afang hani scho s'Gfüu gha, das, das chönnte scho fasch mini Eltere sii, so. Villich, jo, aso weisch so isch chli #00:02:31-2#
27	A: Nei, bi mir gar nid. #00:02:32-9#
28	B: Nid? #00:02:32-9#
29	A: Mini Eltere si ganz andersch, ja. #00:02:35-7#
30	B: Nei, es isch scho chli. Aber d'Striits hani mer zum Teil dänkt, si na logisch, so, wämer, wämer zueluegt vo usse, erschiint eim so, jo, was regt sich etz de scho wider uf, aber wenn säuber das bisch, denn würsch äüä vo dir säuber s'Gliche dänke, wenn di vo usse gsehst.. #00:02:44-4#
31	A: Ja, gloub ou. #00:02:52-6#

32	B: Und, was mi dasmal mega confused hett, das isch zwar nöd mit de Gschicht selber, aber, dasmal hani tschegget, was eigentli isch, wemer klatscht. Wemer das mal ganz sachlich betrachted, und nid als normal empfindet, das Lüüt uf dr Bühni stöi, aso Lüüt stöi vor angere Lüüt, vor meh Lüüt, mache e Bewegig gäg vorne abe, und d'Lüüt im Publi, und die Lüüt wo zueluege klatsche. Und i weiss nid, das hani na nie überleit, aber jetzt grad hani gmerkt, was das eigentlech isch. Wemer das ned gwohnt wär, wär das vou dr komisch Moment. #00:03:26-1#
33	A: Stimmt. #00:03:30-3#
34	B: Das isch grad mega krass, das hani mer na nie überleit. Und das, das isch eich vou cool am Theater. #00:03:39-0#
35	A: I find d'Rouäne sind mega guet umgesetzt worde. #00:03:42-0#
36	B: Und dr Humor ou sehr. #00:03:42-4#
37	B: Dr Humor findi isch würklech passend gsii. #00:03:44-5#
38	A: Aber s'Endi hettmer nid so passt. #00:03:47-1#
39	B: Nei, i muss säge, s'Ändi hanimi so, es isch chli verwirrend gsii, wiu si si zwar hei si sich wider troffe, aber isch nächer glich wider usenang gange, das hani schad.. Aber grundsätzlich ischs es cools Stück gsii. #00:04:04-6#
40	A: Ja, sehr interessant, und haut s'meischte uf Dialög ufbout.. #00:04:07-5#
41	B: Ich fing villich die Striitigkeit isch chli langzoge gsii, nid? #00:04:07-6#
42	A: .. oder Monolög oder so.. aso auäs isch Striit gsii, aso viu chlini Striite und zäme eine und kei Ahnig, es isch haut nume das, und das findi krass.. #00:04:18-4#
43	B: Aber nächer am Schluss isch das, dases usecho isch, dass ebe nächer doch nüm s'Ching wür becho, jo, de isch das eich auäs so, ja eich unnötig gsii, de Striit, oder, aso, aber. #00:04:33-8#
44	A: Ja, wieni mi gfuehlt ha im Stück luege eifach de Humor eifach, eich hetme viu glachet, ou wenn's eigentlech es ärschts Thema isch gsi. #00:04:40-2#
45	B :Eich scho, ja. #00:04:41-9#
46	A: Aber gäge Schluss ischmer chli, ja, wie fühli mi etz grad. Äh, gflasht, wie immer nachem Theater, so chli, eifach, wie i dere Situation säuber dinne. So aus hät mer säuber das Problem ufne Art. Und äh.. #00:05:02-8#
47	B: Das isch so wi bimne Fiumereignis, das bliibt dr so, eifach. #00:05:06-1#

48	A: Jo genou, und mer muess säuber nochli Gedanke drzue mache, aber nei, es hettmer gfauä grundsätzlech. #00:05:13-2#
49	B: Ja, es isch schön gsii. Es isch chli überraschend gsii, aber ja.

Zweiergespräch S2.1 – D

Gruppe D: R und C

1	R: Wie hesch s'Stück gfunge? #00:00:06-5#
2	C: Aso i ha s'Stück mega cool gfunge und interessant. I finges richtig cool, aso ou nur, haut, nid so viu Bewegig so wie bi üsem Stück, sondern nur, haut d'Gschicht und zagg zagg zagg und i findes ou cool, wie das stiu worde isch, wo si gschroue hei. #00:00:25-6#
3	R: Ja, aso es hett zimlech lidruck gmacht, aso mir hetts o mega gfaue. Es hett so die emotionale Moment, isch so mitere Stilli im Publikum gsii, aber ou luschtigi Moment, es isch extrem guet gschouspilleret gsii, auso es hett mer mega gfallä, aso i has zimlich gnossä. D'Handlig. D'Handlig. Aso um was ischs genou gange? #00:00:48-2#
4	C: Auso, es isch drum gange... #00:01:05-1#
5	(wird kurz unterbrochen von einer Schauspielerin, die mitgespielt hat und die sie kennt) #00:01:06-4#
6	R: Das findi ebe ou cool, weisch im Theater, da hesch d'Schouspiller äbä so vou noche und du gsehst si, wie etz hie, no so nach de Ufführig so vom Velo abgstige so «Ja, etz fahri hei». #00:01:23-0#
7	C: Jo gäu, tschüss zäme. Schön, dass der über oises Theaterstück reded, sehr nett. Aso es isch drum gange, das äh, sogseit e Bueb wo immer chli Schissdreck macht sich ines Meitschi verliebt und das Meitschi ihn haut komplett veränderet, zum Guete, und d'Eltere wöi haut immer häufe, aber, er wott haut nid, dass ihm öpper hiuft, und denn wird si haut schwanger, denn gits sones Drama und denne haut er ab und es wird wüerkli schlimm und so. #00:01:50-5#
8	R: Ja, es isch ou, aso er chunnt ja meh vo wohlhabendem Huus, aso d'Eltere hei viu Gäud, d'Muetter schafft ned, de Vater isch Gschäftsführer, hett bestimmt o so Charre im Hof stah, woner einisch kabuttgmacht hett dür de Sohn, und Selma chunnt ehner vo us ärmlichere Verhältnis use, und muess eifach vo immer scho ires Läbe lang so für sich säuber so chli luege und ou no uf angeri. Und s'Problem isch d'Eltere stelle zu irem Sohn so fescht e Druck uf boue, dass er jetzt umbedingt öppis söll mache, und er hett aber eifach ke Bock uf das Läbe, was d'Eltere für ihn wei, aber er gliichziit hett ja eigerlech nume Bock für z'Fiire. Aso es isch sone Teenager-Element und d'Selma tut so ihm echli Motivation uf boue, dass er ebe de en angere Sinn i sim Läbe aso wott ha, aber schlussendlich öhm handelt er näher o falsch i dere Konservat ion mit ire und wott abhoue und hett Striit mit irne Eltere und besuoft sech, und i dem, gheit nahane d'Beziehig, vor auem nachene no e Fernbeziehig, wiu er geit ja nachane studiere. #00:03:00-9#

9	C: I finges so truurig daser nähene am Schluss e angeri Fründin hett, das isch eifach so truurig. #00:03:03-5#
10	R: Ja, aber es isch irgendwie, aso i has mer irgendwie na so dänkt, dases am End na chunnt, wiu, er isch inere WG, nois Umfeld, Uni und, ich meine vom Typ her, ischs eigentlech so klar gsii, dases irgendwie passiert, gloubs am End. Und dass d'Eltere weg und nach Dubai göi hetti etz nid denkt. #00:03:22-6#
11	C: Ich ha dänkt si gö wider uf Amerika. #00:03:25-9#
12	R: Ja, das hani o dänkt. Und näher d'Tante, aso d'Schwöschter vo de Frou, die hani o mega cool gfunde. #00:03:30-5#
13	C: Das isch ja grad si gsii. #00:03:30-6#
14	R: Ebä ja, das isch ebä cool. #00:03:33-8#
15	C: Und si isch ja ou, du weisch scho, dass si ou d'Chefin isch vom Theater. #00:03:38-8#
16	R: Ächt? Ah cool. #00:03:41-9#
17	R: Nähene hett, ja, z'Neutrale, si isch so z'Neutrale gsii, si hett niemerem öppis gseit, was si hett müesse mache, nume d'Eltere hei haut versuecht, ja, alli Optione und de Vater isch eifach so en richtige Statetiker gsii mit Zahle, was macht Sinn und was macht ke Sinn... #00:04:02-2#
18	C: Es choschtet auäs Gäud. #00:04:04-1#
19	R: Es choschtet auäs Gäud. Wo hetts bi dir im Theater Momente geh wo's di glängwiilt und wo's di richtig packt hett oder wie isch so d'Stimmig für di generell so gsii? #00:04:07-4#
20	C: Aso i has haut richtig spannend gfunde, wenn si immer usgraschtet si, denn bini immer so: passiert jetzt da öppis? und ebä, dr spannendschti Moment isch gsii, wo si ihm e Ohrfige geh hett, sogar zwöi so, si sö, und ich so phuu (lacht). #00:04:31-1#
21	R: Ja, di erscht isch sochli.. #00:04:31-1#
22	C: So, scheisse, i han zweni fescht toh, PUM nomal. Ja, und, äh, dr längwiligschti Moment isch ebe so wie iri Mitti wo irgendwie so nüüt los gsii sich oder so. #00:04:41-8#

23	R: Mir hett uf jede Fall de listig, de hettmi richtig packt, i weiss na, i bi so ghocket, und de hetts agfange und denn hetts mi so wow, s'hett mi so richtig äh überfluetet. Und i has eigerlich, di ganz Ziit, hani eifach äh packend gfunde, natürlich hetts so es paar Momente geh, wo eich immer äh auäs so es bitzli widerholt worde isch so, dass si elei wött sii, näher wott si gliich nid, nächer chunnt er zrüg, das isch widerhout worde, das isch o so gsii, das nächer gfunde hesch so ja, das si so die Momente gsii, woni gfunge ha, so ja, itz packts mi weniger, aber nächene zum Schluss hetts mi scho zimlich packt und o so emotionali Szene. Aso d'Muetter vo ire, vo de Selma, die, das isch mega guet gschouppilleret gsii, fingi. #00:05:23-0#
24	C: Ja..vor auem, i finge immer so... #00:05:23-0#
25	R: ..vor auem mit hetts würklech leid tah, wo si näher so iri Gschicht verzellt hett, weisch, das hettmer so leid tah, und döt gseht mer, und mer hett ja nahäne ja... #00:05:34-8#
26	C: Und es isch irgendwie o andersch wie weme Film luegt, denne. Jetze hettmer sone meh Draht zu de Schouppiller gmacht, wiu, si si jo praktisch vor dir und.. denne wenn du e Fium luegsch isch jo o Wow, Bildschirm und es isch irgendwie villich vor 50 Jahr gsii, irgendwo ime andere Land oder so. #00:05:53-1#
27	R: Jo, und s'Szenebiud hani immer cool gfunde. Dass si da so die Schibe, aso die Wäng sozäge gha hei, und die sich immer verschobe hei pro Szene, sich je nachdem immer noi orien, aso noi usgrichted hei. Und das hani mega spannend gfunde, wiu, mängisch si dört drus Konservazione (meint: Konstellationen) entstange, wo nid die Persone, aso dCharaktere im gliiche Ruum stöh, sondern z.B d'Muetter isch einisch döt gstande und isch diheime gsii und de si d'Eltere vo ihm si ja o deheime gsii, und die hei näher so szenewiis... (unverständlich) #00:06:21-5#
28	C: Ja, das isch richtig cool gsii. Vor auem die Szene wo zersch rede si, die zwöi Muetere hinger zäme und näher er und si Sohn und di ganz Ziit und denn fönnds so afah striite #00:06:32-9#
29	R: Und de chunnt si so am Schluss ine, gäu? Und steiht zersch da und de wei aui öppis.. #00:06:36-1#
30	C: Und de chunnt die Szene mitem Pläffe (Ohrfeige?) #00:06:37-6#
31	R: Genau. Jo. I has mega guet gfunge, mou. #00:06:40-9#
32	C: Jo. #00:06:43-1#
33	R: Gärn widermau. #00:06:43-1#
34	C: I hoffe, das üses Stück ou Lüüt wird mitrisse. #00:06:50-4#
35	R: Hoffentlich. Öppis zum ergänze no? #00:06:52-8#

36	C: Und s'krassichte isch gsii so am Schluss, womer sich dänkt, bim klatsche so: Ey, i paar Wuche, wärde mer ou uf dere Bühne stoh. #00:07:02-0#
37	R: Oh, hell no. No, i froi mi! #00:07:04-6#
38	C: Ig ou. #00:07:06-1#
39	R: Ok. Hesch du na schüs ch na, oder? Isch es geils Stück gsii. #00:07:09-8#
40	C: Ja, mega.

Zweiergespräch S2.1 – E

Gruppe E: S und L

1	<i>Aufnahme beginnt</i> #00:00:05-0#
2	S: Aso mir müesse eifach drüber redä über Stück, wimers gfunge hei, und wie's üs <igfahre> isch au währenddesse. #00:00:17-8#
3	S: Aso isch sicher mal d'Gschicht, d'Hingergrundgschicht an sich, es isch jo rächt verwirrend gsii zum luege, find ich, aso es isch so zersch, hesch gmerkt., es isch mega, es isch um ihn gahne und näher hetts schnell kippt uf, dases extrem uf si, um si isch gange, aso, um das was si fühlt, und was si sich eigentlech ned cha entscheide, und i finge chli e drastischi Wendig, dass s'Ching nächer vonallei isch gange, fingi, hetts wie grettet, aso weisch, i finge, s'Stück wär, hätt e mega anderi, aso e mega angere Schatte becho oder es anders Liecht, wenn s', wenn's itz abtribe wär worde, oder wenn's gebore wär worde, es hett wie, es hett öppis ganz anders usgwürkt, weder as, jo s'Ching isch itz natürlich eifach ned do. #00:01:03-8#
4	L: Vor auem wär ja wie, mer hett, jo, mer hett sich entscheide und s'Stück wär blöd gseit ou für öppis gstange, aso für Abtribig, aso jo, natürlich ned, aber ja... #00:01:18-8#
5	S: Ja, es hett öppis vermittlet, so, jo. Ihri Entscheidig. Und di psychisch Chranki die hett huere guet gspiut, die hett mi am beschte dünkt. #00:01:28-2#
6	L: Das isch krass gsii. #00:01:29-0#
7	S: Si hett uf mi ou währendem, aso das isch eigentlich die Szene gsii, die am Schluss mitem Huet, wo würtlech namal merksch, ok, bi ire hetts, bi ire, die hett das nid vertreit und bi dere hett das gwendet, und vou, bi ire heschs eifach gspürt, das Verwirrende und das, dass si ungergeit i dere i dem Psychische hett si huere guet überebracht. I finge eigentlich aui heis.. #00:01:54-1#
8	L: I finge eigentlich aui heis..

9	S: ..aui hei guet gspiut.. #00:01:59-2#
10	L: ..Ja, aber vo ihm hani fasch am wenigste.. #00:02:06-8#
11	S: Ja, er hett eifach sehr, aso er hett au gar nid so viu zum Spille gha, und hett haut eifach.. #00:02:13-0#
12	L: Ja, ebä, das isch ou das, wo mi ou so gstresst hett, woner weg isch, oder, du heschs vori o scho gseit, es isch gar ned um ihn ga.., mer hett nie sini Sicht gseh, wie isches etz für ihn. #00:02:19-6#
13	S: Dasch na schad gsii, si zwöi hei nie richtig drüber gredt. #00:02:22-5#
14	L: Nei, nur am Schluss, di einzigi.. #00:02:25-8#
15	S: Es isch nur drum gange: Entscheid di säuber. Und i finge ebä dr Maa isch genou gliich iibunde i das wie d’Frou. #00:02:32-4#
16	L: Ja klar, und es isch eifach immer nume drum gange, si weisses nid, und si möchts gärn, und ebe Gschicht mit dr Muetter, aber wie’s für ihn würklech isch.. #00:02:39-7#
17	S: Was sich ou zoge hett, isch, d’Muetter vo ihm. Und iri Selbstmitleid. Die hett sich über s’ganze Stück recht zogä und eifach immer, si isch zersch mitem Maa im Gspröch, will si nüm wiiterweiss, und aah. Und nächer isch si mitem,.., wändet si sich ad Schwöschter und «Aaah» (imitiert Weinen) oder und d’Schwöschter seitere ou is Gsicht: «Dänk ned immer nur a di» und.. dört, das hesch ou guet gspürt, aso isch mir ou so chli igfahre, mengisch hettsi mi scho fasch chli währendem luege so chli afah nervä so, Ja, mir, mir hei’s itz, oder. #00:03:16-2#
18	L: Aber, isch das nid ou chli z’Ziil gsii vor Sach? #00:03:18-2#
19	S: Jo mou, das isch sicher z’Ziil gsii.. #00:03:19-4#
20	L: wiu si hett ja ou... #00:03:21-1#
21	S: ..aber i finge, äbä, das hei si bi mir usglöst, aso, si hei’s bi mir voll usgwürkt, us, us, aso es isch mer so iigfahre und das isch ja positiv #00:03:28-7#
22	L: Ja, das stimmt. Und, was seisch zum Endi? #00:03:36-6#

23	S: Ja, ebe, wiemer scho gseit hei, es isch guet, dases sich ned für ei Weg entschide hett, mhm. Und es isch wie aber. Dört isch die letschti Schlusszene mit dr Muetter wo psychisch chrank isch und die Selma seit namal zu ire. Si hettse wie, das isch die Szene gsii, vo si chömmen sich jetzt grad extrem nöch, d'Muetter entschuldigt sich eigerlech für de Mönsch wo si isch oder was us ire worde isch und d'Tochter stostse wie ab, seit wie «Ich wott etz nur go schlofe» oder wie, es isch gar ned, i has, das hani chli schad gfunge, s'wär irgendwie schön gsii, wenn die Verbindig glich na wär gsii zwüsched Muetter und Tochter und das... jo, und am Schluss hett d'Beziehg e Chaltheit usgstrahlt, oder? #00:04:23-6#
24	L: Ja, i has, aso i has Ändi efach augemein so chli, äh, i weiss nid.. #00:04:29-4#
25	S: ..jo, es isch so es äh-Gfühl, wius äbä ke Lösig isch. Und mer erwartet, mer wartet jo s'ganze Stück uf d'Lösig: Triibt si ab, triibt si ned ab? Oder, es geit, s'Stück geit um das, und es isch wie, ich gloube, es isch d'Enttäuschig, dases itz keis vo beidem isch. #00:04:46-3#
26	L: Jo und vor auem, was ich so chli, das am Schluss er seit: «Jo, i ha etz e noii Fründin und ääää, ich läbe do mis Läbe» #00:04:53-3#
27	S: De Pakt hani denn aber näher guet gfunde, willi so gmerkt han, lueg es geit wiiter... #00:04:59-7#
28	L: Jo, das scho, aber... #00:04:59-7#
29	S: ..und i gloub mit dere Szene hei si ou eifach wöue zeige, s'Ganze wendet sich is Positive, i gloub das isch das, wo si mit dere Szene «Mir si in Tokio etc.» hei wöue.. #00:05:08-2#
30	L: ..aber isches positiv bir Selma blibe? Es isch für mich sochli überecho, es isch so chli gsii er loht se la hocke sis Läbe goht wiiter und si vergrout deheim mitem Mam.. mit irere Muetter... #00:05:27-9#
31	S: Ja, stimmt, es hett wie gwechslet: Zersch isch si voll im Läbe gstange, itz stah er vou im Läbe und.. #00:05:29-5#
32	L: Genou.. #00:05:30-1#
33	S: Stimmt, das hett so chli.. #00:05:34-0#
34	L: Ja für mi hett das so «Ääääh» #00:05:34-0#
35	S: Denn mussi na uf die Sprochnachricht iifüege, dases mit enorm gstresst hett, dass die ou Selma heisst, PS: I heisse ou Selma, und dasi mi extrem agsproche ha gfühlt s'ganze Stück, di ganz Ziit, und si hei's jo Hochdüütsch gseit, weisch. Und i ghöre mi Name nie Hochdüütsch. #00:05:51-5#
36	L: Mou, i der Schuel? #00:05:52-2#

37	S: Nei... Selma. Es isch andersch betont wie Selma. Neinei, Selma. #00:06:01-3#
38	L: Isch eigerlech na e schöne Name... #00:06:05-5#
39	S: Jo, merci (lacht) #00:06:06-2#
40	L: chasch dine Eltere säge. #00:06:07-7#
41	S: Das isch nochli irritierend gsii, jo. #00:06:12-7#
42	L: Aber, was mi nochli gstressst hett, isch, am Schluss stoht mer ned uf wemmer klatsched? Ischs e Premiere gsi? #00:06:22-9#
43	S: Ufstoh tut mer eigentlech wemmers extrem, extrem, #00:06:30-3#
44	L: Ah, das isch eifach so s'Höchste? #00:06:30-3#
45	S: ..aso wenn's eifach uhuere krass gsii isch. Auso weisch dr Applous, es isch e schöne Applous gsii, was i gmerkt ha, isch, i has aubä gärn, wenn am Schluss, wenn si sich verböige, wenn si strahle. #00:06:36-7#
46	L: Jaaa... #00:06:37-4#
47	S: Das liebi, wenn würklech so, wenn si dörtstöh mit irere Echtheit und mit dem «Ah lug emal, was mir itz do gmacht hei, üs hetts ou gfall» #00:06:45-1#
48	L: Jaaa. Jajaja. #00:06:49-9#
49	S: Das hani aube gärn am Schluss vom Stück. #00:06:52-4#
50	L: Ja, i weiss nid, i bi etz gad chli, aber di einti Szene, das hani no wöüä säge, de wo dr Marc so quasi usgrasched isch, die hettmi mega... #00:07:00-3#
51	S: ..die hesch guet gfunde? #00:07:00-3#
52	L: Jo, die hett mi mega igschüchtered. I weiss nid, die isch gad so (atmet hörbar ein) Hhh, was? Und das fingi, mm, merktmer denn wider: Es isch nid Chino. Es isch eifach ned s'Gliiche, würklech, i bi so: Boah. Es isch weisch... #00:07:12-0#
53	S: Jo, es isch ächt. Was i ou e gueti Szene ha gfunge isch, woner d'Gitarre füregnoh hett und so Klimperklimper ire das Liedli hett probiert z'singe. #00:07:24-8#
54	L: Aber er hetts ja nid ire gsunge, si isch ja nöd döt gsii.. #00:07:28-2#

55	S: Ja, scho, aber es isch immer wider dra, aso si hett ihm d’Gitarre geh, es isch sones Biud woner hett söue vermittele, isch.. Auso i gloube mir müess ufhöre redä...
----	--

Gruppengespräch S2.2

Interviewmaterial: ca. 6 Minuten

1	I: Was waren für euch Momente, die für euch bemerkenswert waren? #00:00:09-6#
2	Auso i ha s’Endi sehr überraschend gfunge. I ha dänkt, auso i ha es Happy End erwartet oder so, oder nid umbedingt so es «Aui si glücklech blablabla» sondern efach öppis, wo nid so isch, wie das Endi wo’s jetzt isch gsii. Efach chli öppis Positiveres. #00:00:25-0#
3	Ja villicht, villich eifach, dass si näher zäme wäre nächer wegzoge, eifach si zwöi villich glücklech wäre gsii, aber ou so, hettis mer ou nid vorgstellt. #00:00:38-4#
4	Auso i has eigentlech e guete Mittelweg gfunge, wiu es isch wie, es isch ned eis vo beidem gsii. Es isch nöd: Mir bhaute s’Ching oder mir triibe s’Ching ab, sondern es isch eifach so chli zwüscheddüre düregwüscht gsii. Und i finge, i gloube das Ziel hei si guet erreicht, i dem, dass si sich ebe nid für öppis entscheide. Mir sueche ei Weg, sondern, dases wie e komplett angere, weder dasmer erwartet hett. So, das hei si, aso hani gfunge, hei si guet gmacht. Es isch zwar chli so, es hett i eim so es Enttäuschigsgfüu usglöst, wiu wie denkt hesch: Häh, du wartisch s’ganze Stück ufe Lösig und denn ischs ja wie fasch kei Lösig, wies usecho isch. Es hett sich denn näher eifach chli i Stückli ufteilt, aber, das hetts nächer ou usgmacht. #00:01:24-3#
5	D: Aber i finge so hei sis ou rächt nöch so a d’Realität brocht, auso mitem Schluss, das ebe nid auäs guet isch oder haut ou, wiu, jo wiu im ächte Läbe isch nid nächer immer es Happy End und aui si glücklech, mengisch isch haut niemer glücklech. #00:01:40-6#
6	E: I ha krass gfunge, wo si ihn gschlage hett. #00:01:45-7#
7	I: Und warum? Aso was hett das für dich speziell gmacht? #00:01:49-1#
8	E: I has irgendwie scho erwartet, aber irgendwie ou nid, i weiss ou nid. #00:01:56-1#
9	B: E gueti Szene isch ou gsii, wo am Schluss die psychisch chranki Muetter nomal inechunnt, am Schluss mitem Huet und du merksch würklech, ok, etz isch si würklech, etz isch si kabutt. Aso du merksch wie.. Aso i dere Szene ischs extrem guet das Gfühl überecho, vo, si isch etz erlöscht. #00:02:13-3#
10	I: Aso d’Mueter? #00:02:19-1#

11	B: Jo vor auem wo si denn na irgendwie s'Gfüu hett, si tut irere Tochter ned guet, dass iri Tochter Pech hett, wiu si ou Pech gha hett im Läbe, dass sich dass denn wie so erbt. Das hani denn o so krass gfunge, i dere Szene, dass d'Mueter äbä das Gfüu hett, dass das.. Und denn hani o dänkt, Uh etz ändet villich s'Stück, dass sich d'Mueter z'Läbe wott neh. Wiu si ja gseit hett villicht wär auäs besser wenni nüm da wär. #00:02:47-6#
12	C: Jo die Szene hett mi ou eigerlech no rächt emotional mitgnoh. Und ou die Szene wo nacher s'Ching haut so gstorbe isch. #00:02:58-1#
13	I: Und das emotionale Berührtsii, hesch da s'Gfühl das isch nur vom Inhalt oder vo de Gschicht oder hetts da na anderi Mittel geh, wo das bestärcht hend? Also wie dases inszeniert gsii isch? #00:03:12-1#
14	C: Ja, i finge scho, dases mega guet, dases so gspiut und so, wiu ou die Striits hani immer so gfunge, aso immer so, Ah, das isch ja es Theater und so und das hett sich rächt ächt agfühlt außä. #00:03:27-7#
15	B: Und i ha d'Übergäng na guet gfunge. Aso si hei d'Szenewechsel hei si mega interessant so gwechslet, si si immer, du hesch immer gmerkt, jetzt chömen es paar uf d'Bühni, näher si si wie fasch aui gsii, und näher si es paar Weg. Das hei si wie cool gmacht, das hett sich mega vermischt mitem Bühnebild und denn wär dänn di nöchsti Szene. Es isch nid so häckhäckhäck gsii#00:03:45-8#
16	F: I ha das o mega cool gfunde, aus wie zwöi Szene i eim Ruum gspiut worde si, so abwechsligswiis, wo nächer er so vor ire gstange isch und denn hettmer gnou verstange, ah, das sind zwöi ungerschidliche Szenene und eigentlech amne andere Ort, aber, glich uf dr gliiche Bühni und das isch, und es si aui zäme uf dr Bühni. #00:04:10-1#
17	B: Ou chli so wie s'Telefongspräch. Das isch ou guet gmacht gsii, dasde gmerkt hesch, hä, die sie völlig imne andere Ruum, mache völlig en anderi Mimik, si völlig noimed angers, aber si si im, si si uf dr genou gliiche Bühni und si redä zäme. #00:04:33-7#
18	I: Isch das für die andere au so klar gsii, die Ruumkonstellatione oder hetts deet au Verwirrige geh, mengmal? Oder so chli, deet hani wie en Moment bruucht zum driicho? #00:04:42-7# #00:04:50-1#
19	Schulterzucken? (Erinnere mich nicht mehr, welche Antwort kam, auf der Audiodatei ist nichts)
20	D: Vor auem si hei ja gar kei Requisite oder irgendöppis gha, das hani au no krass gfunde, si hei ja wirklich, ja Stüehl oder so, ab und zue, aber das hani würtlech, das hett mi mega beiidruckt, dass sis gliich gschafft hei, dasmer sich würtlech das Biud cha vorstelle. #00:05:06-0#
21	F: Wemer, wemer gad bi de Muetter isch gsii, hettmer würtlech ä gad a sone änge Ruum denkt, wo villich chli, mega, aso mega spärlich igrichet isch und wenn mer denn zrügg bi de Eltere bisch gsii hesch denkt wau mega grosses Huus oder so. #00:05:20-7#

22	B: Und das isch villich ou s'Coole, dass sich das jetzt jede chli andersch vorstellt, praktisch, i dem mer eifach nüüt heretuet, jedem selber überloht, wie dasers iirichted. Das fingi no e cooli Idee. #00:05:32-6#
23	I: Und hender ähm öppis chönne mitneh für etz oies Stück, woner irgendwie dänkt hend: Ah, das isch na spannend, oder so? #00:05:52-7#
24	B: Aso das Nachdänke nachem Stück, also de Flash, also eifach das Gfühl das dinne bisch gsii und irgendwie haut no so nachdänksch, das wär mir na wichtig, aber i gloub das schaffemer.

Drittes Gespräch «Club»– Wie beeinflussen sich Schauen und Spielen?

Gruppengespräch S3.1

Das dritte Gespräch folgte am 27. Juni 2019. Die Aufführungen der eigenen Stückentwicklung fanden am 9. und 10. Juni 2019 statt. Für das letzte Gespräch hatte ein Grossteil der Jugendlichen zugesagt, allerdings nahmen nur drei Spieler*innen tatsächlich teil.

Interviewmaterial: ca. 46 Minuten

Gruppe: N, A und S

1	I: An was könnt ihr, die es gesehen habt, euch noch erinnern? #00:00:10-1#
2	S: Dra, dass si Selma gheisse hett #00:00:16-9#
3	N: Ah ihn, wie er usgseh hett, weiss au ned, i finge, er hett so speziell usgseh. #00:00:23-9#
4	S: Die Chrusle gäll? #00:00:23-9#
5	N: Ja genau, die Chrusle. #00:00:23-2#
6	S: Ja nähr ad Gschicht, dass si, also er isch so chli e Fuule und denn verliebt er sich id Selma und die pepptne uf und denn meine si, si sig schwanger, und nächer ischs es riise Drama und d'Äutere wüsse nid wie handle und nähr am Schluss isch das Chind glich nid. #00:00:42-3#
7	N: Aja genau, das Chinddrama. #00:00:44-0#
8	S: Ihre geits eigentlich guet #00:00:46-6#

9	N: Ah das magi mi luschtigerwiis nüm so erinnere, as Ändi mitm Ching, i erinnere mi ehner na an Afang wiener mit de Eltere gstritte hett und wie, i weiss gar nöd wiso, eigentlich, das isch doch de langwiliger Teil vor Gschicht, aber i mag mi vor auem na dra erinnere wiener mit de Äutere gstritte hett, und wie si sich känneleehrt hei... #00:01:03-1#
10	S: Si hei viu gstritte uf dere Bühni. #00:01:11-6#
11	N: Das weiss i na, und s'Endi, wie si verzäut hei. #00:01:12-3#
12	S: Aja und di spezielli psychisch chranki Mueter, die hettmi denn so fasziniert, die hett so super gspiut, die isch cool gsii, und wie si am Schluss nähr so völlig abdreiht. #00:01:24-5#
13	N: Ja #00:01:26-8#
14	S: Aja und sini Muetter, mou, die isch doch so selbstegeistig gsii, die hett immer nur vo sich klagt und wie schlimm dass si d'Situation findt und wie scheisse das für si isch. #00:01:41-7#
15	N: Und d'Endszene weiss i o no, wo si numena verzellt hei. #00:01:43-6#
16	S: Und de Vater isch so klischeegetreu gsii #00:01:45-7#
17	N: Ja. Luschtig druf #00:01:46-8#
18	S: So, d'Frau wischt ab und de Maa chillts ufem Sofa, sochli so isch er doch gsii #00:01:55-7#
19	N: Zwar, er hett nacher kochet. Nei, i glaub, er isch meh so dä gsii, wo so immer e coole Spruch so uf de Lippe hett gha. #00:02:03-3#
20	S: Ja, ja. Und si si riichi Lüüt gsii. Und si isch ned so, si hei ned so viu Gäud gha. #00:02:09-5#
21	N: Ja, die Selma isch nit so, ja. #00:02:11-5#
22	I: Und z.B. bi de psychisch chranke Mutter, was häsch döt so faszinierend gfunde, wie's gspiilt gsii isch? #00:02:20-0#
23	S: Die hett das so liecht gspiut, süsch, aso süsch wenni so i Fiume oder ou i Stück, wenn öpper öpper psychisch chrank spiut, isch das immer so crazy, so psycho, so übertribe, ou luut und si isch mega fiin, si hetts mega fiin gspiut, so. Du hesch fasch ned gmerkt.. Du hesch gmerkt si hett e Eggä ab.. #00:02:44-9#
24	N: .. Aber du chasch eigentli fasch ned säge, was ihre Eggä ab isch. #00:02:46-4#

25	S: Genau! #00:02:48-2#
26	N: Ja, das findi wüirklich o na faszinierend. Du chasch nid säge: Ja, si hett immer so Zuckige gha oder so öppis #00:02:53-4#
27	S: Si hett eigentlich, aso wemmers nid, aso mer hetts scho gspürt, das öppis nid stimmt #00:02:58-5#
28	N: Si hett so das Gfüu überebracht, ohni z'zeige wases genau isch. #00:03:02-9#
29	S: Genau. #00:03:02-9#
30	N: Und i glaube, wemer kä Standardmönch hett, wenn mir nid wüsste, wie dase Mönch isch, würd si villich aus öpper normals usgseh. #00:03:11-4#
31	S: Ja oder allgemein für Mönche, wo villich nid merkä, wenn öpper chli crazy isch im Chopf, oder ja efach nüm ganz grad dänkt, wär si villich normal iigfahre, etz nur als Figur, so normal uf dr Stross, und ebe, si hetts ebe so träffend gspiut Und das hettmer uf de Bühni mega gmerkt, deswege hani ihre so gärn zuegluegt #00:03:33-8#
32	N: Ja, si hett wüirklech sones Gfüu überebrocht. #00:03:35-4#
33	S: Jo und s'Gmisch zwüsched: Ja, etz merkt mer dass si nid ganz isch, und itz merkt mer dass si na normal isch, chli wie Alzheimer ischs überecho. So döt merksch de Lüüt ja ou a, di si eigentlich scho na do, aber eigentlich sind si au nüm richtig da, aso sochli so das. #00:03:55-1#
34	I: Ok, mhm, und jetzt chasch du dich au wider iiklinke (Anm.: A. war nicht bei der Aufführung), wenn ihr jetzt müssted oii eignig Uffüehrig beschribe, jetzt nach dem si quasi über d'Bühni isch für öpper wo si nöd gseh hett, wie wüeder die beschriibe? #00:04:09-2#
35	S: Ja, i wür säge, mir si uf d'Bühni gstande und hei über Sex gredt, so Churzfassig #00:04:17-2#
36	N: Jo. #00:04:15-9#
37	A: Mir hei haut, aso mir hei Rouene kha, aber mir hei mega viu haut vo üsne Gedanke driibrocht #00:04:26-1#
38	S: U Frage gsteut #00:04:26-1#
39	A: Ja, aso es si viu Frage gsii. #00:04:29-3#

40	N: Ja, und i gloube, wennmer jetzt, aso wenn Lüüt das etz chömme go luege, muesch ufpassse, aso, dass, dass offe muesch si für das Thema, wiu's di susch überrumplet. Aso es überrumplet di ou so, aber i gloub du musch so als Person klarcho, ja. #00:04:46-2#
41	S: Ja, wiu d'Message vom Stück isch ja eigentlich: Let's talk about sex, baby, (die anderen stimmen ein und singen mit) let's talk about you an me. Und das isch eigentlich scho so d'Messag vom Stück und ja, um das geits ja au, im Stück. Aso mir redä über Sex, mir si schamlos und völlig schamlos, mir näme, mir hei eigentlich alles is Muu gnoh #00:05:03-4#
42	A: Es zeigt halt würklech eifach, dasmer sich eigentlich nid vor dem Thema muess schäme und mer redt ja eigentlech im Alltag süsch normalerwiis nid so viu über das, aber mit dem Stück zeige mir haut, dass das eigentlich genau gliich es normals Thema cha sii zum Redä drüber. #00:05:18-5#
43	S: Und dases es Problem isch, dur das, was ja sött chönne besproche werde, womer denkt, döt isch d'Sicherheit ume, dasmer über das cha redä, isch si eigentlich gar nöd, und bringts gar nöd, aso das zeige mer ja o no im Stück. #00:05:35-0#
44	N: Mhm. #00:05:35-0#
45	I: Aso wie meinsch das? Chasch das namal säge? #00:05:35-0#
46	S: Aso z.B. bezoge uf Ufkläringsunterricht ir Schuel: Mir hei ja im Stück zeigt, ja das bringt genou nüüt, dört chunnsch nid wiiter. #00:05:42-4#
47	N: Oder eifach so, wie heisst das, Missstäng, Missstäng i dr Gseuschaft, über s'Thema Sex. #00:05:49-5#
48	A: Ja und haut efach was üs fäut, aso was mir finge, dass das echli mi sött es Thema sii, oder womer villich chli meh sött drüber lehre #00:05:56-3#
49	N: Was fausch verzäut wird, was fäut... #00:05:59-5#
50	S: Oder wo dass die Froge de beantwortet chönnte wärde, si aber nid wärde, wiu me se verschwiget oder probiert möglichscht si verschwige. #00:06:10-0#
51	I: Und wie hender das dargstellt? Also ich has natürli gseh, aber etz wenn ihr das vo oi beschriibed? Aso was für Forme händer gfunde? #00:06:21-9#
52	S: Auso ei Szene isch sicher d'Ufkläringszene mit de Äutere #00:06:25-4#
53	A: D'Schuuszene. #00:06:26-0#

54	N: Aso grundsätzlich, würi eigentlich säge, chamer eigentlich säge, ebe, mir hei ohni Bühnebiud gearbeitet, aso ganz verschideni Orte, nid ebe ei Gschicht eigentlich, sondern meh e Message und mir si haut immer aui uf dr Bühni gsii, auso mir hei au Sachä dargsteut #00:06:41-6#
55	S: Ja, aso das isch au s'Bsundrige gsii am Stück #00:06:43-0#
56	N: Ja und nächer haut so Szenene, wie dr gseit heit. #00:06:46-2#
57	A: Auso haut eifach die Situatione, eiegtlich efach so wie Autagssituatione dargsteut, auso Schuu, s'Äuterehuus mit de Äutere und so. #00:06:55-5#
58	S: Ja, aber ou na angeri Missständ, z.B. das mitem «Nei heisst Nei», so de Teil womer gmacht hei szenisch, miteme Bühnebiud und Text, aso ja, Choreografie #00:07:12-0#
59	N: Froge #00:07:12-9#
60	A: Das Tschigitschigi-Züüg, hett ja eigentlich ou so das söue zeige, dass... #00:07:16-4#
61	S: Wobii, das isch nacher wie... #00:07:18-3#
62	A: auso dasmer meh offe sött sii, aso weisch so. #00:07:20-7#
63	S: Auso d'Offeheit ja, aso d'Selbstebfridigungsszene, die hett, aso das isch die mit de Nasä gsii, womer eigentlich efach d'Nase imitiert hei, aus Gschlächsteili, ja. #00:07:34-0#
64	I: Und ähm, ah das isch etz für dich schwirig, aber für di andere: Gsehnd ihr irgendwie Parallele und Unterschiid zwüsched de Uffüehrig wonihr gseh hend und oiere eigene Uffüehrig? #00:07:47-7#
65	N: Aso wasi grad gseh, was ähnlich isch, isch s'Bühnebiud, fingi. Aso klar hei si bi Wunschkinder meh gha, meh Bühnebild, aber ou ned viu, au mit ned viu gearbeitet, und wo sicher en Ungerschiid isch, isch, ich finde Wunschkinder isch sehr dramatisiert worde. #00:08:08-6#
66	S: Ja. #00:08:09-3#
67	N: Im Gägesatz zu üs, mir hei's probiert zimlich real, und das isch sicher krass.. #00:08:11-0#
68	S: Und ires isch e Gschicht gsii. #00:08:13-1#
69	N: Ires isch e Gschicht, ja. #00:08:14-6#

70	S: Ja, ires isch e Gschicht gsii, und üses isch eigentli nid direkt.. #00:08:18-1#
71	N: Ja, üses isch e Message, find ich. #00:08:18-7#
72	S: Ja, eher e Message aus e Gschicht. Und natürlich, bi ihne hesch würklech gmerkt, dur d'Gschicht haut szenisch dargsteut, etz si die uf dr Bühni, itz si die uf dr Bühni, und bi üs si haut immer aui uf dr Bühni gsii und bi jedere Szene jede beteiligt. #00:08:37-2#
73	N: Mhm. #00:08:38-5#
74	S: Und i gloub ou, bi ihne ebe, si heis, si si Figure gsii, si hei fescti Texte gha, mir zwar ou, aber mir si keni Figure gsii, i dem Sinn #00:08:49-2#
75	N: Ja mir si, ja mir si ja immer chli öpper anders #00:08:57-4#
76	I: Und hend ihr s'Gfühl gha de Uffüherigsbsuech hett irgenden lfluss gha uf oiri eigne Probe? #00:09:02-3#
77	S: Dass mir s'Stück si go luege? #00:09:02-3#
78	I: Mhm. #00:09:07-8#
79	S: Hmm, uf d'Probe? #00:09:11-3#
80	S: Ja, aso eifach so d'Motivation, dasmer ja näher döt uf dere Bühni öppis z'Stang bringe, so chli das hetts villich chli... #00:09:17-7#
81	N: Ja, ja das stimmt, das isch na cool gsii. D'Vorroid ufs Spille döte. Aber jetzt so bir Gschicht oder Handlig. #00:09:28-1#
82	S: Aber susch allgemein so, gseht mer ja aso so, aus Jungtheaterspillendi, die wo haut nacher Profi spille, die si so chli, ja, nid, aso doch: vorbiudet, die finde mir cool, die chöi öppis. #00:09:40-2#
83	N: Ja, aso mer luegt immer so Sache ab, aber etz nid Speziell ufs Stück bezoge, sondern eifach uf wie dass si Spille, wie dass si weli Emotion darstelle, wie dass si Gestike gestikuliere, so Sachä. Aber weniger für üses Stück, sondern eich für jede Einzelne gloubi. #00:09:56-0#
84	I: Und jetzt wider Allgemeiner, ähm, wie denked ihr, dass ihr etz selber Theater spilled, wie beeinflusst das oii Art Theater z'luege? #00:10:12-6#
85	N: Auso i ha scho s'Gfüu dasi andersch Theater luege, als z.B. mini Familie? #00:10:13-2#

86	S: Kritischer, kritischer #00:10:16-1#
87	N: Ja und auso, mou, das hani ou scho minere Familie verzäut, dass si vor de Uffüehrig dänkemer, jetzt si die aui ufgregt, und das dänkt sich gloub susch e Zuschouer nid, dass döt grad Lüüt hinder de Bühni si, wo grad mega ufgregt si, aso bi de Erwachsne, die si äua o nüm so ufgregt, oder efach angersch, aber ou so bi junge Theater womer gaht go luege oder so, dänki mer das immer, oder ou i luege ou immer so chli näb dr Bühni, was dört abgaht, wemmer das cha luege und ja, kritischer. #00:10:44-8#
88	S: Ja, i luege vor auem kritischer ufs Stück, z.B. wenni z'Züri gah go es Stück luege, denn luegi das Stück angersch a, wie wenni in Recherswil im Dorftheater gah go es Stück luege und kritisieres ganz angersch. #00:10:57-9#
89	N: Mou, i luege beides gliich a. #00:11:00-7#
90	S: Ja, äh, logisch luegi, mou, nei, i luegen eigentlich angersch druf, es isch ja ou en anderi Spiuart villich ou.. #00:11:08-7#
91	N: Ja scho, i luege beides vou kritisch, aso kritischer aus, i gloub i gniesses ou meh, ufne Art, wiui weiss, was aues drhinder steckt und uf e angeri Art tueni o kritischer luege, so mit, ja eifach so Sachä womer haut weiss, dasmer muss dütlich redä, mitem Rüggä nid zum Publikum, wo gits Texthänger womer so merkt Aah.. so Züüg haut. #00:11:28-8#
92	S: Ja genau, oder... #00:11:28-8#
93	A: Mer cha haut meh nachevollzieh, wie sich haut die uf dr Bühni fühle und haut eifach so, und was das haut eigentlich füres tolls Gefühl isch und so, wo die eigentlich grad hei und so, und wenn mer haut ou so chli überleit, es cha haut jederziit irgendwie en Fehler passiere und denn wird improvisiert und mer weisses haut im Publikum haut nid, aber mir als Theaterlüüt wüsse wie so e Siutation isch und denn findis haut gliich ou immer wider spannend, haut zuezluege und drum hani oi eigentlich kās Problem, sit dasi säuber im Theater spille, es Theater mehrmals go z'luege, willi weiss, dases nie genau gliich chunnt. #00:12:04-1#
94	N und S: Ja vou, das stimmt. #00:12:04-1#
95	I: Und das isch der vorher nani so..? #00:12:07-0#
96	A: Nei, auso vorher bini ned einisch es Theater mehrmaus go luege, aber sit dasi im Theater bi, isches ou scho es paar Mal vorcho, dasi öppis mehrmals bi go luege. #00:12:14-2#
97	S: Ja, i merke haut ou efach, siti Theater spille, gspüri selber, was das eigentlich für ne Ufwand isch, so es Stück, es Musical, es Konzert uf d'Reihe bringe, für das das würtlech fätzt zum Zueluege und wens näher de haut kritisiersch, ghesch denn haut ou, ah a dem hei si fescht gschaffet, a dem hei si ned so gschaffet, die hei sich etz, döt si Profis drangsii, döt ebe eher weniger und so #00:12:36-9#

98	N: Ja, aber ou, ja, ig ha grad mehreri Sache, z.B. ou d'Fium- äh Theatermusik öb die passend isch, wie d'Stimmig überechunnt, nächer so Sachä wo mini Familie scho jammeret: Oh, jetzt magi nüm Klatschä, dänk mer: Hallo, die si etz gad zwei Stund uf dere Bühni gstange, dir heit kei Ahnig wie astrengend dass das isch, und die froie sich gad riisig dasmer klatsche, de chamer doch na chli wiiter klatsche. Oder ou uftstah, bedüüted für die wo uf dr Bühni stah so viu, und im Publikum dänksch der eifach: «Ja, isch scho cool gsii, ja du denksch scho, isch cool gsii und du nimmsch öppis mit oder so, aber... #00:13:10-3#
99	S: Ja, i finge ebe, wenn nächer säuber Theater spiusch, merksch ebene nacher d'Arbet drhinger und du tscheggsch ou.. #00:13:18-7#
100	N: Wieviu dases bedüüted, dass du klatschisch #00:13:21-5#
101	S: Ja, oder so die Hemmschwelle zwüsched, i weiss na, woni nid Theater gspiut ha, hani im Publikum weniger Emotion zeigt, weder... #00:13:30-0#
102	N: Ja, das stimmt vou #00:13:30-7#
103	S: .. woni nacher ha afah Theater spille, wiu... z.B. so Lachä oder itz öppis truurig finge oder so, wenn nächer Theater spiusch und s'würklich öpper richtig guet spillt, de... #00:13:44-1#
104	N: De bisch vou drin #00:13:44-1#
105	A: Du chasch di vou ineversetze id Figure oder is Stücke ine säuber #00:13:49-6#
106	S: Ja oder nei, aso vor auem Lachä, i gloub siti Theater spille lachä ig viu meh i de Publikum, willi eifach finge, ja, das isch so wertvoll, dass d'Schouspiller merkä, ah, da sitzt öpper, da luegt öpper #00:13:59-6#
107	N: Ja, und bevor Theater spiusch, dänksch so, ou ich möcht doch ned dasi di andere störe bim Zueluege. Und wenn denn selber Theater spillsch, weisch, du söttsch eigentlich extraluut Lachä, aso nid.. aso ehrlich natürlich, aber.. #00:14:09-4#
108	S: Wiu, wenn du uf dr Bühni steisch, und merksch, heh die reagiere, öb etz mitere Truur, eher schlächtere Emotion oder mitere guete Emotion, das isch ja nächer das, wases cool macht #00:14:19-2#
109	A: Du weisch, du heschs guet überebracht, du weisch, du hesch Emotione usglöst und das isch haut eifach mega agnähm #00:14:23-5#
110	N: Ja genau, und wasi ou finge isch eifach ou dr Respekt drvor und dasmer z.B. ou ned reded im Publikum, aso i meine das mached d'Zuschauer ou susch nid, aber i finge, es isch namal öppis angers, wenn du weisch, wie's isch, wenn s'Publikum nid ufpasst oder wenn du öpper ghörsch redä oder so, de, und i finge, wenn im Publikum hocksch, de, und säuber Theater spiusch, denn isch efach dr Respekt namal chli meh, hani s'Gfühl. #00:14:45-0#

111	S: Ja i gloub allgemein dr Respekt vor dr Arbeit wo da gmacht wird. #00:14:50-9#
112	N: Ja und d'Wertschätzig ou #00:14:51-5#
113	S: chani mer vorstäue #00:14:50-4#
114	I: Und was häsch gmeint mit dem du luegsch es Theater andersch a, also wie andersch würsch das beschribe, aso was für Masstäb.. #00:15:02-2#
115	S: Aso ebe, du sitzisch im Publikum, und du analysiersch wie was du gsehsch. Oder ou wenn's nächer, jo, ig, wie gseit, mer konzentriert sich nächer ou, wie z.B. bi dr psychisch Chranke, de chunnt die uf d'Bühni, denn spiut die, und i finge, ou die spillt mega guet, dasi das wie merkä, oder dasmer das uffällt, wie si etz ebe spillt und dasi mi denn meh, oder na meh uf si konzentriere oder was ou immer de, aber eifach so, das begriffe, so, vo, aso ebe analysiere. #00:15:43-5#
116	A: Ja, aso mer merkt ou meh, aso vor dasmer afoht Theater spille, meh haut, merkt zum Teil Sachä nid, kei Ahnig, zum Biispiil wasmer uf de Bühni cha falsch mache oder was au immer haut, etz merkt mer z.B. au so Sachä, wo ois z.B. d'S (<i>Name der Leitung</i>) öfters gseit hett, wenn mer Sachä tut dopplet mache, z.B. öppis säge, während mer eigentli die Emotion au spillt und so, uf das hettmer sich früecher z.B. gar nöd gachtet, und etz merksch das halt uf dr Bühni, ah das isch so, und. #00:16:12-7#
117	S: Ja, efach so Züüg, wo eim selber glehrt wird, wo nächer luegsch, öbs öpper andersch de i dem Moment nid macht. #00:16:21-3#
118	A: Aso eifach die Fehler wo gmacht hesch, wo du hesch chönne verbessere, wo gseit worde si, uf das achtisch di denn glaubs #00:16:27-9#
119	S: Ja und nächer d'Arte vo, vo Theater, vo Kunscht, aso chasch ja mega viu mache, jo #00:16:38-0#
120	I: Ja und das wo vorher gseit hesch mit du luegsch es Dorftheater andersch a, oder wie hesch das gmeint? #00:16:51-8#
121	S: Ja, aso wenn z.B. im Dorftheater sitzisch, de weisch, das si Lüüt wo das als Hobby mache, dass si Lüüt, die do siteme halbe Johr dran, die spille das drüü Mal, es isch es Gschichtli und jede hett si Text und jede hett sini Rolle und es isch so chli <theäterlet> blöd gseit und wenn nächer beobachtisch, aso das beobachtli ou gärn, wie öpper sochli tuet <theäterle> sochli. #00:17:18-3#
122	N: Ja, aber verstoh nid, wie dases andersch aluegsch. Aso ich lueges gliich a, aber aso gliich a, aber tu's gliich... #00:17:31-5#
123	S: Villich luegis... oberflächlicher a? Aso weisch, nei, nid oberflächlicher, das isch s'falsche Wort #00:17:36-2# #00:17:39-2#
124	N: Weniger sträng?

125	A: Aso i weiss glaub es bitz was du meinsch... #00:17:39-2#
126	S: Nei, ebe mou ebe stränger, i lueges stränger a, willi wie weiss... #00:17:46-5#
127	N: Aso du erwartisch wie öppis schlächters? #00:17:46-5#
128	S: Nei, nei, dür das, dasi Theater spille oder dasi vill gang go Profis luege, dassi die ja denn automatisch o mit dene vergliche wo es Dorftheaterli mache, dur das halt, tuni das öppe so kritisiere, und äüä .. abesetzä, i weiss nid.. #00:18:03-8#
129	A: Ja, aso ich weiss was du meinsch, aso das hei mir ou, aso bi üs wird ja ou so Obeungerhaltig und alles und dört wird haut ou Theater gspillt und nächere... #00:18:12-6#
130	S: Aso es git halt Show und Show #00:18:14-4#
131	A: Ja, du merksch haut, Lüüt wo's halt wüchlich wie, aso mega ernst dürs ganze Jahr immer wider probe und so, und denn gits halt nächer ebe die i dem Dorf, wosis haut für einisch, für irgendsone Alass so uf d'Bei stelle und halt wüchlich eifach so es paar Mönet dra si oder so #00:18:30-5#
132	S: Ja, das si riisigi Unterschiide, aso scho nur d'Bühnepräsenz, aso das chasch.. aso das findi ou öppis verreckts, aso wenn z.B. es Theater go luege vo Lüüt, wo du weisch, die mache das als Bruef, Bühnepräsenz, ou bi Konzert und so, wie so vill, blöd gseit, du chasch ja nid falsch uf dr Bühni stah, aber, die wo sich die Präsenz halt gar nöd nehmed, dass si etz ufere Bühni stönd, das findi aubä ou na spannend zum luege. #00:18:59-5#
133	A: I finges haut ou mega krass, wie mir im Theater, aso mir hei ja, z.B. nie Mikrofon gha, auso mir hei etz für es paar Szene Mikrofon gha, aber efach so, aso glaub eher füre Effekt, und nid, willmer nid gnue luut si. Und i merke haut so bi üs, z.B. bi de Dorftheater oder aues, si hei immer haut Mikrofon agmacht und dr Ruum isch circa öppe gliich gross wie z'Stadttheater und de danke mer haut aubä ou, aso das chönntmer jetzt auä ou ohni Mikrofon mache, u verstoh zum Teil gar nid, aso die Lüüt mache das haut nid so extrem aus Lideschaft sondern ehner so chli als chliises Näbehobby, was ou immer, und bi ihne isch das haut nid so es grosses Thema, dass si haut so luut müesse chönne redä, und bi üs z.B. wird das haut immer wider erwähnt und ja... #00:19:46-9#
134	S: S'Feeling isch haut ou andersch wenn z'Züri ir Opere sitzisch weder z'Geralfinge ir Turnhauä. Das isch öppis völlig anders, das isch ou e anderi Art vo Kunst, so. #00:20:01-5#
135	I: Und hend ihr s'Gfühl, dass s'Theaterluege au oies Spiil beiflusst? Oder oies Stück, aso ned nur ufs Spiil bezoge? #00:20:25-4#
136	N: Aso angeri Stück woni gseh han, hei mi, und i gloub üses Stück nid so starch beiflusst, aber was üs haut efach beiflusst hett, si so die Szenene womer vonenang gseh hei während de Probe. Aso das hett mi extrem inspiriert und i gloub o üses Stück, wasmer auäs gredet hei während de Probe. Aber etz so es anders Stück, woni müsst säge, das hett üs etz.. i gloub nei, nid so. #00:20:47-4#

137	S: I cha ja ou nid säge, i luege es Stück oder e Fium, und spiegle näher üses Stück oder mini Spillart a dem ab. Das isch wie... #00:21:00-2#
138	N: Das geit nid #00:21:00-8#
139	A: I cha haut nid, i cha glaub die Stück gar nid verbinge, aso, i, auso eifach will jedes Stück isch öppis anders und es wird nöd s'Gliiche i dem Sinn darstellt, und es isch haut efach so komplett wie verschidnigi Wäute, womer haut da iitoucht bi jedem Stück, und darum chani das haut fasch nid uf üses Stück druf.. #00:21:22-8#
140	S: Vor allem s'Spannende findi, du chasch ja eigentli nüüt falsch spille. Und jede spillts andersch. Du luegsch villich öpperem zue, aber bim Spille denksch: wow, cool, aber du würsches eh andersch mache, wiu du spiusch andersch, du bisch en andere Mönsch, du wirsches andersch usdrücke, es spüt niemer gliich oder so #00:21:32-8#
141	I: Aso es beiflusst oi meh, selber Theater spille, wie ihr Theater lueged aber umgekehrt weniger? #00:21:57-7#
142	S, N, A: Ja. #00:21:59-4#
143	I: Ok. Ähm, ei Frag wär na: Wenn ihr etz dänked, ihr hettet en Ufführigsbsuech zume andere Ziitpunkt vo oiem Prozess gha, hettet ihr s'Gfühl es hetti andersch gwürkt, oder es hetti meh Ifluss gha, oder was dänked ihr, was chönnti au s'Potenzial vo somne Ufführigsbsuech für e eignigi Arbet sii? #00:22:23-1#
144	S: Ich gloub nid, will ich ha scho vor de Probezeit und ou während de Probezeit eigentlich immer wider Stück gseh und ich chönnt etz ned säge, dasmi zume gwüsse Ziitpunkt eis vo de Stück i de Probezeit beiflusst hett. #00:22:52-9#
145	N: Aso villich, wenn es Thema ou grad über Sex wär, und die namal gueti Ahaltspunkt bringe so zum Nachedänke, denne villich, denn hette mer das äüä i de Probe scho ufgnoh, aber es isch sones anders Thema und nei, i gloub auäs angere hett mi gloub nid.. #00:23:09-5#
146	S: Ja i gloub s'Thema isch gloub ou wichtig, wenni etz villich es Stück über Sex wär go luege hätti das villich äüä meh verbunde no mit üsem Stück oder vergliche. #00:23:19-6#
147	N: Absolut. #00:23:19-6#
148	A: Ja, und es hett villich ou wider meh Froge brocht wo mir ois sauber gstäut hätte. #00:23:22-6#
149	N: Ja, i gloub ou #00:23:22-6#
150	A: i gloub mir si ou houptsächlich fasch vo dene Frogä wo mir im Chopf gha hei und wo mir üs gstäut hei, si houptsächlich vo dene wie inspiriert worde oder so. #00:23:31-7#

151	N: Jo. #00:23:34-4#
152	I: Und dänked ihr es hett en Ifluss, aso was du gseit hesch, dass du individuell eh gasch go Stück luege, aber wemmer als Gruppe eis Stück alli wo debii sind zäme gaht go luege? #00:23:50-6#
153	S: Ja, döt isch s'Coole nächer s'Redä. Deet chasch nächer ewig redä drüber. #00:23:54-3#
154	N: Wiü ebä alli wo Theater spille, wüsse, uf wases achunnt, und de ischs zimli viu drüber z'redä aus, vor allem wenn mit Lüüt, auso o wenn mit Lüüt gasch wo nid Theater spille, chasch sicher über s'Stück redä.. #00:24:05-5#
155	S: Nä, äbe, i gloub nid mit allne, aso i has o scho erläbt.. #00:24:05-2#
156	N: Mou, du chasch halt über anders Züüg redä aus mit Theatermönsche, mit Theatermönsche chasch haut über das redä, was di gad säuber sehr interessiert am Stück, was du cool hesch gfunde, was du ned guet häsch gfunde, was der bliibt und so, ganz andersch aus mit Lüüt wo nid Theater spille. Auso äbe es geit ou mit Lüüt wo nid spille, aber i finges viu interessanter mit Lüüt wo Theater spille. #00:24:28-1#
157	A: Das fingi o. #00:24:28-1#
158	S: Aber i gloub es geit, aso es git scho Lüüt wo nid Theater spille, wo d'Stück ähnlich kritisch aluege ou... #00:24:36-5#
159	A: Aber i gloub dass si ou ehner Lüüt wo sich haut meh für Theater interessiere, so fürs Luege #00:24:39-8#
160	S: Aso z.B. mini Eltere spille beidi nid Theater, aber mit mine Eltere chani super diskutiere übernes Stück woni go go luege, so. Wiu si beidi mega gärn Kunscht hei. Aber etz villich mit öpperem wo gliich alt isch wien ig, wo völlig angeri Interesse hett und de das go go luege mit dem chönntsch de nöd... #00:25:00-7#
161	N: Dini Eltere hend äüä o scho mehreri Stück gseh, äüä, und hend wege dem äüä o meh Erfahrig und so #00:25:04-1#
162	S: Ja, de chasch ja nid, mit dene chasch nid, diskutiere was positiv isch gsii und was, viu gloubi, getroue sich o gar nid z'kritisiere. #00:25:14-2#
163	A: Viu wüsse gar nid wie druf reagiere, dünktsmi. Aso, i mein, wenn mir mit dr Schuel si go es Theater ga luege, hani gmerkt, di meischte sind ehner so: Ja, mir gö es Theater go luege, mir hei kei Schuel. Und sit ig säuber Theater spille, dänkeni ehner so: Ja, es isch mer eigentlich gliich, dasmer kei Schuel hei, mir gö es Theater go luege. #00:25:30-7#

164	N: Ja, aber i gloube, was dr Punkt isch, isch das, um öppis guet oder schlächt zmache, musch ja wie vergliiche. #00:25:38-2#
165	S: Ja, gloubeni o. #00:25:38-2#
166	A: Genau. #00:25:38-3#
167	N: Und i gloube Lüüt, wo nüüt mit Theater am Huet hei, und sälte eis gö go luege, die chöi nid vergliiche, chöi auso ou nid säge was umbedingt guet und schlächt isch gsii, aber etz z.B. ar S. iri Eltere, wo ebe chöi das säge, die hei äüä scho vill Stück gseh und chö mit angere Stück vergliiche, und mir, wo säuber spille, chöi sicher mit üs säuber, mit angere vom Theater, mit üsem eigene Stück verg., auso eifach so, so luege, was isch guet gsii und was nid. Und i gloub uf das chunnts drufah, öb mit öpperem guet chasch drüber redä oder nid. #00:26:06-9#
168	A: Ja. #00:26:08-0#
169	I: Und was isch für oi en prägnante Moment gsii während em Probeprozess oder villich au erschide Uffüherig? #00:26:26-9#
170	<i>Recherche mit Sextherapeutin, anonyme Fragen stellen, nicht transkribiert #00:27:58-8#</i>
171	<i>Offenheit, wie über die Dinge erzählt wird, nicht transkribiert #00:28:17-2#</i>
172	<i>Impros in Gruppen, Einfluss gegenseitig, nicht transkribiert #00:28:28-9#</i>
173	N: Wasi ou na krass han gfunge, isch, aso mir hei das Stück ufgfuehrt, und nach der Uffüherig haut vill Glückwünsch, isch mega cool gsii, und so, und denn hani dänkt: i find das Stück aso hammer, mega nice, mega cool, und s'Publikum finds eifach cool. Aso si heis zum Teil ou mega cool gfunge, aber es isch, wie, aso wenn ig das Stück spille, oder wennis ou wür gseh, denn verbindi mit dem aui Probe, womer hei gha, aui Themene womer drüber diskutiert hei, wo ou zum Teil ned aui Themene im Stück dinne si. Und i gloube, wenn ig z'Stück gseh, denn dänk a das aues, über was das wasmer gredet hei, über das was etz äbe nid im Stück isch, und denn isch das für mi so s'letschte haubä Johr und für si, für si ischs jetz di letschti Stung, fürs Publikum und de bin zersch so: Hallo, findeders nid o so mega cool wien ig, bisi checkt ha, das für mi das Stück ebe ou d'Probe si, d'Themene womer drüber gredt hei, und ig... Auso we aui Lüüt i dene Probene wäred gsii, fände sis o mega hammer, wäutcool. #00:29:22-8#
174	A: Für üs sinds haut ou di Erinnerung haut eifach, wo üs zämäschweisse. #00:29:27-9#
175	S: Ja, es isch wie hout ou ebe es Ändprodukt vomene, vomene haubä Johr. Und das isch.. Hinder somne Stück steckt meh weder eifach tüftle und spille, dass si, das isch redä, das isch d'Gruppe.. #00:29:39-8#
176	N: Ja für üs isches viu grösser aus für z'Publikum #00:29:40-7#

177	S: Ou wiemer d'Gruppe findt, wiemer sich lehrt könnä, die sozial mönschliche Sache zwüschenanger, das isch Jenschts, wo schlussendlich i dem Stück drin si, wiu nach dem Stück isch eigentlich wens nacher ufgfuehrt isch, isch ja, fertig. #00:29:59-9#
178	N: I gloube ou haut, i gloube das isch ou so de Ungerschiid, mir wüsse, wie mer am Afang agfange hei, d'Häufti Lüüt könn mer nid emol, und schlussendlich simmer haut so aus Gruppe uf dere Bühni, könne enang aui mega guet mittlerwile, si so zämegschweisst aus Gruppe und s'Publikum, wenn das ned irgendwie grad Eltere si oder so, oder Familie oder was ou immer, wüsse gar nid, dasmir haut so agfange hei, als Lüüt wonenang gar nöd könnä. #00:30:30-9#
179	N: Wobii, ja, auso ig wachse eifach aus Mönsch efach extrem im Theater, da merki jedes Mal inere Theaterphase, grad i dem Johr bini so gwachsä als Mönsch, also, krass wieviu das passiert isch, durch s'Theater miis Danke, auso es hett sich mega viu veränderet und es isch so cool, wiu das zeigt das Stück irgendwie ou. Die Veränderig wo du gmacht hesch. Am Afang dänksch nid, dass du ufere Bühni steisch und über Sex redisch. #00:30:52-7#
180	S: I finge ou immer verreckt: Ziit. Wie viu Ziit das dört drin isch. Was mir eis Stundä, #00:30:59-9#
181	N: Ja und ebe Erinnerung und so. #00:30:59-5#
182	S: mitenander verbracht hei. #00:31:02-1#
183	N & S: Jo. #00:31:02-1#
184	N: Es isch so schön. #00:31:02-1#
185	S: Das isch immer wider das wo eim nächer am Schluss so ou prägt. #00:31:14-9#
186	I: Und was isch am Schluss denn na d'Uffüerig? #00:31:16-1#
187	S: Ja de PÄM! mir prätsche oich das a Chopf, was mir do gmacht hei, dä. Dä Teil. Das isch eigentli s'Geilschte, du steisch, und du weisch: Ha, lueded mol.. #00:31:26-8#
188	N: Ja, dr Stolz wo du hesch, würllich, lueded mal, was mir gschaffed hei #00:31:30-3#
189	S: Lueded mal, was mir für geili Sieche si, so chli das. #00:31:34-2#
190	A: Ja, sochli das bewiise und zeige haut, wasmir eigentlich do gleichtet hei, und eifach so das Ändprodukt eifach würllech allne würllich so dri z'geh. #00:31:42-6#

191	S: Das isch haut ebä das Coole bi Stück wo, wos Theme si, wo eim sauber beschäftige und interessiere, wo nächer würklech mit de Lüüt, du chasch nächer würklech mit de Lüüt über das redä. Wills di ja ou interessiert. #00:31:58-5#
192	N: Ja und denn aber gliich wider merkä, dases fürs Publikum nid s'Gliichä, dases fürs Publikum nid di gliichi Bedütig hett, wie für di. #00:32:04-5#
193	S: Jo, aber ebä nächer ou nachem Stück, i has extrem spannend gfunde, mit jenschte Lüüt wos gseh hei drüber z'redä was si vo dere Szene gfunde hei, wie sie die Szene gfunge hei, wius eifach mi interessiert hett, wi die das ufneh. #00:32:16-6#
194	A: Oder haut eifach o so abstrakti Szene wo gmerkt hesch, dass zum Teil s'Publikum, das komplett andersch interpretiert, und nacher mit Lüüt z'redä, und jede gsehts irgendwie chli andersch und jede hett schlussendlich e angere... aso wie e angeri Interpretation vom Stück gha oder hett haut angeri Gedanke ufgworfe und efach so die Gedanke vo de verschidnige Persone zghöre.. #00:32:39-5#
195	S: Jo, und was haut bi dem Stück, aso s'Verrecktschte eigentlich, wasi so gspürt han, nachem Stück ebä, dass... mir si es haubs Jahr a dem Thema gsii, was mir, mir si wie, mir si so schamlos i dem Thema jetzt, da chasch eifach drüber redä, es isch eifach normal, und das isch vorher gar nid gsii, isch vii verchlämmter gsii, vii meh no mit Hemmige.. #00:33:06-0#
196	N: Ja, mir si gwachse, aus Gruppe, aus Mönsche #00:33:06-0#
197	S: .. was sägi itz, was sägi nid, und: nachem Stück redsch eifach möngisch so mit Lüüt Blablابلابla und die sitze vor dir und dänke so: Oh, das Thema und so off, und (imitiert irritierten Gesichtsausdruck) du sitzisch döt und dänksch so: Ou ja, die hei ja gar nid mitgmacht bi dem Stück, das isch efach, die hei das gar nid, de, de, villich Prozess chamer itz säge, de Prozess gar nid mitgmacht. #00:33:27-3#
198	N: Das isch mer würklich, genau die Situation, ischmer passiert, mini Kollegin isch eifach vor mir ghocket und hett gseit: N., du los, ich bi scho offe, aber, do längts, sowiit bini noni (lacht). Das hett si mer würklech gseit und nächer hani gseit: uh, de müessemer irgendes Zeiche usmache, wiu das cha mer wider passiere, wiu i so... es interessiert mi und denn redi wiiter und denn.. mini Kollegin isch eifach gad chli überforderet gsii. #00:33:47-6#
199	S: I ha, i ha mit mine Eltere scho immer offe über das Thema gredt, näher so während de Stückerarbeit ou, efach normal, offe, mir rede eigentlich über auäs offe, und nächer nachem Stück, nachdem si's gseh hei, hani no dopplet so vii efach Blablابلابla und mini Eltere so: Ou, ou, uh, uuff. #00:34:07-8#
200	I: Und was hender so im Ganze, aso es cha im Prozess oder bi de Ufführige gsii, Nois über Theater glernt, woner vorher nanig mit Theater verbunde hend, villich? #00:34:19-3#

201	N: Villich keni Requisite und ebä käs Bühnebiud, du musch so wie, wases dasmal überhaupt ned hed geh, wases ja susch ja hinger dr Bühni git, wenn musch uf d'Bühni, wenn musch wo was aleggä, wenn di musch umzieh, wenn musch e Requisit noimed angers härebringe, uf weli Siite muesch stoh, und etz: ke Requisite, du musch nie abem Stück, du musch eigentlich wüsse, wenn uf d'Bühni gosch und wenn wider weggosch, einisch druf und einisch wider drab. Das isch gloub, und halt di ganzi Ziit, di ganzi Stung Konzentration. Wenn ebä ab dr Bühni gohsch, de hesch mal schnäll en Moment, wo churz chasch atmä, und dört bisch immer durchgehend druf, also musch luege das e Fokus hesch, das präsent bisch, das richtigi Emotione und so überebringsch, ja. #00:35:08-9#
202	S: Haltige.. a dene heimer viu gschaftt #00:35:10-7#
203	A: Ja und das nie haut zrügghaisch i di säuber, aso dass du merksch, du bisch di ganz Ziit uf dere Bühni, du musch eigentlich di ganz Ziit spille und nid irgendwie so a dir umezupfe oder was o immer und das halt efach konzentriert bliibsch und efach die Power efach bhautisch uf dere Bühni. #00:35:28-6#
204	S: Was bi mir etz speziell isch, eigentlech, isch, i ha no nie es Stück gmacht, wo klassisch isch, du hesch die Rouä, dä Text und du bisch die Figur. Und i bi sit 3
205	Jahr bir S (<i>Name der Leitung</i>) und si hett immer scho so Stück gmacht, wiemer das Johr hei gmacht. I könne Theater säuber vo mir eigentlech recht so und haut eifach vo de Impros i de Probene, wo e Figur bisch, miteme gwüsse Text, aber schüsch, also so klassisch Theater heimer eigentlich nie... Aso es Stück hani no nie gmacht klassisch, efach schüsch Impros und Szenene, ja. #00:36:12-4#
206	N: Und schüsch, wasi na mit Theater verbinge isch... obwohl, nei, nei das chani nid säge, ig ha gad wöue säge Muet oder efach meh Selbschtvertroue, aber i ha eigentlich vo Anfang a, mussi säge, aso ig säuber nid so Bedänke gha mit dem Thema uf d'Bühni z'gah, ig ha das gärn wöuä, mussi etz säge. #00:36:27-3#
207	S: Jo, ig ou. #00:36:28-8#
208	N: Wäg dem ischs eigentli nid dr Muet oder s'Vertroue oder so, das hani vorher scho gha, das verbingi itz nid noi mit Theater. #00:36:36-3#
209	S: Und so glehrt, das isch immer schwierig zum säge, was mer etz glehrt hett, und was... wasmer sicher gloub alli recht mitgnoh hei, ou das Johr, isch e Haltig. Das mit dem: Du bisch e Stung lang uf dr Bühni und du spiusch e Stung lang bisch du präsent und du ghörsch zu dem Biud. #00:36:54-0#
210	N: A dem hemmer viu gschaftet.. #00:36:54-0#
211	S: Und das isch etz bi de meischte vo üs, hett na niemer es Stück gmacht, wo haut würklech, 60 Minute lang uf dr Bühni steisch und haut immer dranne bisch, und s'Spezielle isch ja gsii, mir si nie, mi hei kei Rouä gha eigentlich, aso mir hei kä, mir si kä Figur, scho, mou mir si e Figur gsii, aber nid, das Publikum itz gmerkt hett Ah, das isch s'Hanni, aha das isch dr Fritz aha so. #00:37:18-9#
212	A: Haut efach so chli mit üsne verschidnige Hautige, heimir fasch chli üsi Person womer gspiut hei, repräsentiert, aso. #00:37:29-1#

213	S: Das isch für mi am Afang schwär gsii, s'Tränne zwüsche, das dänkt d'S (ihr Name) und das spilli. Willmer ja eigentlech mit üsne Meinige und üse Gedanke gspiut hei. Und das döt nähr de Cut machsch zwüsched, ah das macht mini Figur, und das, das dänk ou ig, wiu, ja weiss o nid, villich d'Frog: Was isch guete Sex? hett mini Figur gseit und mini Figur wöue wüsse, aber ig als S (ihr Name) hett die Frog ou dänkt, gstellt, Wunger gnoh, so. Und dört nacher de Cut z'mache, das isch, das hani, das isch am Afang rächt schwer gsii und i gloub das heimer so gloub ou chli glehrt. #00:38:11-7#
214	I: Also wie wüsch denn etz säge machsch de Cut oder wie, wie trännsch das? #00:38:15-1#
215	S: Jo irgendwann häsch.. Aso hesch so wie dini Linie, aso wie du dr Text seisch, aso du repetiersch das so mängisch und du seisch das so vii und du spiusch das so vii i all dene Probene, das irgendwann völlig vergissisch, dass ja das, dass ja das eigentlich spiusch und du hesch scho lang für di es Muschter entwickelt für wie du's machsch. #00:38:44-2#
216	A: Auso dür das, dasmer die Szenene so mängisch gspiut hei, und immer wider verbesseret oder usbesseret hei.. #00:38:49-4#
217	N: Du heschs so oft gseit, dass d'Emotion ebä nume no spiusch und... #00:38:53-9#
218	S: ..und nüm säuber füusch. #00:38:54-2#
219	A: ..und nid überleisch. #00:38:55-4#
220	N: Aso i finge erstens das und zweitens ischs für mi o namal e Ungerschiid, öb mer itz uf dr Probebühni si oder im Stadttheater. Wiu uf dr Bühni spiusch jedes Mal, aso du bisch ja, aso i bi no nie uf dr Bühni gstande und ha mi säuber gspillt, es sei denn mer improvisiert öppis dört, de mussme, das wird gloub, das isch na schwer, imne Improvisationsstück, das nid di sälber spillsch, aber uf dr Bühni spiusch Sachä wo scho 100mal öppe gmacht hesch und es isch äbä e Bühni und i weiss ou ned, aber das git mir eifach gad s'Gfüu, dasi do nüm ig bin, und das isch genou e richtig eso. #00:39:27-2#
221	S: Ja, das stimmt. So villich chli s'Gfüu, jo d'Bühni git eim dr Schutz, genau. #00:39:31-1#
222	A: Ja, i gloub bsunders so bi dene Szene womer Froge spill.. äh gstäut hei, han i ou meh mir ou säuber mir Gedanke über die Frog gmacht, womer si eifach gstäut hei und wo's nacher gheisse hett, stäued si wie eifach öpperem, eifach, aso z.B. i wenn mer i de Probe gsii si, hetts gheisse, lueged d'N (<i>Name der Leitung</i>) a und stäued ire d'Frog, de hani gloub weniger über d'Frog nachedänkt, wieni säuber würd nachedänke, sondern meh gspiut wien ig ire die Frog stäue. #00:39:57-9#
223	N: Und gliich isch gloub sehr vii vo dem was, bi äunä, aber ich chas etz vo mir sicher säge, aber i gloub i chas ou über di angere vermuete, isch, sehr vii vo dere Person wo du am Schluss gspiut hesch, isch o e Teil vo dir säuber. Und das isch ja immer eso, aber i gloub, grad bi dem Stück... #00:40:13-0#

224	S: Aber i finge, aso i gloube, das, aso egau was für Theater mer etz macht.. #00:40:14-6#
225	N: Ja, ebä, das isch äüä immer, das meini, ja.. #00:40:14-6#
226	S: ..Egau wasmer spiut, das womer spiut, isch immer e chliine Teil verbunde mit eim säuber. #00:40:22-0#
227	N: Aber villich, bi dem Thema nomau speziell, aber grundsätzlich scho immer, ja. #00:40:28-5#
228	<i>Klassisches Stück und Stückentwicklung, wo sind die Unterschiede? – Nicht transkribiert.</i> #00:41:02-2#
229	#00:41:30-8#
230	<i>Unterschiede Publikum.</i> #00:43:34-7#
231	Auso, was mir säuber nid mitbecho hei, auso ig has nid so mitbecho, das hei üs vor auem d’N und d’S (<i>Namen der Leitung</i>) gseit, aso vor auem d’N (<i>Name Leitung</i>) gseit, im Nachhinein, dass äh S’Publikum ganz andersch reagiert hett, so, a Stäüene, wo, wo, womer eigentlich so chli betroffe isch und nachdänkllich mache.. #00:43:36-2#
231	S: Ou jo, das hettmi gnärvt #00:43:39-4#
232	N: ..hei die efach glachet. #00:43:40-1#
233	S: Ja, dass hettmi sogar währendem Spille gnärvt. #00:43:40-1#
234	N: Hesch du gmärkt? #00:43:42-2#
235	S: Jo, i has gmärkt. #00:43:41-6#
236	N: Nei, i has nid gmärkt. #00:43:45-0#
237	S: Mou, ig scho. #00:43:45-0#
238	N: Aso ig ha bi luschtige Szene gmerkt, dass si ou Lachä, aber bi krasse Szene, aso ou bi so haut iischüchternde Szene hani mi nid druf gachtet, ob si lachä, willi det so konzentriert bi gsii.. #00:43:53-3#
239	S: Si hei sich o weniger getrout.. I gloub eifach Erwachsnigi hei namal ganz andersch uf s’Thema gluegt. Mit de Erfahrig, mitem Wüsse, was ou immer, dört si, 15 Jährigi, wo etz villich ebe nit de Haubjohresprozess düregmacht hei. #00:44:11-1#

240	N: Und jo, wo ebä ou chli überforderet gsii, gloub, wiu.. #00:44:12-2#
241	S: ...Jo genau.. #00:44:12-0#
242	N.. Wo, wo, wo efach, wenn si nid wüsse wie reagiere, denn lacht mer eifach. #00:44:16-5#
243	S: Jo genau.. #00:44:17-6#
244	N: Und das isch andersch gsii. Und dr Applaus denn im Nachhinein, wider dass die Erwachsene wider gmerkt hei, wider meh gwüsst hei, was drhinger steckt und eifach äüä meh klatscht hei, i meine ich, aso i weiss eifach, dasi am Schluss nüm so.. #00:44:30-6#
245	S: Guet es si ou viu meh.. Aso d'Schüelervorstellig isch ja nid vou gsii. #00:44:32-5#
246	N: Ja gliich. #00:44:39-5#
247	S: Ja und de Ungerschiid isch aber ou gsii, du hesch gwüsst, die si aui do, wiu di das wei cho luege, das nimmt die Wunger, und bi de Schüeler hesch eifach gwüsst, da sitze itz 50% i dem Ruum ine wo efach nur froh si, dass si gad nid Ungericht hei, aber die wäre das nie cho luege, das interessiert die eigentlech ned, das isch ou na andersch gsii. Und äbe, die, die Lachreaktione, ja. Bi de Erwachsene hesch gwüsst, die Lache wiu si, wiu si dr Witz drhinger verstöh, und bi de Kids hesch wie gmerkt, die Lachä wiu si eigentlich grad echli überforderet si mit dem was si etz drüber söue danke. #00:45:21-6#
248	N: Oder wiu si mitlache, wiu s'viu verstange hei, aber du merksch so, e Teil hei's nid verstange, aber die lache mit, wiu, ah dä lacht, dänn ischs sicher luschtig. #00:45:32-4#

Fall 2 – «Junges Ensemble»

Erstes Gespräch «Junges Ensemble» – Was ist Theater?

Das «Junge Ensemble» ist ein Netzwerk von jungen professionellen Theaterschaffenden, das Theaterkurse und -projekte mit Jugendlichen und jungen Erwachsenen von 14 bis 24 Jahren realisiert. Die für die Arbeit befragte Gruppe entwickelte im Zeitraum der Befragung ein Projekt, in dem die Teilnehmer*innen sich mit Raum und Besitz im urbanen Raum beschäftigten.

Das erste Gespräch fand am 17. Mai 2019 direkt vor der Aufführung von «Die Verlobung in St. Domingo – Ein Widerspruch» am Schauspielhaus Zürich statt. Fünf Akteur*innen der Gruppe nahmen daran teil. Das Stück wurde von der Gruppenleitung vorgeschlagen. Der erste Teil der Befragung, zu den Theatervorstellungen allgemein, erfolgte nach demselben Prinzip wie beim «Club»: Die Spieler*innen sprachen in Zweiergruppen, anschliessend gab es ein zusammenfassendes Gespräch in der Gesamtgruppe.

Für den zweiten Teil wünschten sich die Akteur*innen direkt in der Gesamtgruppe sprechen zu können, um die Antworten von den anderen Spieler*innen mitzubekommen. Dieser Wunsch wurde berücksichtigt und der zweite Teil der Befragung zur gemeinsamen Stückentwicklung fand mit der Gesamtgruppe statt.

Interview-Material: ca. 29 Minuten (3 Gruppengespräche zwischen 2 und 8 Minuten und 17 Minuten in der Gesamtgruppe)

Systematik: JE1.1A : JE (= Junges Ensemble); 1 (= Erstes Treffen); 1 (= Erster Teil); A (Gruppe A)

Zweiergespräche JE1.1

Erster Teil: Die Teilnehmer*innen sprechen zu zweit und erhielten die Fragen schriftlich. Eine der Zweiergruppen (JE 1.1A und JE 1.1B) haben eine Interviewform gewählt, also nicht miteinander gesprochen, sondern die Fragen hintereinander beantwortet, so dass zwei Interviews entstanden sind. Bei der zweiten Gruppe (JE 1.2) habe ich am Anfang mit der einen Teilnehmer*in gesprochen, da zwei Teilnehmer*innen verspätet waren.

Zweiergespräch JE1.1A

1	F: Wie würdest du jemandem Theater erklären, der noch nie davon gehört hat? #00:00:09-7#
2	M: Äh, ich würde ihm erklären, dass, Theater ist eine, eine Vorstellung in den, der äh verschiedene Figuren äh sich finden und jede hat eine bestimmte, eine bestimmte.. #00:00:46-1#
3	L: ..also Rolle? #00:00:45-3#
4	M: Ja, also jede hat eine bestimmte Rolle und er hat diese, er muss diese Rolle so vorstellen, dass die anderen Menschen so .. versteht. #00:01:04-5#
5	F: Was sind für dich die wichtigsten Erkennungsmerkmale von Theater? #00:01:09-5#
6	M: Erkennungsmerkmale? Ich verstehe das nicht.. #00:01:15-1#
7	L: Wahrscheinlich gemeint, was, wenn du es Theater gsehsch, was für dich, irgendwie, ich weiss nöd vom uffasse her oder vo de Definition, ähm..? #00:01:32-7#
8	M: Also für mich ähm, für mich, bedeutet, alle, für mich bedeutet, heisst das Theater, wenn äh zwei, drei Menschen auf die Bühne steht und irgendetwas die anderen vorspielt, das heisst Theater für mich. #00:01:52-2#

9	F: Was hast du bisher über Theater gehört, gelesen, gesehen? Wie würdest du den Theaterstil von den Theatern, die du bis jetzt gesehen hast, beschreiben? #00:01:59-2#
10	M: Ich habe, ich habe verschiedene Theatern gesehen, zum Beispiel in einigen sprechen die Figuren gar nicht und nur bewegen sich. Durch Bewegen beschreiben, beschreiben sie was sie sagen wollen. Und, äh, ich habe aber nichts über Theater gelesen, noch, ja.

Zweiergespräch JE1.1B

1	F: Wie würdest du jemandem Theater erklären, der noch nie davon gehört hat? #00:00:08-2#
2	L: Ähm ich glaub ähm, wenn öpper bewusst e Rolle spiltt oder so en Usdruck wott präsentiere ufere Bühni oder so, denn isches wie Theater. Aso es isch wie eigentlich öppis wo nöd im ächte Läbe spiltt. Du chasch denn wie alles mache und präsentierschs denn vor Publikum. Ich glaube Theater mache ufere Bühni, ish denn wie en bewusste Entscheid öb dich dänn au ev. druf vorbereitisch oder öb nume Improvisation machsch, aso es chan au unterschiedlich si. #00:00:51-4#
3	F: Was sind für dich die wichtigsten Erkennungsmerkmale von Theater? #00:00:52-2#
4	L: Ähm ich glaub so alles im Zämehang zwüsched Stimm und Spiil und Körper und was mer seit und alles so. Ähm, ah, schwirig. Ähm, ähm, ähm, Definition. Ja Erkennigsmerkmal, phu (lacht). Da chunnt etz nüme meh. #00:01:31-0#
5	F: Was hast du bisher über Theater gehört, gelesen, gesehen? Wie würdest du den Theaterstil von den Theatern, die du bis jetzt gesehen hast, beschreiben? #00:01:59-2#
6	L: Ähm also es chunnt glaub oft au drufah weli HÜüser zum Biispiil es Theater präsentiered. Zum Biispiil s'Schauspiilhuus isch ja mega i dem Sinn professionell. De bisch scho vill meh ah öppis, aso isch so chli meh grichtets Theater und denn so frei Theater, so chliini Jugendtheater oder so, sind denn, irgendwie im Stil scho sehr unterschiedlich. Es isch irgendwie au vom Bühnebild her vill weniger, hani s'Gfühl, amigs druf. Aber es chan genauso e grossi Würkig zeige. Ähm. Ja ebe, Theaterstil gits so ganz Unterschidlichs, es chunnt au sicher drufah, öb du es eigekreiert Stuck spillsch oder halt ähm nacheme Skript oder nacheme Buech her eher es Theater umsetzisch. Ja, das isch glaub alles so. Aso ich glaub jedes Theater hätt eh en andere Stil und e paari hend meh Sprechrollene. Und bi paarne gah'ts vill meh um d'Bewegig würich etz danke. Ja.

Zweiergespräch JE 1.1C

1	F: Wie würdich du öpperem Theater erchläre, wo no nie devo ghört hätt? #00:00:06-6#
2	L: Ähm, also jetzt allgemein, oder? Würd erklären, dass etwas dargestellt wird, also etwas gespielt wird, wo man versucht, möglichst echt zu sein, aber in einem Rahmen, wo man dennoch weiss, dass es eigentlech was unechtes isch. Also es wird ja nur quasi etwas gezeigt. Also ich finds ja eigentlich so ein Widerspruch in sich auch, bisschen. Aber wie auch so die Hauptintention von Theater was zu machen, das man halt im echten Leben nicht so gut darstellen kann wie halt da auf so ner Bühne, um ne Wirkung zu erzielen oder so. #00:00:57-5#

3	F: Chasch namal säge, was isch für dich de Widerspruch? Das hani nani ganz .. #00:00:58-2#
4	L: De Widerspruch isch für mich, wenn ich zum Beispiel, jetzt, irgendetwas gesellschaftliches Thema nimm, das mir eigentlich total wichtig isch, dann investier ich ja voll viel Zeit in so ein Stück. Wo ich ja eigentlich viel mehr aktiv, in der Realität sozusagen machen.. also die Energie könnt ich ja eigentlich aktiv für was verwenden, wo ja auch ned grö.., also wo ne viel realitätsnähere Wirkung hätte wie jetzt auf der Bühne was darzustellen. Weisch wie ich mein? #00:01:27-8#
5	F: Ja, doch, jaja. #00:01:33-1#
6	L: Weisch wie... und eigentlech ischs ja en Mittel irgendwas nur zu zeigen, so, ja. #00:01:39-2#
7	F: Und was sind für dich di wichtigschte Erchennigsmerkmal vo Theater, oder wenn du etz müssstisch e Definition erfinde, was wür für dich dezueghöre? #00:01:54-7#
8	L: Hmm, also zum Theater gehört glaub ich mindeschtens einer oder zwei, bin ich mir jetzt nicht sicher, ja, ja, isch jetzt schwierig. Ich überleg grad, weil es Publikum isch ja auch nicht unbedingt Bedingung fürs Theater. #00:02:13-5#
9	T kommt. Kurze Unterbrechnung. #00:02:34-2#
10	F: Du hesch irgendwie gad gseit, du bisch der nöd sicher mit ähm, mit Publikum und öbs genau, öb ei Person langet oder zwei Persone, ja.. Aso ich los eifach zue, aber ihr chönd wie mitenand eifach redä #00:02:49-9#
11	L: Aso ja, ich han grad wie so agfange, für, ich glaub so, es isch mindestens eis oder zwei Personen, die ja, vor einem Publikum, würd ich schon jetzt sagen, was zeigen, das entweder echt isch oder nicht, aber es isch halt gespielt. #00:03:15-3#
12	D. kommt. #00:03:18-5#
13	T: Ja, genau, voll. Und vielleicht... #00:03:26-5#
14	L: Und wie würdest du's definieren? #00:03:26-1#
15	T: Ja ich würde auch... die Sache wie so definieren, dass es halt die Schauspieler gibt oder einen Schauspieler, je nachdem, und dass die halt etwas schon Vorbereitetes oder Improvisiertes auf einer Bühne vor einem Publikum spielen. #00:03:44-6#
16	L: Ja. #00:03:47-0#

17	T: Ja. #00:03:49-9#
18	L: Genau. #00:03:49-9#
19	T: Äh ja, voll. Was ich eigentlich noch interessant finde, ist so der Vergleich zwischen Theater und Film, das ist für mich irgendwie immer wichtig gewesen. #00:04:03-0#
20	L: Ja, stimmt. #00:04:04-1#
21	T: Aber ich glaube wir weichen von den Fragen ab. #00:04:13-5#
22	L: Ja, ich glaub der Unterschied ist: Theater isch «live». #00:04:19-5#
23	T: Ja, aber es ist trotzdem vorbereitet.. #00:04:20-5#
24	L: ..Ja vielleicht, das isch auch noch Definition. Was Theater? #00:04:25-7#
25	T: Ja. #00:04:25-7#
26	L: Nicht immer. #00:04:25-7#
27	T: Ja, aber oftmals. #00:04:25-9#
28	L: Ja. Ja ich ha ebe au überleit gha, obs Publikum Bedingig fürs Theater isch. Mer kann ja eigentlech auch so nur unterenand spille. #00:04:40-4#
29	T: Wie meinst du? Also das Publikum..? #00:04:47-3#
30	L: Also, quasi, ob das zum Theater dazugehört oder obs optional isch. #00:04:53-5#
31	T: Aber sind das so andere Leute, die Leute die im Publikum vorm Theater oder vor einem Film sitzen? #00:04:58-2#
32	L: Nenenene, allgemein zum Theater. Muss es unbedingt ein Publikum haben? #00:05:02-0#
33	T: Also beim Impro wahrscheinlich schon. Also ob man einfach alleine Theater machen kann auf einer Bühne ohne Publikum? #00:05:09-8#
34	L: Ja, also eigentlich machen wir ja auch Theater oder... #00:05:13-0#

35	T: Aber wir werden ja hoffentlich schon Publikum haben. #00:05:14-0#
36	L: Ja schon, aber die ganzen Übungen und so. Gehört ja auch quasi dazu. #00:05:18-0#
37	T: Ah. #00:05:18-8#
38	L: Ja. #00:05:17-8#
39	T: Aber bei Film, also beim Film tut man ja auch proben. #00:05:22-5#
40	L: Jaja klar, ich war jetzt nur beim Theater. #00:05:25-0#
41	T: Nene ist ok. #00:05:28-9#
42	L: Ok, das dritte. #00:05:31-9#
43	F: Was hast du bisher über Theater gehört, gelesen, gesehen? Wie würdest du den Theaterstil von den Theatern, die du bis jetzt gesehen hast, beschreiben? #00:05:41-5#
44	T: Ähm. Ich hab bis jetzt sehr viel Improvisationstheater gesehen. Ja, es ist einfach mega witzig. Und es ist sehr.. sehr leicht irgendwie. Aber auch nicht nur, also ich weiss schon, dass Improtheater auch ein bisschen ernst sein kann, aber das ist das, wo ich hauptsächlich gesehen habe. Und dann.. Ja, ansonsten habe ich nicht viel Theater gesehen, bis jetzt. #00:06:18-3#
45	L: Ok. #00:06:18-3#
46	T: Du? #00:06:17-4#
47	L: Ähm, ich find oft wird halt nur ein Ausschnitt gezeigt, der mega viel aussagt, es wird halt auch oft so was gezeigt und eigentlich das, was du dann draus nimmsch, isch wie so, dis eigene Ding. #00:06:39-2#
48	T: Bei dem, was du von Theater gehört hast? Also wie's in Zeitschrif.. #00:06:41-9#
49	L: Ja, oder die Stücke, die ich gesehen habe, bisher, sind wie so, oft wird so ein Ausschnitt gezeigt. Also ich denk grad an das eine, hasch du das gsehn von dem Intensivprojekt vom JE? #00:06:55-2#
50	T: Hh (verneinend). #00:06:55-2#
51	L: Ja, die haben auch so einen Ausschnitt quasi gezeigt, wie so Jugendliche gross werden, wo eigentlich immer nur so.. #00:07:02-4#

52	T: Also einen Ausschnitt wovon? #00:07:02-4#
53	L: Ja, weisch wie, also es isch ja en Leben, wird ja quasi ein Leben gezeigt von Jugendlichen und das ganze Leben wär ja quasi von der Geburt bis zum Tod. Und du zeigst im Theaterstück nur ne bestimmte Periode, also nen bestimmten Abschnitt. Und der sagt aber mega viel aus.. also aus dem kannst du halt quasi mega viel interpretieren was vorher war und was später noch sein kann. #00:07:24-7#
54	T: Ach so. #00:07:25-7#
55	L: Ja, und das isch find ich allgemein... #00:07:27-2#
56	T: Also wie du die Idee quasi in eine Geschichte verpackst? #00:07:30-4#
57	L: Ja, ne, was halt fürne Message dahinter isch, von so was kleinem, wie man so viel ausdrücken kann. #00:07:41-4#
58	T: Ah wie du bei einem Charakter wie eine Schauspielerin spielt quasi wie draufschliessen könntest, was er in seinem Leben vorher gemacht hat, vielleicht? #00:07:50-7#
59	L: Ja, oder zum Beispiel, unser Stück isch ja, sind ja ganz viele verschiedene Szenen aneinander und jede Szene hat ja ne bestimmte Message an den Zuschauer und die isch aber individuell interpretierbar, also sozusagen, man kann ja Theater ganz unterschiedlich auffassen, so, manche denken sich bei unserem Stück vielleicht, ja, ok, lassens vielleicht halt so stehen für sich, jaja es ging halt um Raum und Besitz, andere Hinterfragen ihr eigenes Denken über Raum und Besitz, andere Denken mehr über die Stadt hier nach, denken sich vielleicht aktiv zu werden, weisch wie n'ich mein? So, es isch oft halt was dahinter. #00:08:30-1#
60	T: Ah ja ok, ja das ist gut, ja. Ähm mhm, also in gutem Theater ist was dahinter. #00:08:41-4#
61	L: Ja, ich glaube eigentlich fasch bei jedem. Also ja, Impro isch ja nochmal, klar nochmal ne eigene Szene, aber die haben ja auch oft so gesellschafts... #00:08:52-5#
62	T: ..doch, da ist auch was dahinter. #00:08:55-3#
63	L: ..doch die haben auch, die sprechen viel an und so, finde ich noch. #00:09:08-9#
64	LCH: Ja, aber ich glaub für die wo spilled, ischs eh vill intensiver s'Ganze, was s'Publikum gar nie wird gseh, also so wänn e Prozessphase hesch, das ghört irgendwie au mega dezue, was du zersch irgendwie alles entwicklich, bevor du's überhaupt präsentiersch.

Gruppengespräch JE 1.2

	Alle kommen zusammen.
1	I: Gab es bei euch Dinge wo ihr uneinig wart, ob das zum Theater dazugehört oder nicht? #00:09:38-6#
2	LCH: Also mir sind ois jetzt eher einig gsii und hend ois au nachli ergänzt, was ich nöd gseit han, hett denn er villich no gseit oder so. Ähm. #00:09:52-4#
3	M: Ja, wir haben, wir haben nicht diskutiert, wir haben äh, nur unsere eigene Meinung gesagt. #00:10:01-1#
4	L: Ja bei uns kam noch so auf der Unterschied zwischen Film und Theater. Ja und für mich isch halt noch so die Frage, ob das Publikum Bedingung isch fürs Theater, weil eigentlich machen wir ja jeden Montag sozusagen Theater und da isch ja kein Publikum dabei. Aber eigentlich gehörts ja schon dazu. #00:10:26-1#
5	I: Und was war deine Meinung dazu, gehört es dazu, oder..? #00:10:26-1#
6	T: Ähm, ich weiss nicht, ob ich irgendwas abschliessendes dazu gesagt habe. Äh, ich finde, äh, nei, ich finde es gehört schon dazu, weil du willst ja mit einem Theater ja irgendwas zeigen, irgendwo. Aber vielleicht ist Theater auch sehr, sehr schön für die Schauspieler als Erlebnis sozusagen, das seh ich auch so. Aber im Allgemeinen ist schon nicht, ist ja dass die Ideen irgendwie verbreitet werden können. #00:11:11-0#
7	L: Ja, ich glaub schon auch, dass du ein Gegenüber brauchsch. Aber der kann kann ja auch innerhalb sein, der muss ja nicht unbedingt ausserhalb sitzen. Also ich kann ja jetzt LCH etwas vorspielen und sie spielt mir etwas vor und es isch Theater nur für zwei von zwei. Ich weiss nicht.. Dann gibt's auch kein Publikum. #00:11:29-3#
8	T: Aber dann würdet ihr euch als, dann würde sich das Publikum auch die ganze Zeit abwechseln, sozusagen. #00:11:35-9#
9	LCH: Ja, aber ich glaub für die wo spilled, ischs eh vill intensiver s'Ganze, was s'Publikum gar nie wird gseh, also so wänn e Prozessphase hesch, das ghört irgendwie au mega dezue, was du zersch irgendwie alles entwicklisch, bevor du's überhaupt präsentiersch.

Gruppengespräch JE1.3

1	I: Wenn ihr euch eure eigene Aufführung vorstellt, dass was ihr vielleicht schon habt, und auch das, was ihr noch nicht wisst, wie würdet ihr es beschreiben, dass da...? #00:00:45-1#
2	L: Chaos! #00:00:45-1#

3	T: Also ich has uh mega schwierig gfunde. Immer wenn mich öpper gfrögt hett, was mer im Theater mached, hani gfunde so, ja, hmm, es isch e Eigeproduktion, es gaht um oisi Stadt, es gaht um Ruum und Bsitz, ich has schwirig gfunde, ja. Vor allem will's so verschidnigi Szene sind, wo irgendwie doch zämehänged, wo doch irgendwie einzeln für sich stönd. Ja, weiss nöd. Villicht chan irgendöpper andersch no chli öppis dezue säge. #00:01:15-8#
4	LCH: Aso ja, ich han scho paar Mal d'Frag becho, was ich etz für e Rolle han und so bi ois, mir hend nöd unbedingt ei Rolle es isch sochli, ja, chli nöd ganz fescht, und das isch au, das chasch wie nöd beschriibe, dass münd denn d'Lüüt eigentlich wie gseh. Aso ich chans nöd beschriibe.. #00:01:36-9#
5	L: Ja, also ich hab's jetzt die Woche glaubs so vielen erzählt (lacht), weil ich's immer den Eltern bei mir in der Krippe geb und die fragen immer was isches und denn sagi nur: Ja, es isch mega spannend und (lacht) mir beschäftigend uns jetzt seit September mit dem Thema Raum und Besitz und so und mir hend mit dene und dene Lüüt gredet und mir hend das und das gmacht und das isch etz wie so, ja, sonen ganzes, Ausschnitt von dem. #00:02:09-0#
6	I: Und wie beschreibst es du den Leuten, was ihr da macht? #00:02:11-8#
7	M: Ich beschreibe auch unsere Aufführung sehr spannend, und.. weil äh, wir sind, äh, wir haben äh über verschiedene Themen gesprochen und probiert, ja, es ist schon äh spannend. #00:03:01-5#
8	<i>Ein verspäteter Akteur kommt, kurzer Unterbruch.</i>
9	F: Was denkst du, was passiert bei der Aufführung auf der Bühne und im Publikum? #00:03:02-6#
10	LCH: Für ois oder wie? #00:03:19-1#
11	LCH: Beim Umsetzen? #00:03:24-4#
12	L: Ja also ich glaub auf der Bühne passiert halt... #00:03:26-7#
13	LCH: Also sehr vill Nois, d'Lüüt münd sich zersch so drifinde glaub ich. Und sochli gspüre wie.. #00:03:43-0#
14	<i>Ich erkläre kurz einespäter gekommenen Akteur das Interviewprinzip und wo wir sind. #00:04:08-3#</i>
15	I: Wir haben grad darüber gesprochen, wenn du jemandem, wenn du dir die Aufführung vorstellst, wo ihr jetzt grad daran arbeitet, wie würdest du sie jemandem beschreiben, was da passiert? #00:04:29-6#
16	B: Ähm, ja, wie will man das sagen. Ja, aber wie fasst man das jetzt zusammen, da hab ich grad ein bisschen Mühe, also, ich glaube, es war nicht immer ganz einfach auch daran zu glauben, das, dass am Ende was bei rumkommt, so. Ähm, das ist jetzt vielleicht etwas böse, aber, ja.. #00:05:37-8#

17	D: Moll, chum säg. Du chasch säge was du wettsch. Sölli weggah? #00:05:37-8#
18	Alle: Nei, nei. #00:05:37-8#
19	B: Ja mängisch ischs scho so bitzli gsii so «ja äh» aber ich glaub, das ist auch ganz gut, dass das so war, weil, weil es machts auch spannend. Also ich fand ja auch die Recherchephase bis jetzt am spannendsten. Rumzukommen und einfach zu gucken: Was passiert hier überhaupt in dieser Stadt? Was, und was machen wir hier überhaupt? Und dann irgendwie aus dem, aus den Eindrücken, das irgendwie einzufangen und dann was daraus zu machen, das fand ich toll. Aber eigentlich ist ja ein Adjektiv gefragt, nicht? #00:06:23-6#
20	I: Nein, nein. #00:06:25-4#
21	T: Jetzt isches generell, aso bi oisem Theater das zämezfasse, willmer ebe so vill lidrück versuechsch zfange und will du die lidrück irgendwie i so Szene verpacke muesch, damit sie überhaupt zustand chömmmed. Denn ischs au schwer das eifach so widerzgeh, aso eifach so churzfassend. #00:06:48-3#
22	L: Ja, ich fands halt auch spannend, weil eben, du, ich und J. hend mega oft drüber gredet, genau über di gliichi Frag und ebe jeder von uns hat's ganz andersch wahrgenommen. B. war immer so bissli kritisch, J. war immer mega am verzweifeln und ich war immer so «Boah, das wird gut und es wird gut und keine Ahnung!» (lacht) irgendwie find ich, isch schon no interessant, wie's halt jeder ganz andersch erlebt. Wie manche so irgendwie das Gefühl haben, aso, ja, zum Beispiel ne fixe Rolle zu brauchen und ich, ich seh mich da nicht so in ner fixen Rolle jetzt und vermiss das aber auch gar nicht, also irgendwie so voll ja. #00:07:33-9#
23	M: Ja einige finden auch manche, manche Szenen zu persönlich, das man darüber sprech, sehr gut sprechen kann. #00:07:53-5#
24	L: Ja, aber sehr persönlich isch, ja, ja voll, villich wirds denn schwiriger meinsch, will's so vo dir usehunnt so dini eigene Sachä. #00:07:57-2#
25	M: Nein da, also zum Beispiel die erste Szene und die letzte Szene ist über die Spielerin. #00:08:08-4#
26	<i>Horn Schiffbau ertönt. #00:08:15-5#</i>
27	I: Oises Stück fangt ersch am viertlab a. Es git na.. Es gibt noch ein anderes Stück, das. Ähm, das ist vielleicht eine gute Anschlussfrage, du hast erzählt, also ihr habt das alle gesagt, ihr habt das alle sehr unterschiedlich erlebt, und wenn ihr euch jetzt vorstellt, dass jetzt ein Publikum in dieser Aufführung ist, was denkt ihr, was erlebt dieses Publikum, was könnte das erleben? #00:08:42-7#

28	L: I glaub halt, jeder zieht was anders raus dabei. Also manche denken und reflektieren sich vielleicht eher über ihr eigenes Erleben und Verhalten so über Raum und Besitz. Andere lassen's vielleicht einfach so stehen, manche finden's blöd, manche finden's gut, also, es isch halt Kunst, entweder sie gefällt oder nicht, aber ich finde es isch schonmal gut wenn's etwas mit den Leuten macht. Und ich glaube, die Leute die sich halt mit solchen Themen, die dafür offen sind, bei denen wirs auch andocken und die werden auch irgendwie ja, also bei denen wird's ne Wirkung haben. #00:09:19-1#
29	LCH: Es isch au, natürlich, sehr es nächst Thema, will alli hend Bsitz und Ruum uf e Art und villi läbed au in Züri selber und oises Dings isch ja au über Züri und das chan villicht äno so chli en eifache listiig si i das Theater, dasmer scho wie en Bezugspunkt hett, ja. #00:09:39-1#
30	B: Vielleicht auch grad weil's halt ein sehr nahes Thema ist, ist es glaube ich auch recht nah bei uns. Also ich glaub, wenn jetzt ne andere Gruppe gehabt hättest, die jetzt genau dasselbe gemacht hätte, dann, es wär was anderes dabei rausgekommen. Also wir haben schon, ich glaube wir haben sehr viel von uns da mit reingebracht. Obwohl wir dann ja auch Rollen hatten und mit Leuten gesprochen haben, dass dann adaptiert haben, was die gesagt haben, aber aber trotzdem ises, ises auch sehr viel von uns. Und wenn wir's schaffen dass der Zuschauer auch etwas von sich da reinbringt oder reinbringen will, dann, dann ich glaub dann sind wir schon ziemlich gut dabei. #00:10:32-0#
31	I: Was denkt ihr was mit euch passiert bei der Aufführung? #00:10:43-9#
32	L: Gruppenzusammenhalt wird auf jeden Fall intensiver. Hat man schon, find ich, bei der Probeaufführung gemerkt. Also das fand ich voll schön, weil ich hab ja viel Erfahrung so mit Auftritten mit mir also halt allein, aber dann halt so in der Gruppe, fand ich's mega schön, danach nochmal so voll «Ja, wir haben jetzt irgendwie was zusammen geschafft». #00:11:03-6#
33	T: Ich glaube, wir werden erst dann, wie herausfinden, was unser Stück wirklich ist. #00:11:14-0#
34	L, LCH, M, B: Ja, glaub ich auch! #00:11:13-1#
35	L: Und jede Aufführung wird's andersch. #00:11:16-5#
36	T: Und wir haben ja jetzt einfach den Text oder einzelne Abschnitte geprobt, und vielleicht bei der Hauptprobe wird es nochmals anders sein, wenn wir alles proben, aber dort ist kein Publikum da. Und ich glaube erst dann werden wir so merken «Ah, das ist unser Theater». Das ist irgendwie das, wo wir seit, dreiviertel Jahr oder einem Jahr.. ja. #00:11:44-3#
37	B: Es ist irgendwie, ja ich weiss auch nicht, aber du oder ihr sagt uns ja oft, jaja, das funktioniert schon so... #00:11:52-1#
38	T: Ihr müsst einfach vor allem dranbleiben. #00:11:52-1#

39	B: ..aber obs dann, obs dann wirklich funktioniert sehen wir dann. Also ich mein, ihr habt ja auch etwas Erfahrung, nicht?, also man kann das ja so... aber ja, ich bin gespannt auf diesen Moment, wirklich, weil, das variiert dann vielleicht auch von Aufführung zu Aufführung, ich weiss nicht, wenn du jetzt in Basel bist, vor einem Publikum, dass irgendwie, nicht älter ist, ich weiss nicht, 35.. #00:12:25-2#
40	D: Nein, 25. #00:12:24-4#
41	B: ..oder auch noch jünger sogar. Dann ähm erhalte ich...Grosseltern hat's ja vielleicht auch dabei, aber vielleicht ist der Durchschnitt ja noch tiefer, kann sein, ist wahrscheinlich so, ich war noch nie gut in Mathe, aber auf jeden Fall, wenn du's, wenn du's jetzt irgendwie vor den Grosseltern spielst, da, da läuft ein ganz anderer Film ab, so. Und was die da draus machen...? #00:12:56-8#
42	I: Villich no ei letschti Frag, damit mer nacher inechönd, also: Öppis wo unbedingt sötti passiere bi dere Uffüehrig oder bi dene Uffüehrige, und öppis woner findet: Ou, das sött uf kän Fall passiere? #00:13:14-5#
43	I: Also etwas, was du unbedingt möchtest, das passiert, und etwas, das ähm, auf keinen Fall passieren soll? #00:13:22-1#
44	LCH: Ich glaube öppis, was sicher sött passiere isch, das mir ois wohlfühled so uf de Bühne bis zum Schluss und dasmers au gärn wend überebringe und dasmer, dasmer ja die Emotione wommer jetzt all die Mönnet gha hend au wie chli chönd verwürkliche. Und was halt nöd sött passiere isch.. #00:13:50-3#
45	L: ..dasmer sich gehemmt fühlt. Dasmer sich nicht ganz traut, so, ja, und eben wir haben ja auch, also das Wohlbefinden isch mega wichtig, auch in der Gruppe und so, also dasmer uns nicht alle voll sich reinsteigern «Oh, es wird jetzt voll scheisse und da sitzt der und der im Publikum und jetzt trau ich mich gar nichts zu sagen» und so, so einfach: machen. #00:14:14-3#
46	T: Ja, ich denk ich fänds cool, wenn oises Theater so voll inehaut. Wenn d'Lüüt im Publikum so findet: Fuck! #00:14:19-8#
47	L: Ja, wenn du mit der Erwartung hingehsch, dann haut's eh nicht rein, weisch. #00:14:23-6#
48	T: Nei, überhaupt nöd, wenn du s'Gfühl hesch, boah, das haut etz ine und mit dere Haltig tusch du en Text widergeh, denn glaubich scho, dass das passiert. Das isch ja genau s'Gegeteil, wenn mer sich inesteigeret «Ja, ja das wird jetzt öppis.» #00:14:40-9#
49	B: Oder wenn ein Moment passieren würde, wo du so bist: Ja herrje, ich weiss nicht mehr weiter, wie schaffis da use... #00:14:45-7#
50	L: Ja das passiert eh einem von uns irgendwann. Jedem von uns wahrscheinlich. #00:14:47-9#
51	T: Ja, zum Glück hemmer vier Uffüehrige. #00:14:51-2#

52	L: Wichtig isch halt dasmer halt wieder rauskommt. #00:15:00-9#
53	M: Ja, ich glaube auch, dass man muss, auf der Bühne von seinem Stück sehr überzeugen, überzeugt sein, dann kann man auch das Publikum überzeugen. #00:15:19-4#
54	L: Ja, wenn wir nicht von uns überzeugt sind, wer denn dann? Also so... #00:15:26-3#

Zweites Gespräch «Junges Ensemble» – Aufführungsbesuch «Widerspruch in St. Domingo»

Das zweite Gespräch erfolgte direkt anschliessend an die besuchte Vorstellung, ebenfalls am 17. Mai 2019, mit denselben Teilnehmer*innen.

Interviewmaterial: ca. 22 Minuten

Gruppengespräch JE 2.1

1	I: Wenn ihr jemandem diese Aufführung beschreiben müsstet, der sie nicht gesehen hat, wie würdet ihr sie beschreiben? #00:00:24-7#
2	L: Ich würd quasi sagen, dass man eine fiktive Geschichte dargestellt hat, wie sich ein Gesetz sich auf den Staat auswirken kann, quasi am Anfang haben sie ja wie #00:00:32-6#
3	I: Könnt ihr ev. alle noch ein bisschen lauter sprechen, damit ich's sicher höre auch wegen der Hintergrundmusik? #00:00:38-9#
4	L: Ja. Am Anfang haben sie ja wie so die Gesetze erteilt und die Wirkung dargestellt, also wie sich die Angst ausbreitet und am Ende haben sie eigentlich dargestellt, dass es halt, die Gesetze sind halt sehr variabel und wie halt die Wirkung ist, wenn sie sich verändern. Also eben, dann kam ja die neue Gesetzesidee und dann haben sie ja wie noch nur kurz eigentlich nur noch so das Fest und so angeschnitten, also es war ja erst sehr dystopisch und dann eher utopisch. #00:01:13-3#
5	T: Ich würde auch irgendwie die Stimmung beschreiben, also wirklich volle Energie, die ganze Zeit und ähm, ich würde vielleicht noch sagen, dass da viel mit Musik gearbeitet wurde, so, vielleicht würde ich noch ergänzen, dass ähm sehr viel Tänzerisches vorkam, dann, dass es um.. Rassenproblematiken ging, ähm, ja. #00:01:57-9#
6	L: Es hät extrem langi Monolög gha, also sehr vill gsproche, denn so tänzerischi und visuelli Sachä #00:02:07-2#
7	M: Ich finde auch die Ausrichtung auf die Bühne, so guet und spannend, dass mit dem Bildschirm, aber äh es war auch mit dem Mikrofon manchmal nicht so...(sucht nach einem Wort) #00:02:28-0#

8	U: Hast du es nicht alles verstanden? #00:02:28-0#
9	M: Ich habe die Geschichte nicht alles verstanden, aber mit dem Mikrofon hat man manchmal mit dem Mikrofon gesprochen und manchmal ohne Mikrofon und das war ein bisschen, so, mühsam. Also meiner Meinung nach es wäre besser, wenn man nur Aussagen mit Mikrofon gesprochen hätte und anderes nicht. #00:03:02-9#
10	L: Es sind verschieden technischi Sachä verwendet, also mitem Schattenspiel und em Video, aso mit dere Diashow, aso dere Bühni, aso das Bühnedingsda, aso das isch eigentli au na interessant gsii, also die verschidne Aspekt #00:03:18-5#
11	T: Und es isch uh mega provokativ gsii, die hend wükli so Angscht vor nüütem gha, die hend wükli so gfunde, mir mached das, und denn machedses voll, das hani cool gfunde #00:03:24-5# #00:03:29-1#
12	B: Also ich versuchs jetzt mal ganz kurz runterzubrechen, was, wenn ich jetzt das, das, äh, wenn ich jetzt drei Sätze hätte, ah ne, ich schaffs nicht in drei Sätzen, aber ähm irgendwie ich glaube es ging um die, um die, um die Perversion der Menschheit und darum ist es, gar nicht so eine grosse Rolle spielt, ob du jetzt zur guten Seite gehörst, oder zur bösen Seite, weil irgendwie ich weiss nicht, also ich weiss nicht, ich glaube man hat einfach die Perversion der Menschheit darzustellen versuchst und zwar (lacht) mit der Brechstange, so. Also es gab irgendwie keine leisen Töne, oder fast keine, man hat auch nicht mit dem Subtilen gespielt, man hat einfach gesagt so und jetzt seid ihr hier und jetzt einmal in die Fresse, aber richtig, ähm. Und das war manchmal fast so ein bisschen an der Grenze zu, zum, zum Schmerz, so. Manchmal, manchmal wars fast ein bisschen viel auf einmal, so dieses Gefühl von: wir sind doch eigentlich alles Schweine (lacht), weiss nicht. #00:04:58-7#
13	L: ja, und je nachdem bi welere Gruppe das schtahsch, bisch so mega entmuetigt, aber di ander Siite macht ja eigentli genau s'gliclich Schlimme eigentlich #00:05:07-4#
14	L: Ja und ich fand so dass, also für mich war so die Trennung, so wie du das jetzt dargestellt hast, von Wut und schlecht, haben sie ja eigentlich aufgezeigt wie sehr die zum einen beeinflussbar ist von einer Machtposition und zum anderen wie schnell man sie eben verlieren kann, und wie schnell sie eigentlich aufgelöst werden kann, am Ende, zum Beispiel. Ich fand auch wie, also was ich ein schönes Bild fand, was mir im Kopf blieb, wo sie halt, also ich finde die Kaffeetasse hatte immer so ein durchgehendes Medium und ich habe mich auch wie so gefragt: «warum Kaffee?», vielleicht, so, grad auch auf der Welt, was uns alle so verbindet, ist vielleicht auch Essen oder bestimmte Gewohnheiten wie grad nen Kaffee trinken, und dann wo sie halt so auf die Freiheit angestossen haben, dass ist halt, ist fast nochmal ein Zucker, oder ja, das ist zu süss, es ist nicht für alle bekömmlich, sozusagen, also die absolute Freiheit kann gar nicht so genossen werden und die anderen die haben so, das ging dann wieder so ins Lustspiel, wo sie dann eben miteinander geschlafen hatten, wie das halt dann wieder umgeschwappt ist, fand ich halt ein cooles Ding, dass sie das anhand von dem Kaffee dargestellt haben. #00:06:23-6#

15	B: Ja, und der Kaffee ist natürlich auch ein Symbol, sag ich jetzt für die weisse Unterdrückung (Zustimmung der Gruppe), wir trinken auch jeden Tag Kaffee, viele von uns, und das ist so selbstverständlich, also, also ich hab mal gehört, dass das meistgetrunkene Getränk in Deutschland ist nicht Bier, sondern Kaffee, so, und das sagt schon was, also eben Kaffee ist Standard, aber wer wer den Kaffee gemacht hat, oder wer ihn geerntet hat oder noch nicht mal geröstet, das interessiert uns dann eigentlich nicht. Und beim Zucker ist es ja so ein bisschen ähnlich, wir stopfen uns voll mit dem Zucker, und wir wissen eigentlich, dass wir nicht so viel Zucker in uns reinstopfen sollten, aber wir tun es trotzdem, weil's halt einfach geil ist, weil die ganze Gesellschaft geil ist und weil sie sich selbst gern feiert und ja, also irgendwie sowas. #00:07:22-9#
16	L: Ja, und dann, die eine, hat ja zuerst gesagt: «No thanks I'm fine» und er hat immer mehr eingeschenkt und dann hat sie's getrunken und dann wollte sie noch mehr, so. Das war auch ein interessantes Bild eigentlich. #00:07:35-5#
17	I: Wenn ihr euch an euch selbst erinnert während der Aufführung, könnt ihr da etwas beschreiben, z.B. wo ihr voll dran wart oder wo, wo es vielleicht irgendwie langweilig wurde oder wo ihr gemerkt habt, es gibt ne bestimmte Stimmung im Saal oder so, wo ihr quasi, wie euch selber unter die Lupe nehmt während der Aufführung könnt ihr da etwas beschreiben, was euch aufgefallen ist? #00:08:11-9#
18	L: Also ich fands allgemein zu lang, ein bisschen, so einfach von der Dauer her, gut, also am Anfang war man so voll da, weil das war so «ö, was passiert hier mit den Kostümen und so» und es gab immer wieder so kleine Szenen, auch mit dem Schattenspiel und so, find ich, da war man, also wenn man so was verdeckt wie die Farbe oder was noch im Hintergrund abläuft, dann bin ich viel aufmerksamer da und frag mich, wo isch da jetzt, also warum wird das jetzt so dargestellt und nicht quasi «normal» oder auch wenn sie so mit den Stimmen gespielt haben finde ich, also es hat schon einen Einfluss wie etwas gesagt wird, wo die Person steht, ja.
19	L: #00:08:59-5#
20	I: Du hast gesagt quasi wenn es mit dem Schattenspiel dargestellt war, dann warst du eher dran? #00:09:09-9#
21	L: Ja. #00:09:14-2#
22	I: Ok, war nur ne Verständnisfrage. #00:09:15-2#
23	B: Es war das Bild, was sie zeigen wollten, war irgendwie deutlicher. Weil, das war halt, es war halt reduziert, aber es war intensiv. Oder intensiver. Und manchmal, hab ich mir auch ein bisschen gewünscht, hätte man vielleicht auch ein bisschen mehr dem Zuschauenden überlassen können. Also man hätte, also das klingt jetzt vielleicht widersprüchlich, aber man hätte vielleicht, gewisse Dinge nicht, nicht so dick auftragen müssen, um, um zu zeigen, was man sagen wollte. Und vielleicht war das Schattenspiel, wäre vielleicht ein Weg gewesen, dass so einzufügen vielleicht. #00:10:13-6#
24	L: Ich fand auch fürs Schauspiel wurde schon noch relativ viel gesagt. Wo man vielleicht auch hätte, wo ichs halt noch schön finde, wenn einfach ein gewisser Spielraum da isch, wo man sich dann selber irgendwie die Schlüsse ziehen kann. Also es wurde einfach ziemlich vorgelegt, was gesagt wird, find ich. #00:10:33-2#

25	T: Wobii, ich mun säge, ich ha das Stück zum Teil so verwirrend gfunde, dasich han müsse sälber irgendwelchi Schlüss zieh, irgendwo. Also das mit der Höhle zum Beispiel, das habe ich noch nicht verstanden, das war, das Ganze so verschachtelt irgendwie. #00:10:49-8#
26	LCH: Das isch so inere Traumwelt ine gsii, glaubich. Will es isch ja mehrmals wie usegheit. Aso die mitem Grüene ähm isch ja immer wieder, hett si ja das ganze Bild aghalte und eich us irere Erinnerung use verzellt und das hanich eigentlech mega lässig gfunde, aber ähm, irgendwann ischs dänn ä wie zwill worde, woses immer wider und wider zruuggspuelt hett. Und am Afang isch si wie debii gsii und denn irgendwann nöd und dänn wider, aso es isch so chli.. #00:11:19-1#
27	L: Aso ich find halt man hat halt die Verarbeitungsweise dargestellt, dass isch eben, wenn man sich halt mit der Traumforschung auseinandersetzt, da läuft eben viel repetitiv und genau das haben sie vielleicht so extrem dargestellt, weil wenn man in so einem extremen System aufwächst wie sie aufgewachsen ist, auch mit so einem Einfluss vom Staat und so, dann hat das einfach ne extreme Wirkung und dann auch verarbeitet man das halt auf extreme Art und Weise und ich find das hat, das kam, das isch dann Geschmackssache, ob man das Extreme mag oder nicht und ob man sich da hingezogen fühlt, aber ich fand das war, ich fand, grad auch die Höhle so, das Traumbild an sich, hat ja grad das Elternhaus dargestellt. #00:12:06-3#
28	B: Aha, also die Höhle als.. #00:12:07-0#
29	L: Also hab ich so interpretiert. #00:12:08-1#
30	T: Als Elternhaus, wieso? #00:12:11-8#
31	L: Die Wände kamen immer enger und so, sie hat sich eingee, ne Höhle hat ja was Verborgenes also etwas Geborgenes, was, wo man sich ja wohlfühlt, aber das Geborgene war ja so an Bedingungen gekettet und auch so unerträglich, dass es für sie immer näher kam und sie wollte da eigentlich immer weg und wollte ja da auch fliehen, aber kam nicht raus und das hat sie verfolgt. Und das hat sie im Traum verarbeitet und deswegen kam der Traum ja auch immer wieder. #00:12:42-4#
32	B: Ja, also der, die Höhle als Schneckenhaus oder als äh Endlosschleife in der man sich immer wieder verfängt, ja, spannend. #00:12:55-4#
33	T: Aber wieso Elternhaus? #00:12:58-7#
34	L: Ja, das Haus, wo sie aufgewachsen ist. #00:13:01-2#
35	LCH: Ja die Mutter ist ja sehr dominant und immer über ire gstande, wür ich etz. #00:13:05-7#
36	T: Und alle Leute, die vorher in den Höhlen gestorben sind, die sind wie ihre Vorfahren? #00:13:08-1#

37	L: Ja, es ging ja um Revolution, um Krieg und ja, es sind ja viele Leute da gestorben, also im Traum wird ja oft viel auch zusammengemischt. Was man ja nicht eins zu eins so auf die Realität dann übertragen kann, also. #00:13:26-5#
38	I: Und gab es für euch prägnante Momente, die ihr beschreiben könnt und warum die euch geblieben sind? #00:13:44-9#
39	LCH: Das visuelle Züüg wo si halt am Anfang i de Gruppe zum Biispiel tanzt hend, aber das isch immer wieder cho, das isch au uf de Traum bezoge. Oder ähm, de Ma eigentlich, de grossi Ma mit dem rote Kleid, de isch efach schüscho so es Symbolbild und au sin Anfangsuftritt isch so absurd eigentlich, mit dere, wien er das präsentiert all die Tötigsarte.. #00:14:15-5#
40	B: Oh, das war auch krass. #00:14:16-3#
41	LCH: Und er isch mega stolz druf, oder mega fasziniert devo, was ich bitzli schad gfunde han, nacher ischer e ganz anderi, aso es isch wie nüm uf das Thema z'spreche cho. Es isch so ein Ding gsii und nacher ischer ganz öpper andersch gsii. #00:14:28-6#
42	T: Usser bim Schattebild ischer zum Teil richtig gsii, glaubs. #00:14:32-6#
43	LCH: Ja, aber au si, hesch denn, si hend eigentlich au wie nöd öpper alli e Rolle gha, das isch au immer no lässig, aber ich hett wie no wölle, das ähm, vom Anfang vo dem grosse Ma öppis namal wie druf chunnt. Aso wiso er das uf Schwiizerdüütsch verzellt und er hett ou niemeh Schwiizerdüütsch und so gredd, aso praktisch nöd. #00:14:49-5#
44	T: Wobi, mit dem uf das Zruggcho, ich ha mega schön gfunde wie, aso am Anfang sitzt die Frau ja da mit dem Schattebild und es sind zwei Tasse Kafi da. Und si hett eis vor sich und eis stah eifach döte. Und am Schluss lernt mer wie, dass die zweiti Tasse Kafi irgendwie für de einti Ma isch, wo nacher vorchunnt, das hani no schön gfunde, dass das ufgriffe isch, will mer merkt so im Nachhinein, aja stimmt, es sind ja da scho vorher zwei Tassene Kafi gsii, warum isch das so gsii? Das hani na cool gfunde, aso sochli, chli Liebi zum Detail. #00:15:35-2#
45	B: Ja und das ist so ein bisschen, auch so das Ding, wenn man, auch wenn man einen Film zum zweiten Mal sich anguckt, dann sieht man die Details auf einmal und jetzt ist es, wars vielleicht so, dass der Gesamteindruck einem fast etwas, oder mich zumindest, überrollt hat und man vielleicht das eine oder andere Detail irgendwie verpasst hat oder ja, halt nicht auch noch irgendwie zusammenfrickeln konnte, weil's einfach, einfach nen bisschen viel war, so. Äh ja. #00:16:13-3#
46	I: Hattest du einen prägnanten Moment, der dir so...? #00:16:20-3#
47	B: Ja, also ich glaube, es war sogar der, der, der Zuckerorgasmus da. #00:16:24-3#
48	L: Ich wollt grad... den hab ich... #00:16:25-1#

49	B: Weil äh, das hat, das hatte irgendwie, das ist zwar auch so ein Moment, der einem so gnadenlos aufs Auge gedrückt wurde, aber, aber, er hat schon, er hat, er hat gesessen. #00:16:44-1#
50	LCH: Also ich han de ehner so chli als Gag empfunde, so ischs etz überhaupt nöd nötig gsii. Also si hend na vill Sachä dinegha, wo ich so... also ebe, du chönntschs ä, es bruuchts nöd würklech, du ghörsch ja scho s'Ganze.. #00:16:56-0#
51	B: Ich hab auch gedacht, beim, beim Orgasmus, wenn ich dir jetzt grad da schön ins Wort fallen darf, ähm... das, ja das nächste wäre der Orgasmus, aber den müssen sie jetzt nicht zeigen. Und sie gingen aber soweit. Sie haben ihn gezeigt und ich hab gedacht... #00:17:13-2#
52	LCH: Ja, es isch efach e Provokation... #00:17:13-2#
53	B: ..nö, das wär jetzt aber nicht nötig und ja... #00:17:15-7#
54	T: Ja, aber ebe, dasch jetzt wider das voll, voll driigah. #00:17:18-5#
55	B: Ja, es ging nicht halb. #00:17:18-6#
56	L: Es ging halt auch viel um Revolution und das fand ich noch schön, dass es ne Frau war, die das so ausgelebt hat, eben, dass kann man dann auch so übertragen, Revoultion isch ja nicht nur... #00:17:27-7#
57	LCH: Es hett beides gha, zersch de.. #00:17:31-3#
58	L: Ja. #00:17:31-3#
59	B: Aber welche Rolle hat sie gespielt? Hat sie.. #00:17:33-9#
60	L: Ja schon, aber, Revolution ist ja immer irgendwie nochmal einen drauf. #00:17:37-4#
61	B: Na gut jetzt könnte man natürlich die Revolution als, an sich hinterfragen, na. Muss es...? #00:17:46-6#
62	L: Ja eben, genau so. #00:17:47-7#
63	I: Gab's für dich noch einen Lieblingsmoment, der dir geblieben ist? #00:18:00-4#
64	M: Nein, nicht so eigentlich. #00:17:59-7#
65	I: Etwas zum Gesamten? #00:18:13-0#

66	L: Hey dein Name kam vor. Das blieb doch? #00:18:16-1#
67	M: Aha ja. Aber es gab nicht so eine besondere Moment, der mir besser als andere gefallen hat. #00:18:32-2#
68	I: Ok. #00:18:38-4#
69	T: Mir isch no blibe, döte wo si de Tee iigschüttet hend de einzelne Persone, eifach will's de einzig, aso die einzig Szene gsii isch, wo chli so es Down gsii isch, wo nüm, nöd so voller Energie gsii isch. Sondern eifach, hend efach all de Tee serviert becho und ich has eich rächt erholsam gfunde, ehrlich gseit. #00:19:02-5#
70	LCH: (lacht) er hett erholsam gfunde. #00:19:03-4#
71	T: Aber, aber es isch guet gsii, ja. #00:19:07-3#
72	LCH: Ja, ich han au bi dere einte Darstellerin, also die Dunkelhütigi, die isch, ich ha s'Gfühl gha die isch so würklech zwei Stund lang hett si das extrem, hettsi das efach, aso si hetts am meischte irgendwie gefühlt oder uselah oder alles... #00:19:19-4#
73	T: Jaja. Die hetts richtig gefühlt. #00:19:23-0#
74	LCH: Aso die isch so richtig i irere Rolle drin gsii, das isch rächt, irgendwie au krass gsii, aso das isch au na au krass so z'gseh. #00:19:28-3#
75	B: Gut und natürlich müsste man jetzt eigentlich auch noch den Maskenmoment nennen, weil der fiel ja auch so ein bisschen aus dem Rahmen. #00:19:39-4#
76	L: Am Ende? #00:19:40-0#
77	B: Ja, weil sonst hatte man ja immer so ein bisschen die Elemente von, von diesen rauschenden Kleidern und und und und den Spielenden und dem, dem Schattenspiel und dann kamen die Masken und dann wurden die Karten irgendwie neu gemischt und auch, auch inhaltlich wurde dann mal so, ja eine, eine ähm eine Utopie angerissen, so, so ein bisschen wie bei uns so. Man hat dann, vorher war so ein bisschen alles Dystopie und dann war mal ein bisschen auch noch Utopie, ähm, und dann hat man die aber auch ziemlich jäh auch wieder beendet und gesagt: Ja, das is eigentlech gar nichts, weil das haben wir ja nicht. #00:20:27-7#
78	T: Es isch fasch chli gsuecht gsii, ja. Aso es isch würklich chli fescht, chli fett ufgstriche gsii hani s'Gfühl. Aso ja, jetzt wo du's seisch, das isch mer vorher nöd ufgfalle, aber ja. #00:20:40-7#

79	B: Ja, ich bin vielleicht auch immer ein bisschen gemein, weil die Leute haben viel gearbeitet und die haben geschwitzt und, die haben, eben, ja, das, das war auch so ein Moment, ich glaub, fast der prägendste, war der Moment danach, als ich dann auf meinem Stühlchen gesessen bin und gemerkt hab «Ok, ja, ich bin jetzt immer noch auf diesem Planeten und ich geh jetzt nach Hause Text lernen, weil die haben wahrscheinlich irgendwie jeder einzelne oder jede einzelne hat wahrscheinlich so viel Text wie unser Skript dick ist, aso.. #00:21:13-2#
80	LCH: Ja, das hani au dänkt, mir hend extrem wenig Text im Vergleich zu ihrne Monolög. #00:21:14-1#
81	B: ..mein Gott. #00:21:15-7#
82	D: Ja, come on, aso #00:21:17-4#
83	T: Aber danke, danke villmal D, danke. #00:21:17-5#
84	D: Was? #00:21:21-2#
85	T: Das mir nöd so vill Text hend. #00:21:20-9#
86	D: Ja, aso aber dieser Vergleich ist... #00:21:25-6#
87	L: Die haben ja auch viel mehr Zeit gehabt. #00:21:28-3#
88	D: Ja und es sind ganz andere Rahmenbedingungen, also das ist, nicht genau. #00:21:35-3#
89	LCH: Ja klar, aber es isch scho na iidrücklich, das sochli das Monologhafte so z'gseh. #00:21:37-5#
90	D: Ja, nei, es isch super. Guet, dasders dänked. Guet, nach Hause Text lernen, super.

Drittes Gespräch «Junges Ensemble» – Wie beeinflussen sich Schauen und Spielen?

Das dritte und letzte Gespräch fand am 24. Juni 2019 statt, wieder mit denselben fünf Teilnehmer*innen. Die eigene Stückentwicklung wurde vom 5. – 11. Juni gezeigt, eine zusätzliche Vorstellung erfolgte am 22. Juni in einer anderen Stadt an einem Jugendtheaterfestival.

Interviewmaterial: ca. 60 Minuten

Gruppengespräch JE 3.1

1	I: Was von der besuchten Aufführung ist euch noch in Erinnerung geblieben?
---	--

2	M: Mir ist das Bühnenbild in Erinnerung geblieben und das mit der Bildschirm und dann eben die Kamera und ausserdem sie haben teilweise mit dem Mikrofon gesprochen, aber nicht so immer. Deswegen war es ein bisschen, für mich, verwirrend. Äh.. Ja. Einmal ist meine Name da vorgekommen, aber ich weiss nicht mehr, was sie darüber gesprochen haben. #00:00:57-8#
3	LCH: Stimmt. #00:01:02-4#
4	L: Ja ich kann mich noch an die Kaffeetasse erinnern, da haben wir glaub auch länger noch diskutiert. Dass die immer so, ja, quasi an dem Tisch sass und zwei Kaffeetassen drauf waren, und sie hat aber immer nur von einer getrunken. Dass sich dieses Element so durchgezogen hat. Ich kann mich auch noch erinnern, wo die eine so, ganz viel so an die Seite hingeschrieben hat, und dann am Ende war das ja quasi die Höhle in dem Traum, wo sie diese ganzen Täter, was war's, die Leute, die gestorben sind, die, ja, die, die gefallen sind im Krieg hat sie da hingeschrieben, ja. #00:01:43-2#
5	LCH: Also ich hans efach sehr, wükli so die Inszenierig vo eim Regisseur halt so nach dem empfundene, aso du hesch eifach genau sini Umsetzig gseh, und das isch halt ehner eifach es komplizierets Stuck gsii, aso mit dene verschidene Medie, ja. Ähm. #00:02:08-4#
6	B: Ähm und irgendwie war doch auch so ein bisschen das Thema der weisse Zucker, ähm, die weissen Imperialisten, sage ich jetzt mal, und, die schwarzen Arbeiter, so. Und dieser Konflikt, also das war irgendwie diese Ungleichheit und nachher wie sie dann versucht haben, sich dafür zu rächen, mit denselben Methoden mit denen sie unterdrückt worden sind. So dass ist mir irgendwie noch so in Erinnerung, ich glaube, es war eigentlich komplizierter, aber irgendwie so. #00:02:52-5#
7	I: Und wenn ihr jetzt euer eigenes Stück, dass ihr gemacht habt, auch noch einmal so kurz zusammenfassen müsstet, was da passiert oder vorkommt, das ist noch ein bisschen frischer, nehmt ihr an? #00:03:07-8#
8	LCH: Ja, das isch halt, meh, aso oises Stuck isch halt wükli vo jetztde, und ähm, dassdada isch halt sehr, sehr alt i dem Sinn, aso sicher mal d'Grundgschicht isch ja sicher scho 100 Jahr alt. #00:03:23-0#
9	L: Ja, wir haben unser Stück ja auch selber entwickelt. Ja, also der Bezug zum Stück ist ja irgendwie glaubs von den Spielern.. #00:03:33-3#
10	LCH: Und ich glaub au für alli Zuschauer isch oises Stück halt wükli nöch, will alli lebed inere Stadt, alli chömmmed das mitüber, und s'andere isch halt scho es Thema, halt wükli so es inszenierets Theater, wo du halt dich villich au no musch iiläse, wases Thema überhaupt isch. #00:03:55-1#
11	I: Könnt ihr nochmals zusammenfassen, was bei euch im Stück passiert, wenn man es nicht gesehen hat, nur so kurz? #00:04:06-5#

12	<p>T: Aso oises Stuck isch wie so chli e Collage und es isch ufabout so zu vershidnige Szene, wo aber au sehr zämehänged und am Afang simmer sozäge sehr bi ois, bi ois persönlich, und mir stelled oises Zimmer vor und oisi Beziehig zu dem Zimmer und dänn ähm, gömmer wiiter und mir tünd sozäge, es sind Szene womer wüklich, aso e «Ich han imfall»-Szene, womer all sozäge verzelled, was mir hend, und das isch sozäge zum scho mal die Rahme klarstelled, i dene mir ois bewegeged, also dasmer ois all scho inere rächte Wohlstandsgsellschaft befinded und dänn vo döt us gaht's ine Szene, wo fasch scho so chli en Exzess luschtig macht, aso, fasch so chli en Exzess darstellt und sich so chli über das luschtig macht, ähm, und vo döt us wirds denn wider chli abstrakter, denn chunnt wider s'Element vo de Wohnigsuechi ine und dänn schlüpfemer langsam i so Rolle ine, z.B. so Neuriichi, oder ein Esoteriker oder ähm, wohlhabendi Revoluzzer, wie die, aso wie ganz vershidnigi Lüüt mit Wohlstand umgah chönd, bis mir denn zunere Szene chömmmed, wo wider aktuell wie beschreibt wie aktuell mit dem Thema umgange wird und denn wird irgendwie ufzeigt, wie das halt Problem bi dem, und us dem use, tümir oisi eignigi, ja, eignigi utopischi, oises eigne utopische Gsetz vorschlah, womer ois denn defür begeistered, bismmer plötzlich finded, ja, oh, das chunnt denn au mit sine Problem. Und us dem use, ähm, simmer ois denn der ganze Problematik bewusst und ähm, denn chunnt e Szene, wo jede Mal für sich macht, aso es heisst so, mer muesse e Unattraktivität schaffe, und dänn, zerstöremers, zerstöremers di ganz Stadt Züri, bismmer dänn finded: Oh Mischt, was hemmer gmacht? Und dänn simmer, ja, dänn, schlüpfemer wie sozäge i oise Cocon wider ine und da schlüssemers sozäge wider de Bogä irgendwo. Mir tünd sozäge fasch chronologisch äh, vo 2000 a bis jetzt, di einzelne Jahr duregah, was für Momente mir erläbt hend, au im Bezug uf Ruum und Bsitz und dänn am Schluss heisst: Es isch 2019, aso denn simmer fertig. Und dänn chunnt wie s'Noie. Ja. #00:07:13-9#</p>
13	<p>I: Gits da no e Ergänzig oder isch... er hett das rächt guet zämefasst, oder? #00:07:17-1#</p>
14	<p>B: Er hett das recht guet gmacht, du bisch au schön dur die einzelne Etappe dur, es isch villich sochli wiene Tour de France zum Thema Ruum & Bsitz, so bitzli. Mir bebed ois i vershideni Gedankegäng zum Thema Ruum & Bsitz und mir hend ja wie au a vershidene Ort probt, zum wie au vershideni Sichtweise überzcho und das isch denn quasi das, wo drus entstande isch, ebä die Collage, so, ja. #00:07:54-8#</p>
15	<p>LCH: Es isch au so, dass mir wie nöd ufen Lösig chömmmed, mir sind eifach ganz im Prozess, aber, mir werded wie nöd gschiider am Schluss glaubich. Mir hend villes villich duregmacht, aber nöd dasmir irgendwie sone präsentierbari Lösig hetted oder so. #00:08:12-9#</p>
16	<p>T: Und i dem Sinn unterscheidemers ois au es bitzli vo dem andere Theater, will die hend ja, am Schluss hends denn wie es, si hend wie es, si hend au es Gsetz bracht am Schluss als Lösig, aber bi dene isch wie, isch das wie e Lösig gsii, aber bi ois isch oises Gsetz quasi wie es Gedankeexperiment gsii, und drum mir's eigentli na offe. #00:08:38-5#</p>
17	<p>I: Das ist eine gute Überleitung zu meiner nächsten Frage: Wo ihr Parallelen und Unterschiede seht zwischen eurem Stück und der gesehenen Aufführung? #00:08:47-6#</p>

18	L: Ja, ich finde halt, wir haben uns so ein Jahr mit dem beschäftigt und wir schneiden halt so mega viel an, was in dem Jahr passiert ist, so voll viele Szenen sind ja quasi Ausschnitte aus etwas, dass wir entdeckt haben und wo's immer noch zu entdecken gibt und das andere war ja, hat sich ja quasi so auf eine Thematik so, oder halt, so, auf eine Handlung halt eigentlich bezogen und mehr auch so wie eine Geschichte isch, erzählt, und bei uns ist's ja, wie so eigentlich, mega viel so in einem, wo man vielleicht auch einfach mal so stehengelassen hat. Also ja z.B. ja, die Szene mit dem Josh zum Beispiel, da wurde ja jetzt nicht noch irgendwie erzählt, was der Josh jetzt irgendwie noch morgen macht, sondern es wurde halt einfach nur das gezeigt, und dann geht's zum nächsten. #00:09:43-2#
19	B: Ich würde so mal bisschen ein Exempel statuieren, so guck mal da rein, wir wollen dich jetzt nicht zu lange damit nerven, aber zieh's dir mal rein für einen kurzen Moment, dann gehen wir aber gleich wieder weiter, so. #00:09:58-1#
20	I: Also bei eurem Stück? #00:10:04-7#
21	LCH: Ich glaube ires isch extrem so iigarbeitet gsii das einzelne, di einzeln Gschicht und ebe mir hend villi Sachä eifach nur churz beschr.. aso churz duregmacht, aber überhaupt nüüt beschribe, aso es git wie kein, kei sone Erklärig zu irgendöppisem. Und es isch nöd chrono, aso es isch nöd irgendwie tz hüt, morn und gesch, aso geschter, hüt, morn und das isch bi dere Gschicht, aso bim Theater womer gluegt hend, scho so gsii. Aso deet hesch so wie d'Vergangeheit gha, aso wükli sone gnaui chronologischi Gschicht, das hend mi, glaub, aso ussert am Schluss, aber es isch schüsch eigentlich mega so Szenene usegriffe, aso nume some zämegruehrt irgendwie. #00:10:49-8#
22	L: Und s'Bühnenbild isch eh find ich ganz andersch gsii, will mir hend ja quasi, ei Element gha, oder zwei, die Blöcke und die Teppiche und es hat sich immer wieder so im Stück verändert und zwar durch üs sälber, aso mir hends immer wieder verschobe und was drus baut und das halt wider benutzt und so und sie hend halt, irgendwie mega viel gha, aso diese Box und.. allgemein Kostüm und so, irgendwie, ja, sie hend mega viel so find ich ghabt, mir hend uns wie so uf eins beschänkt, dass sich halt immer wieder verändert hat im Stück. #00:11:28-5#
23	M: Etwas, was meiner Meinung nach unsere Stück sich von anderen Stücken unterscheidet, ist dass, ist, dass die Rolle, die wir gespielt haben, haben wir auch mit solche Menschen interviewt und so, wir haben, so ihre Sätze auch benutzt und es war nicht, nicht zu viel Erfindene, äh, Erfindene Sätze, selbsterfindene Sätze. #00:12:06-3#
24	LCH: Was au gsii isch, si hend zum Biispiel e Erzählerperspektive gha, aso vo dem junge Meitli, wo ähm denn plötzlich so, eich so mitem Publikum wükli so d'Gschicht no verzellt oder ä das Ganze wie stüürt, aso das, s'Theater wie wider zrugsetze zum e noii, e nöii Version z'mache und.. aso mir hend wie kei Erzählerpersp.. aso das isch ä na en Unterschied, dasmir halt denn efach immer us einer Rolle use reded. #00:12:33-1#
25	B: Was wir auch nicht hatten, war jetzt irgednwie so ein, einen musikalischer, einen musikalischen Bogen hatten wir auch nicht. Also die hatten ja immer wieder dieses Thema von äh Nina Simone ähm «My Skin is Black», ich weiss grad nicht mehr wie, wie das, äh, wie das heisst, aber das hatten wir nicht, wir hatten zwar schon diese Jingles, aber wir hatten jetzt nicht noch eine, eine musikalische Ebene, wo wir irgendwie gesungen haben oder so sondern es war ja, wirklich nur diese, diese kleinen ähm Soundsequenzchen und noch ein bisschen Fieldrecording-Firlefanzen, aber ja, das hatten wir jetzt auch nicht in dem Sinne, ja. Und ich hätt's auch nicht gewollt. Ich persönlich bin jetzt nicht ein grosser Freund von epochalen Gesangspassagen, dass muss ich jetzt nicht unbedingt haben, aber.. #00:13:37-8#

26	I: Und gab es für euch auch Ähnlichkeiten, wo ihr wie gedacht habt, ah das irgendwie kann ich da connecten so mit unserem Stück? #00:13:46-8#
27	L: Ja, also es sind beides aktuelle gesellschaftliche Themen. #00:13:53-8#
28	LCH: Das scho, ja stimmt. #00:13:55-8#
29	L: Mit denen sich eigentlich viele oder jeder eigentlich identifizieren kann. Und wo's auch überall auf der Welt gibt, find ich. #00:14:10-7#
30	M: Ja auch, auch weil, bei einigen Szenen, äh, war es Ähnlichkeit wie wir gespielt haben, zum Beispiel wo wir sagen, dass, was wir haben. Wir unterbrechen einander und bei einige andere Stücken auch, habe ich gesehen, dass sie auch so gespielt haben, haben einander, sie haben einander so unterbrochen während dem die andere Person gesprochen hat, dass hat mich an unsere Stück erinnert. #00:14:52-2#
31	B: Auch so dieses Ding von: Ich hab das und du hast das nicht und bist deswegen vielleicht eifersüchtig oder es entsteht ein Konflikt, aber so dieses Ungleichgewicht von, von, von, also diese ungleiche Verteilung von Besitz, so, dass war jetzt so vielleicht auch so ein Element, dass uns verbunden hat, jetzt. Völlig anders umgesetzt, aber vielleicht inhaltlich schon eine Parallele. #00:15:30-8#
32	I: Und so formale Ähnlichkeiten? Gab's das auch oder war es vor allem inhaltlich für euch? #00:15:41-6#
33	L: Wenig formal, eigentlich. #00:15:45-0#
34	L: Schon ein anderer Aufbau. #00:15:55-1#
35	B: Vielleicht nur schon auch dadurch, dass es ja bei uns eine Stückentwicklung war, so. #00:15:59-5#
36	L: Ja, genau. #00:15:59-6#
37	B: Und die sind ja wie so von mehr Stoff ausgegangen, den es schon gibt, auch, so, von der Grundlage her. #00:16:16-4#
38	L: Allgemein sind sie ja in den Rollen geblieben und wir ja nicht. Wir hatten ja keine feschten Rollen, die haben sich ja immer wieder verändert und dann, Anfang und Ende war ja eigentlich so persönlich, ja, das hatten wir ja jetzt nicht. #00:16:33-3#
39	M: In unserem Stück wird auch nicht über irgendjemand irgendetwas erzählt, ausser eine Szene. Und es wird alles gespielt und gezeigt, nur in einer Szene wird über drei verschiedene Personen erzählt. #00:16:53-6#

40	L: Was ich na ähnlich finde, isch, beidi Stück hend i dem Sinn viel meh eigentlich oder sägemer mal vill weniger so Dialög underenand gha, aso mir hend vill eigentlich so gege s'Publikum wie öppis ihne verzellt, wases selber aber, halt etz d'Darsteller unterenander hend weniger so Monolög äh Dialög gha mitenander, was, villich bi namal eme andere Stück denn doch meh ume isch. Aso sone Aktion zwüsched zwei Persone isch bi beidne Stück weniger, glaub ich. So wie meh gege s'Publikum. #00:17:42-2#
41	I: Wie habt ihr das Gefühl, dass das Theaterspielen eure Art Theater zu gucken beeinflusst? Also vielleicht bei diesem Stück, aber auch allgemein oder in Zukunft, denkt ihr es macht einen Unterschied, und wie würdet ihr den beschreiben? #00:18:08-5#
42	L: Ja, ich find halt, dadurch, dass man halt selber quasi spielt, fühlt man sich halt voll in was Äusseres hinein und erkennt es ja auch bei sich dann wieder, so. und ich find halt dadurch kriegt man halt eine viel grössere Sensibilität dafür ob jetzt jemand vor einem steht und einem etwas vorspielt oder ob der das fühlt und das zeigt. Also ich achte auch viel mehr auf Details oder wie die Übergänge gestaltet sind oder wann sie jetzt was wie, wie die Anschlüsse sind und so, also ich find man wird einfach mega sensibel so für alles, dass man halt selber, auf dass man halt selber irgendwie Wert legt. Ich find das hat schon, ja, also ob der Blick dadurch irgendwie selektiver wird, aber, ich finde man schaut das Stück schon irgendwie mit anderen Augen an, also, z.B. jetzt also auch bei dem Festival wo wir waren, also ich hab jetzt 11 Theaterstücke gsehen, irgendwie so an drei Tagen, ja drei Tagen, und ich find, man bekommt so mega das Gefühl auch so wo kann ich jetzt was mitnehmen und so, aus jedem Stück sieht man auch irgendwie so was Positives also ja, also es ist scho irgendwie was anderes, ich glaub früher, also ich war früher auf dem Gymnasium und es war so auch so ein Theaterymnasium und da hat man halt wirklich nur so klassisches Theater gemacht und das war für mich so «Boah, die machen so gute Sachen» und jetzt habe ich neulich mal wieder auf die Homepage geschaut und hab mir gedacht «Boah, es isch so altgebacken, wie sie die einfach nur immer wieder diese Klassiker rausholen, und die halt gut machen..» und ja, ich find halt so, ok, aber, was, also mich sprichts gar nicht mehr an, also so, ja, weiss auch nicht. #00:20:09-8#
43	T: Ja, aso ich han au s'Gfühl, ich habe auch das Gefühl, ich bin ein bisschen offner für so abstraktes Theater geworden, einfach weil unser Theater halt so abstrakt war, eigentlich. Äh, ja. #00:20:28-6#
44	LCH: Ich find jetzt au, ich han mega druf gluegt, wie d'Sprach isch, wie sich die Darsteller usdrucked, und das hanich denn au, und denn hani mer wie überleit, wie mer das selber denn umsetzt, dass das dänn so, aso Mimik und Sprach eigentlich. Aso di ganzi Körperhaltig und Sprach. Mhm, und das isch glaub, aso au fröhner wonich Theater, aso was heisst fröhner, aber ich meine so, ich han au scho Theater gluegt, wonich denn eifach nume wükli d'Story verfolgt han, und willmer ois halt wükli scho mit dem beschäftigt hend, dasmir denn nacher na über das Theater münd redä, oder tünd redä, tut mer's scho namal genauer analysiere. #00:21:05-2#
45	I: Aso du meinsch etz will ich.. #00:21:08-6#
46	LCH: Erstens das, und willmir nacher gwüsst hend, mir spilled denn nacher selber na. Aso du und diin Input dasmir na münd, aso mir tünd na drüber redä, und.. sorry es tönt so blöd, münd,.. #00:21:15-8#
47	I: Scho guet, isch ja so #00:21:15-8#

48	LCH: ..aso das mir na tünd drüber redä und dasmir na tünd spille, da gits schonamal, dass du irgendwie wötsch alles so genau us dem gluegte Stuck ufneh und analysiere, aso ebe, wie öpper öppis seit oder macht, ja. #00:21:32-9#
49	I: Gibt es, du hast villeicht schon etwas gesagt, dass du mehr auf die Übergänge schaust, wie die gemacht sind, sind den anderen von euch, auch bestimmte Sachen aufgefallen, auf die ihr mehr achtet, wo ihr vorher nicht darauf geachtet habt? #00:21:51-0#
50	B: Ich würd sogar so weit gehen und sagen, ich hab, ich hab die ganze Kunstform Theater, versteh ich erst, seit ich selber irgendwie da bisschen mitschwimmen darf. Vorher war das immer so ein bisschen so «Ok, ja, die machen Theater, die machen da irgendwie den Kasper und erzählen irgendwas», aber was das mit dir macht, das verstehst du erst, wenn du das selber auch schon erlebt hast, was das heisst, vor die Leute hinzustehen und etwas zu behaupten oder zu schwitzen oder Dinge zu tun, die eigentlich nichts mit dir zu tun haben unbedingt und trotzdem du dann irgendwie der bist, der es verkörpern muss, so, also ganz, ganz viele Dinge, die ich erst verstehe, seit ich selber da dabei bin. Oder mir geht's auch beim Film so, ich kann, ich weiss nicht, ob ich das toll oder gut oder schlecht finde, eigentlich finde ich es zwar auch toll, aber ich kann zum Beispiel keine Filme mehr sehen, auf, so wie ich das früher konnte, so. Ähm, sondern ich geh, viel öfter, glaub ich, hin und denke: «Oh, ja, interessant. Was ist das für eine Rolle, wer hat die geschrieben? Äh, wie sind sie darauf gekommen und weshalb, weshalb funktioniert das jetzt bei ihm so gut. Ist der wohl auch im normalen Leben so? Was passiert mit dem, wenn er diese Rolle spielt? Also das, dass ist jetzt sogar beim Film so jetzt bei mir passiert. #00:23:37-4#
51	I: durch das Theater? #00:23:40-0#
52	B: Ich glaube, ja. Das habe ich vorher gar nicht wahrgenommen, diese Ebene, von was machen die da überhaupt und was steht dahinter. Oder viel weniger einfach, ja. #00:23:48-2#
53	L: Ich bin auch irgendwie so mega empfindlich geworden, wenn man im Theater zu viel sagt. Also wie jetzt da am Ende von dem Stück, vom St. Domingo, dass sie da jetzt noch dieses Gesetz gesagt haben, das was mir einfach zu viel, weil.. wofür wählt man denn so eine körperlich-sprechende Form, wenn man dann so viele Worte verwendet, was man ja eigentlich auch viel durch Handlungen und so erzählen kann? Also, ja, ich weiss nicht, aber, ja, ich find man kann halt so viel machen und halt, wo halt die Leute auf ihr eigenes Erleben quasi mehr schauen, als wenn man jetzt so was gesagt bekommt, finde ich jetzt irgendwie, weiss nicht... nicht flach irgendwie, aber.. ja. Ja. #00:24:49-8#
54	I: Und würdet ihr sagen, dass quasi umgekehrt, das Gucken auch einen Einfluss aufs selber spielen hat? #00:24:59-1#
55	T, L, LCH: Ja, ja. #00:24:59-1# #00:25:03-2#
56	B: Also mir fällt dann immer auf, was ich alles selber nicht kann, oder, was ich denke, was irgendwie noch fehlt, so. Zum Beispiel bin ich manchmal auch ein bisschen neidisch gewesen, hab gedacht, Oh ja, das war jetzt geil, diese Mimik, der hätte jetzt eigentlich gar nichts sagen müssen und man hätte schon alles gesehen, da bin ich dann manchmal so, dass ich denke, ja, hätt ich auch gern, habe ich aber nicht, dankeschön, ja, aber gut, er hat's und das ist auch gut so, ich bin dann auch nicht immer missgünstig, aber manchmal etwas neidisch. #00:25:43-9#

57	I: Und die anderen, wie beeinflusst euch das Gucken, oder was pickt ihr euch da raus, auch fürs eigene? #00:25:53-0#
58	L: Filigran zu sein, einfach voll im Moment da zu sein, mega schön, dass an anderen zu sehen, mega viel, immer wieder so isch das neu für mich, da was mitzunehmen und einfach, ja immer jetzt da in dem Moment in der Rolle irgendwie so drin zu sein und auf die anderen zu achten. Manche machen so mega kleine Gesten, wo ich mir denke, wow, genau das macht's aus, und so möchte ich mich eigentlich auch in eine Person hinein fühlen, dass ich, weiss nicht, zum Beispiel, wenn man so Leute, wo dann irgendwie so wirklich so auf so wo sie jetzt ihre Hand hintun, dann wiederholt sich das, und dann machen sie dann, machen sie diese Bewegungen und so genau in dieser Dynamik, wie sie sich jetzt diese Person vorstellen und dann gehen sie so mega ins Detail und ich find, das hat man in dem Stück schon auch gesehen so, am Anfang hatten die ja diese Bewegungen, ganz am Anfang die erste Szene, wo sie so geloffen sind, und jeder hatte so diesen eigenen, ja, Move so, das hat, fand ich mega schön. Ich find, das hat sich gehalten. #00:27:02-1#
59	T: Aber ich muss sagen, ich hab das Gefühl, dass wirklich selber spielen meinen Bezug zum Theater viel mehr beeinflusst hat als das Theaterschauen. #00:27:16-5#
60	I...umgekehrt. #00:27:16-5#
61	L, B: Ja, ja. #00:27:16-5#
62	T: Ja, viel mehr. Vielleicht so ein Zwischending ist, ähm, was ich Leuten anschau, äh, also, was mich auch sehr beeindruckt hat, ist was ich an Leuten gesehen habe, die bei unserem Stück auch mitmachen, also jetzt nicht gerade bei anderen Theaterstücken, sondern bei unserem Theaterstück, weil, ähm, weil ich den ganzen Prozess dahinter kenne und ich weiss ein bisschen, was hinter genau dieser Bewegung steckt, und auch ein bisschen, wie viel Arbeit hinter dieser Bewegung ist, oder wie, da, an diesem rumgetüfelt worden ist, so, ja. #00:28:02-5#
63	M: Ja, aber.. bei mir, wenn etwas mir nicht gefällt, in einer, an, wenn etwas mir nicht gefällt, was die Spieler auf der Bühne macht, dann, ich, ich, achte darauf, dass ich auch das nicht mache, oder ähm, ja, wie kann ich das erklären, wenn z.B. eine Spieler auf der Bühne nicht präsent ist, oder äh, spricht nicht so klar und so laut genug, dann ich ich äh nehme das mit und achte darauf, dass ich das nicht mache auf der Bühne. #00:29:16-4#
64	I: Und hattet ihr jetzt das Gefühl, dass das Stück, dass wir geschaut haben zusammen, einen Einfluss hatte auf eure Proben? #00:29:26-9#
65	M: Nein. #00:29:26-9#

66	LCH: Also ich finde anderi Stück, wonich vorher villich mal scho gseh han, will die mir eifach vill nöcher gange sind oder döt hani mi villich scho vill krasser chönne drise.. driversetze. Und ja, es chunnt denn mega au efach... aso ich glaub eh, s'Luege isch extrem öppis, wo denn s'eigne Spille beiflusst, aber es chunnt halt au eifach wie so chli ufs Stuck drufah. Oder au nume scho so en Film oder so. Also halt alles so Sachä womer halt gseht, versuecht mer ja denn villich irgendwie ufzneh und villicht umsetze. villich gaht's aber au nöd. #00:30:00-9#
67	I: Und ähm und was ist aus eurer Sicht gut, vom Zeitpunkt her, wenn man selber am proben ist, wo denkt ihr, dass ein Aufführungsbesuch am produktivsten ist? Also denkt ihr, es ist besser, eher am Anfang sich etwas angucken zu gehen oder eher am Schluss und wie schätzt ihr ein, dass sich das auswirken könnte auf eine Probearbeit? #00:30:40-3#
68	L: Es kommt nicht darauf an, wann man etwas schaut, sondern wie man damit umgeht. Eben, auf die Sichtweise kommt's drauf an und wie du das dann umsetzt. Also ich glaube egal wann, egal welches Stück, man kann immer daraus etwas mitnehmen. #00:30:54-9#
69	T: Also ich glaube, ich wäre jetzt am meisten sensibilisiert drauf gewesen, wo wir, wo wir die Rohversion von unserem Text zwar hatten, aber noch nicht die endgültige Version. Für mich ist, glaube ich, dass der Zeitpunkt, wo ein anderes Theater am meisten Einfluss hat, weil, ähm, es ist sozusagen, das eigene Theaterstück ist schon genug da, damit es etwas Konkretes ist, aber es ist noch offen genug, so dass auch noch was Neues hinzukommen kann. #00:31:36-8#
70	B: Wobei in dieser Phase auch viel Unsicherheit herrscht. Man hat irgendwie eine Rohfassung und ich hab, also ich hab jetzt so ein bisschen gedacht Ja, hmna, hmä, ich war eigentlich fast schon ein bisschen enttäuscht, weil ich dachte, dass müsse doch was anderes geben, wir haben so schön recherchiert und wir haben so viele Sachen gesehen, und das war dann schon wieder so ein Punkt, wo's zusammenging. Der Trichter wurde eng irgendwie, ähm. Und, und ich hab wie so gewisse Dinge auch vermisst aus der Recherchephase, ja, ich hatte irgendwie so das Gefühl, das hätte jetzt doch noch mehr einfließen sollen, das hat uns doch während der Recherche doch viel tiefer geprägt, als es jetzt da im Skript sagt. Aber was T sagt stimmt vielleicht schon, du hast schon so ein bisschen die Übersicht von was das Stück ist, und hast dann vielleicht die Chance schon ein bisschen zu vergleichen, was wir jetzt machen, oder was die jetzt machen, und was die haben und am erarbeiten sind, von daher denk ich, ist das sicher ein schöner Zeitpunkt, ähm, oder aber vielleicht wirklich auch eine, eine, eine Recherchephase, wieso nicht? Wenn du, weil, da fand ich, war's wie am offensten, also... dann, das ist so der Schwammodus, du gehst hin und saugst alles auf, was irgendwie interessant ist, und wieso nicht auch da ein Theaterstück reinpfeifen..? #00:33:35-5#
71	LCH: Ich glaub äfach, wenn du scho e Uffüehrig gha hesch und denn es Stuck luegsch, und denn namal e Uffüehrig hesch, isch efach für di nächshti Uffüehrig, bisch du dänn ä namal mega.. aso ich ha das jetzt nöd gha, aber ihr ja scho, ihr hend mega vill Stuck dezwüsche gseh, und ich glaube döt chönnts au namal villich negativ au, aber au namal mega vill sich selber zum danke arege, so, was hend die gmacht, was chani eigentli für di nächsti Uffüehrig doch namal e bitzli verändere a mir sälber und das isch sicher en mega grosse lfluss, aber ähm, das isch denn halt wie gföhrlich, wenn dänn irgendwie so wie fasch zwiit öppis willsch verändere, wills der irgendwie nüme gfallt, was du vorher gmacht hesch. #00:34:16-2#
72	T: Ich han au s'Gfühl, sehr es wichtigs Element bim Schauspillere, isch nöd umbedingt villich wie genau du's machsch, sondern dass du's sozäge, öppis machsch und nacher sozäge voll i das inegasch, aso dass du dich entscheidsch die Rolle so zspille, nacher findsch, ja ok, ich spill si jetzt genau so, und dass du nöd so vill Zwiifel häsch. #00:34:37-5#

73	I: Und das isch öppis wo so chasch abluege, oder? #00:34:48-2#
74	T: Ja, nei, das isch wider das, wonich find, wemmer sich zu vill abluegt, denn findt mer ah hm, mer chönnts villich na so spille #00:34:53-8#
75	LCH: Ebä, das isch denn wie scho gföhrlich. #00:34:55-5#
76	T: Aber debii wärs, ischs, wiemers scho macht genauso guet, hauptsach mer gaht eifach voll i das ine.Irgendwie. #00:35:05-5#
77	B: Du wirsch quasi immer, das isch eh so öppis mega komischs, du wirsch uf dich zrugworfe, obwohl du im Moment uf de Bühne nöd dich selber bisch, wirsch du glich mega fescht mit dir und dine Möglichkeite konfrontiert. Das isch mega krass, so. Ah, ich ha vorher na öppis anders wele säge, villich fallts mer wider ii.. Ah ja genau, ich weiss nöd, öb das au spannend isch für dich, aber ich ha mer au mal, hab mal drüber nachgedacht, wenn jetzt, ich nenn das semiimpro, ich weiss nicht, vielleicht gibt's noch einen besseren Begriff dafür, wenn du, ähm, wie quasi weisst, was du sagen musst, aber dich nicht unbedingt an den Text hältst, sondern, viel eher versuchst, irgendwie Stimmung aufzunehmen, ich glaub das ist auch so ein bisschen das, was du angesprochen hast, ich weiss nicht, ob das vielleicht der Anfang der Schauspielerei ist, hab ich mal drüber nachgedacht, ich bin mir nicht sicher, ob dem so ist. Aber irgendwie hatte ich dann das Gefühl, ist, ist dann so dem Gefühl am nächsten, ähm, Gefühle auch, auch rüberbringen zu können, so. Ich weiss nicht vielleicht wie ich's sagen kann, aber wie so, dann, dann bist du am nächsten, weil sonst klebst du an dem Text und leierst den vielleicht eher runter, aber wenn du's vielleicht versuchst zu fühlen, kommt's vielleicht auch eher beim Publikum an. #00:36:57-5#
78	I: Und, zum Publikum komm ich gleich noch, was denkt ihr, ist es produktiver sich ein Stück anzugucken, dass eher ähnlich ist, wie das, was man selber machen will, oder eher was total anderes oder würdet ihr eher eine inhaltliche Ähnlichkeit oder etwas formal Ähnliches euch lieber angucken? Was interessiert euch da mehr? #00:37:26-7#
79	LCH: Also ich glaube, das wo ähnlich isch, isch mega gföhrlich, dass du dänn ähm, dettdrus so wie negativi, aso so äh Sachä ziehsch, wo eigentli scho bi dim Stuck guet gsii wäred und dases du dänn wie no so falsch veränderisch. Und das wo nöd ähnlich isch, git wie meh, namal so noii Wäg zum öffne. Und das, und ebä s'andere hebt dich denn wie villich na meh zugg. Aso, ja. #00:37:49-0#
80	L: Ja, also ich glaub, für mich wär's nicht gefährlich, weil, ich find halt s'Wichtigste ist halt, dass man sich halt nicht vergleicht, und wenn du eigentlich so ein Stück schausch und wie so auf dein eigenes Erleben irgendwie schausch, dann, dann kann man da auch was mit drausziehen, was einen dann weiterbringt und bereichert. Also, ich weiss nicht, also z.B. wenn man ja ne Arbeit schreibt über ein bestimmtes Thema, dann informiert man sich ja auch. Und man geht ja auch in Kommunikation mit anderen darüber, die wahrscheinlich da mit ganz anderen Standpunkten über das selbe Thema einnehmen, wie man selber, und mich persönlich bringt das halt immer weiter, ich komm dann halt nicht von meinem Standpunkt ab, sondern erweitere ihn. Und ich glaub es isch halt wichtig, irgendwie, dass man sich halt selber immer so vertraut, dass man es richtig macht. Weil man trotzdem halt auch dazulernt, und, ich glaub, jedes Stück isch ne Bereicherung und grade zum gleichen Thema finde ich's schon nochmal interessant, aber.. #00:38:52-6#

81	T: Interessant wäre vielleicht ja was inhaltlich Ähnliches und formal ganz anderes und etwas formal Ähnliches und inhaltlich ganz anderes, dann tut es vielleicht so den Horizont öffnen. Aber ich weiss nicht, vielleicht stell ich mir das nur so vor... #00:39:06-1#
82	B: Ja, das könnte sein, genau, ja. #00:39:08-0#
83	M: Ja, ich finde auch, inhaltlich Ähnliches besser, weil, man kann vielleicht auch neue Ideen bekommen, oder, ja neue Ideen man kann bekommen, wenn man ja, wenn man ein ähnliches Stück schaut. #00:39:37-8#
84	B: Und ich fands jetzt auch am Festival, da gab's auch ein Stück, was, ähm sehr viel, sehr viele Elemente beinhaltete, von dem Bezug zu den Spielern selbst, so dieses ähm von Salome und Konsorte, weiss jetzt grad nicht mehr wie das Stück hiess, ähm, wo es wie so darum geht, dass dass auch, dass man nicht nur hinsteht und eine Rolle spielt, sondern, es wurde dann auch halt, ich glaube, dass ist so ein bisschen auch ein bisschen ein Element des Jugendtheaters, dass man sich ein bisschen hinterfragt, wer ist man überhaupt selbst, und dann das irgendwie auch ein bisschen zu zeigen versucht, und, ähm, in diesem Punkt, gab's ein Stück, dass unserem recht ähnlich war, fand ich, und das hat mich dann aber auch bestärkt, ähm, zu sagen, das wird wahrscheinlich funktionieren, die haben jetzt auch, sehr viel Bezug zu sich genommen, und ich fand das jetzt bei uns manchmal auch so ein bisschen albern, und als ich's dann so gesehen habe, bei den anderen, habe ich gecheckt, ah ne, das gibt irgendwie so eine Nähe mit rein. Dass ist irgendwie, es ist dann nicht so angeklebt, sondern, es ist, es hat irgendwie, es macht irgendwie was mit ihnen und ist deswegen ja, gut, oder: es, es, es fährt ii, so, jä. #00:41:09-8#
85	LCH: Mer gseht denn villich au, das wie alles erlaubt isch, wenn's öpper andersch macht, dass isch denn so eigech eifach, aber das häsch dänn doch villich au so dini Bedänke gönd villich weg, aso das cha immer äno de Fall sii, wemmer so dänkt «Ah scheisse, das chamer wie selber nöd mache» und dänn gsehshes neimedts andersch villich uf e gliichi Art oder ufe anderi Art, aber mitem gliiche Inhalt, so wie er meint, dass chan eim wie namal bestärche, das au das chasch mache und das namal über die Gränze, no meh chasch geh. #00:41:39-8#
86	I: Und nochmals zum Publikum, habt ihr das Gefühl, dass quasi das selber Theaterspielen, also ein bisschen haben wir das vielleicht schon angeschnitten vorher, aber euch zu einem anderen Publikum gemacht hat? #00:41:57-0#
87	L: Ja, aso, ich merks im Theater auch, aber ich, ich merks auch, klar, ich mach halt auch Poetry Slam und da merk ich's halt viel extremer, weil ich da halt alleine halt irgendwie mit dem Publikum da bin, aber ich find auch, eben, im Theater merkt man's auch, dass irgendwie das Publikum mega die wichtige Rolle spielt, also, wenn Leute einfach nur so schauen, oder wenn Leute sogar am Handy oder so sind, dann, ischs einfach irgendwie scheisse, also, die Dynamik entsteht halt irgendwie nicht so ganz, weil das Publikum nicht so aktiv ist, und wenn man halt irgendwie Leute da hat, die halt so voll aktiv dabei sind unds so voll geil finden oder vielleicht auch scheisse finden, aber sie sind dabei, dann entsteht da halt irgendwie so ein Spiel und das bringt wahnsinnig (viel?) für mich im Stück. #00:42:47-8#
88	T: Was ich aber noch krass finde, weil, es zeigt eigentlich, dass wir als Theaterspielende dennoch die ganze Zeit auf eine Rückmeldung angewiesen sind, irgendwie. Oder dass wir uns während dem Theater die ganze Zeit von einer Rückmeldung beeinflussen lassen, zu einem Zeitpunkt wo wir eigentlich schon, uns eigentlich voll sicher sein sollten, vielleicht. Vielleicht auch nicht. Ja. #00:43:17-6#

89	B: Aber ist das nicht auch so eine Grundkonstellation von der Kunstform Theater überhaupt? Ich hab mal so was in drei Sätzen gelesen, von wegen ein, ein Theater bedingt immer auch Publikum, ich weiss es nicht, du studierst das, nicht ich (lacht). Finde ich aber irgendwie auch interessant, weil es ist wirklich so, also, wenn du, ich finde, wenn du, wenn du äh, einen Durchlauf probst und der Saal leer ist, das funktioniert eigentlich nicht. Es ist dann, also, es geht nicht, es ist nicht, es passiert nicht dasselbe wie nachher wirklich bei einer Vorstellung passiert, weil ja, das Feedback fehlt und, und, und die ganze Stimmung, die ganze Spannung ist irgendwie nicht dieselbe. Spannung finde ich sowieso in sich schon ein spannendes Thema, weil das irgendwie das ausmacht, was, was irgendwie, das, das, die Spannung entscheidet darüber ob, ob, ob, ob, ob die, die Vorführung in die Hose geht oder ob sie gut wird, oder oder ob sie funktioniert. Du kannst es schlecht aufbauen, wenn kein Publikum da ist, glaube ich. #00:44:35-6#
90	L: Und halt, also ich spiel halt auch wahnsinnig viel mit dem Publikum, und schau halt immer voll, den Leuten halt direkt so ins Gesicht, also manchen auch länger, also halt nur solange angenehm ist, aber ich find, das isch halt schon auch ein Spiel, das man mit denen macht, und ich finde das irgendwie geil, also keine Ahnung, ich find das halt, das machts halt schon noch mal mehr aus, ja. #00:45:02-8#
91	T: Aber andererseits, sollte man nicht als Schauspieler so tun können, als sei ein Publikum da, dass es fühlt? Das wäre ja eigentlich auch Schauspielern. #00:45:12-4#
92	LCH: Das isch denn mega schwierig, dass isch denn wie namal paar Stufe höher. #00:45:15-6#
93	B: Ähm, aber lustigerweise ist es ja schon so, dass viele Bühnenschauspieler nachher zum Film gehen. Und ich weiss nicht, obs dann beim Film wirklich so ist, dass du eigentlich nie wirklich Publikum hast, sondern, dann musst du irgendwie die Kamera lieben, oder, keine Ahnung. #00:45:36-7#
94	T: Ja eben, und dort musst du ja auch sehr überzeugt sein, von dem, was du machst, weil du kriegst kein Feedback. #00:45:41-0#
95	L: Ja, aber ich finde, das isch was ganz anderes. #00:45:39-8#
96	B: Ja, aber was ist anders, wäre doch jetzt spannend? #00:45:45-6#
97	L: Das ganze Setting. #00:45:48-6#
98	T: Aber es ist ja beides doch nur Schauspielern irgendwie. Also <nur.. beides ist Schauspiel. #00:45:49-6# #00:45:50-9#
99	L: Aber es ist eben ein ganz anderes Setting. #00:45:57-2#
100	T: Ja. Aber man soll sich das Setting doch irgendwie dazudichten können. #00:45:59-9#

101	L: Du kannsch das schon kreiern, aber es.. #00:46:06-1#
102	T: Man tut's ja auch mit seiner Fantasie kreiern.. #00:46:05-8#
103	L: Ja, natürlich, aber wenn's halt realistisch da isch, und es kommt was zurück, dann ischs geil, dann muschs dir ja irgendwie nicht mehr kreieren. Und, zum Beispiel, ich hab das im Slam halt auch, ich hab, keine Ahnung, wenn ich jetzt den letschten Auftritt am Abend hab, und s'Publikum isch eifach schon so müde, dass sie nicht einmal mehr lachen können, und das hat's wirklich oft, dann muss ich mir das auch irgendwie kreieren, dass jetzt mein Text gut ist, obwohl da nichts kommt. Dann muss ich das auch irgendwie aufrechterhalten und mich da reingeben, so. Aber wenn ich halt Publikum hab, das voll dabei ist, dann ischs halt voll cool. #00:46:42-7#
104	T: Weil ich meine, ich finde es recht krass, weil ich meine unser, unser Bühnenbild ist ja ein Kreieren. Wir sind ja nicht wirklich in der Stadt Zürich, wir tun einfach den Prime Tower aufstellen und das Grossmünster und trotzdem ist es für uns die Stadt. Darum frag ich mich, ob man sich das nicht auch auf das Publikum übertragen könnte. #00:47:03-6#
105	LCH: Das isch wie mit dem René Magritte sinre, sim Bild wo d'Pfiife druf isch, woner seit, ja: «Ceci n'est pas un pipe» und das isch ja ä so chli s'Gliche, es isch eigentlich das, du wöttsches wie darstelle, aber es ischs doch nöd. #00:47:19-6#
106	L: Wow. #00:47:22-4#
107	<i>(Zwischengespräch, unter anderem übers Fanfaluca, nicht transkribiert, Glockengeläute)</i>
108	I: Und ich hab noch zwei Fragen, kommt jetzt drauf an, ob ihr grad losspringen müsst..? Ok, ich kann die aber auch zusammen stellen: Was waren für euch prägnante Momente quasi im Probenprozess oder bei der Aufführung? Das ist die eine Frage, und: Was habt ihr neu über «Theater» erfahren, sei das beim Gucken, sei das bei der Aufführung, sei's im Probenprozess, was war neu für euch? #00:50:04-6#
109	LCH: Energielevels der Gruppe. #00:51:27-7#
110	B: Die Gruppe. Einfluss der Gruppe, das habe ich vorher auch nie gesehen. #00:52:17-3#
111	M: Ich habe alles neu gelernt im Theater, das war die erste Theater, in dem ich gespielt habe. #00:55:52-4#
112	<i>(Eher über Gemeinschaft gesprochen, nicht transkribiert)</i> #00:56:14-0#
113	B: Das, was neben der Bühne passiert, ist genauso prägend, wie das, was auf der Bühne passiert. Mindestens geht es mir so. Und ich hab ein bisschen Angst auch, dass, wenn jetzt das Projekt vorbei ist, dass das dann alles so ein bisschen in sich zusammenbricht, was wir da hatten, ehrlich gesagt. Das stimmt mich traurig, diese Idee von, dass das jetzt weniger wird. Ich habe irgendwie das Gefühl, da gibt's dann ein Vakuum.

Fall 3 – «Studio»

Erstes Gespräch «Studio» – Was ist Theater?

Das «Studio» ist ein Theaterlabor, das seit 2015 Altersbilder untersucht. Ihre Ergebnisse stellt das Studio mit verschiedenen Theaterformen einer Gesellschaft zur Debatte, in der eine demografische Überalterung stattfindet. Im Zeitraum der Befragung erarbeitete ein professionelles Leitungsteam (Regie, Ausstattung, Choreografie und Dramaturgie) gemeinsam mit den Senior*innen ein Stück, in dem es um den Einfluss der Zeit auf das Leben der Spieler*innen und ihr eigener Umgang mit Zeit geht.

Das erste Gespräch fand am 3. Juni 2019 vor der Aufführung von «Hamlet» am Schauspielhaus Zürich statt. Die Stückauswahl erfolgte in Absprache mit den Akteur*innen und aus pragmatischen Gründen, da nur ein Datum für einen Vorstellungsbesuch in Frage kam. Da beim «Studio» nur drei Akteur*innen an der Befragung teilnahmen erfolgten alle Gespräche in der Gesamtgruppe.

Systematik: SL1.1: SL (= Studio Labor); 1 (= Erstes Treffen); 1 (= Erster Teil)

Gruppengespräch SL 1.1

1	I: ich nimm ab jetzt uf und die erschi Frag wär: Wie würed ihr öpperem Theater erchläre, wo na nie devo ghört hett? #00:00:09-9#
2	V: Ja i würd säge, es wird e Gschicht verzelt wo verkörperet wird dur Schouspiller. Und i dr Regu git's e Bühneruum und Zueschouerruum. Aso d'trennig zwüsched dene zwöi Rüm aber etz bi gwüsse noie Theaterforme isch das ufghobe, aso cha sich das dürmische, es cha sogar so sii, dasmer am Afang gar nid merkt wer Schouspiller isch und wär Zueschouer isch, aber bi traditionelle Theater isch eigentlech die Grenze zwüsched Bühneruum und Zueschouerruum. #00:00:55-6#
3	B: Und es isch immer «live», aso es isch nöd so, äh, wie im Film. S'isch immer «live» so Theater, aso da cha, 1 zu 1 grad wird gspillt. Und ähm s'muess au nöd immer e Gschicht vo A bis Z sii, aso e Handlig vo A bis Z es chönd teilwiis au so, au so Fragment us ... sii, es chan au gsunge werde, s'isch nöd immer nur klar trännt, s'wird, zwüsched redä und singe oder so, es chan eb au teilwiis gsunge werde, es chönd Chör drin vorcho, Sprechchör oder Gsangschör... #00:01:42-2#
4	C: ...Näb Literatur- au Tanztheater, oder, vo dem her, git's ja au hützutags, ja. #00:01:45-5#
5	B: ...Genau Tanztheater. #00:01:46-3#
6	C: Wasi scho spannend find isch wie du seisch 1:1 immer. Hüt tünds ja je nachdem au Videosequenze iispille, aso es isch meh und meh en Mediemix au hützutags. #00:01:54-1#
7	B: Ja natürlich. #00:01:56-5#

8	C: ..im Vergleich zu fröhner. Primär isches Unterhaltig, es söll de Unterhaltig diene und die einte hend denn politischi Botschafte, di andere menschlich, das isch je nachdem wie's usgleit wird, ja. #00:02:10-3#
9	B: Ich luegs nöd nur als Unterhaltig a, sondern au als ähm, wie seit mer, als ä Ufrüttlig teilwiis au, also villicht äh, dasmer wie dezue öppis no im Dänke chunnt, aso vor allem ähm s'politische Theater villicht, gaht's au immer drum, dasmer villicht teilwiis au, au us alte Gwohnheite geweckt wird und merkt oh ja, da sind au anderi Asichte möglich. Dasmer vomne Theater eso usehunnt und was au na... #00:02:49-5#
10	V: Dases e Diskussion uslöst, ja. #00:02:51-1#
11	C: Guet, s'eint schlüss ja s'ander nöd us. Gad wemmer etz in Züri luegt s'Rigiblick, dass isch zum Teil so Musical, das isch reini Unterhaltig. Schön, lässig, oder vo dem her, aber deet wett ich mich etz nöd wiiterbilde, disbezüglich. #00:03:06-9#
12	B: Nenei, weisch ich mein jetzt, mit, wennich säg, nöd nur Unterhaltig, denn meinich das wüchlich explizit, Unterhaltig isch denn für mich vill na, na mit Lache und echli schwankmässig oder eso, aber ähm je nachdem ja, ich luegs nöd immer als Unterhaltig a, mengmal luegis wirklich au als Uf... #00:03:30-2#
13	C: ..Nei, nöd nur, was ich au spannend finde, isch, es git ja wie so fertigi Stuck, wie etz hüt Zabig Shakespeare Hamlet oder, und wie das denn unterschiedlich ebe gliich inszeniert wird, oder, dass dänn s'gliche Stuck wider chli andersch erfahre chasch, aso, es isch zwar öppis Vorgehnigs zum Teil im Theater, aber es chunnt immer drufah, was de Regisseur denn drusmacht schlussendlich, ja. #00:03:52-4#
14	V: Und eigentlich isches es Gsamtkunstwerch, aso es chöme die verschidene künstlerische Medie zum Zug. Es git e Bühnebildner... #00:04:00-2#
15	B: ...Kostüm. #00:04:01-8#
16	V: ...es git, äh, ja de Bühneruum wird gstattet, ähm, nebed de (unverständlich), hani scho gseit, Tanz cha drbiisii, Musig cha drbiisii, Gsang cha drbiisii und natürlich z'Wort. #00:04:20-6#
17	C: Ja, und es cha öppis ganz chliises sii, s'chan en Einzelkünstler wie en Franz Hohler oder, wo eifach da, mit sinere, mit sim Cello oder so uf de Bühne stah und susch nix oder, en Stuehl villich na zum sitze zwüscheddure, ja. #00:04:27-1#
18	B; V: Ja. #00:04:35-3#
19	B: Da git's ebe au verschideni Theater wo unterschidlichi Lüüt asprached, ebe, Chindertheater, Jugendtheater, Erwachsenetheater, aso das isch au na villich en Unterscheidig wo möglich isch bi Theater. Aso isch eigentlich sehr vielfältig Theater. #00:04:59-8#

20	I: Und wänner etz müssted so gwüssi Erchännigsmerkmal nänne, wases bruucht, dases es Theater isch, was wär das? Oder so wie e Mini-Definition? #00:05:10-8#
21	B: <Live> #00:05:16-0#
22	V: Es bruucht Darsteller. #00:05:23-1#
23	C: Es bruucht irgende Form, en Inhalt. Aso seg das textlicher Art oder musikalischer oder sta (unverständlich), ja irgenden Inhalt bruuchts. Gschicht gaht mer au scho zwiit. #00:05:35-6#
24	V: Es bruucht e Regisseur, aso öpper, wo das Ganze zämehebt und Gstaltig. #00:05:41-9#
25	B: Und es isch immer im Hier und Jetzt. #00:05:45-5#
26	C: Und es bruucht Publikum wo klatsched. #00:05:49-4#
27	<i>Alle lachen.</i> #00:05:51-7#
28	B: Ja, es isch nöd, ebä, ich find de Unterscheid zwüsched Film und Theater schona sehr gross, aso, Theater isch immer im Hier und Jetzt, Film, chasch wider, ja, sind d'Schauspiller immer stoppbar und chönd alles wider widerhole. S'Theater isch immer, lauft dure. #00:06:13-1#
29	C: Ja, chasches nüme korrigiere. #00:06:13-1#
30	B: Chaschs nüme korrigiere, s'lauft eifach dure... #00:06:16-1#
31	C: Ja, wenn gigs statt gags gseit hesch, denn hesches gseit. #00:06:18-6#
32	B: Genau. Oder wenn es Wort vergissisch, denn hesches vergesse. Das findi au na en Unde, än wichtige Aspekt. S'isch immer im Hier und Jetzt. Jetzt passiert. #00:06:31-8#
33	C: Und mer isch im direkte Kontakt eigentlich mitem Publikum, au, die sitzed da. Ja, aso, was ja im Film nöd eso isch, wemmer das vergliicht jetzt deete. #00:06:40-3#
34	B: Ja, genau, das ischs erscht dänn im Kino, oder. #00:06:45-2#
35	C: Aso mer hett wie en unmittelbare Response au. #00:06:48-6#
36	B: Genau. #00:06:52-5#

37	I: Und, das isch etz villich öppis, wo sich unterscheidet zwüsched de anderne Gruppe wonich gfrögt han, was hend ihr bis jetzt scho für Theater oder vorwiegend für Theater gseh oder drüber gläse oder ghört? #00:07:00-4#
38	C: Ja, aso wemmer jetzt all drüü afanged ufzähle, verpassemer s'Stuck. #00:07:14-5#
39	B: Ja aso ich han vom Chindertheater bis zum ebe extremste Performance-Theater wo nur Nackti uf de Bühne sind und... hanich scho alles i dem Sinn gseh. Aso ähm, ich weiss etz nöd ganz genau, was du meinsch, äh, Form vo Theater, aso? #00:07:39-5#
40	I: Hmm, ja, villich chanis bi oi au so fasse, dur was hend ihr s'Gfühl isch so oi Vorstellig was Theater isch am meischte prägt worde oder hett sich das au so entwickelt. Wo ischs villich au ufgange woner plötzlich entdeckt hend, ah, Theater chönnt ja au na das sii oder... #00:07:57-4#
41	C: Aso bi mir isch das villes Noigier oder aso, es hett agfange mit Puppetheater villicht und ich han es Jahr in London gläbt, deet bini relativ vill i Musicaltheater gsii, will's die eifach git deete n'oder, wänni scho da bin, gangi go luege. Das cha Opere, das chönd klassischi Theater sii, ja, villich öppis gläse, «ah interessiert mi», hani no öppis ghört vomne Kolleg interessiert, eifach generell interessiert, ja, dur Fründe au, d'Fründin vo mir isch Operesängerin, denn bini halt ab und zue au mal id Opere, isch nöd miis Lieblingsfach, aber ja... #00:08:30-8#
42	I: Warum nöd? #00:08:36-2#
43	C: Mir sind die z'schwüschtig so vom Inhalt her, das Getue gaht mer amigs uf de Keks, ja. Irgendwann... Ja, es git schöni, so würklich Lieder, Arie wie si so schön heissed dänn deet, oder ä Chorpassage oder. Aber mir sinds denn villfach eifach z'üppig. #00:08:55-9#
44	V: Ja, Opere isch gad nöd miis. #00:08:58-1#
45	C: Aja? #00:08:58-1#
46	V: Aso i gah regumässig ads Theaterspektakel, das isch immer echli e Wundertüte, äh, da hani eifach scho ganz spannendi Sache erlebt, womer nacher na lang drüber diskutiert hei und näher mängisch ischs öppis gsii woni efach gfunde han, «ah das hätti mer etz chönne spare». #00:09:19-5#
47	C: Ich bi scho nach 10 Minute usegloffe, und ha dank «Das kapier ich nöd».. #00:09:23-4#
48	B: Und dänn bisch usegange? Hesch nöd dureghebet? #00:09:24-9#
49	C: Nei, dasch mer ächt z'asträngend worde. #00:09:24-9#
50	B: Hoffemer, das isch bi ois denn nöd so. #00:09:28-8#

51	C: Aso d'Noigier hett mi scho chli... wie seitmer, aber «nei, da bini etz im falsche Film», aso... #00:09:35-1#
52	V: Aber deet gits immer wieder, gits total guets Züüg. #00:09:40-3#
53	C: Jaja, sehr. #00:09:43-2#
54	B: Find au, find au. Aso ich glaub am beschte isch scho wemmer sich au überrasche laht, villicht ämal öppis gaht go luege wo mer susch dänkt «Ja, äh, würdi villich nöd go luege», aber mer gaht's denn gliich, will eim öpper mitnimmt und seit «Chum doch mit» oder so. Und denn ischmer total überrascht wie lässig dass das gsii isch. Ich bin ä scho, wonich nie dänkt ha, i dem Cheller 62 gsii, wo ja eher, früehner, ich weiss nöd öbs immer na so isch, eher echli religiösi, äh Stuck ufgfuehrt worde sind, vo daher.. #00:10:20-5#
55	V: Wo? #00:10:20-5#
56	B: Im Kellertheater 62, Silvia Walther oder wie sie heisst. Und au völlig beriiheret, i dem Sinn usecho. Aso wonich suscht eigentlich nöd würd mache. Aber trotzdem wills eso e Theaterform gsii isch und sehr schön (unverständlich)agorisch hetts mir denn gliich gfalle. Ich glaub Theater isch, isch wichtig wemmer chli noigierig isch. #00:10:48-3#
57	C: Ja, und was im Alter scho chli meh dezue chunnt, meini, ja villich so Chliitheater au understütze, müsst ämal luege, ja s'Ticino in Wädenswil die sind um jede Gast froh wo chunnt, oder, vo disem, ja, das findi ä no, musch mal go luege was chunnt, aber die hend wider e paar es paar Lüüt deete, ja. #00:11:03-7#
58	B: Genau. #00:11:05-2#
59	V: Aso i hammer jetzt grad überleit, was so mini erschte Theatererfahrig si gsii und äh, i magmi efach na erinnere, wommer i de Pfadi mal «das Fingerhütchen» gspilt hei ufere Bühni i dr Turnhalle und i bi e Schnegg gsii, meh weiss i nüm. Und i magmi nüm erinnere, i bi sicher o mitgnoh worde uf Bern i so Chindertheater aber i magmi nüm erinnere. Z'erschte woni mi mag erinnere, da bini äua öppe, da bini na id Schuel gange, id Oberstufe, und mini Schwöschter, die isch viu äuter als ig, die hett z'Züri gwohnt, und hettmi iglade i ähm «Die Physiker» vom Dürrematt. #00:11:46-5#
60	B: Nei... #00:11:46-5#
61	V: Und i han das so spannend gfunde. Und mini Muetter, wo sowiso ou immer mini Lektüre zensuriert hett, die hett nächer ar Schwöschter gseit: Aso wiso hesch du etz d'V mitgnoh, das isch doch no nüüt für die und so. Debii hettmi das richtig packt, es isch sehr spannend gsii.. #00:12:06-9#
62	B: Es isch ja au sehr spannend. #00:12:08-2#

63	V: Und nacher mami erinnere, woni r ir Mittelschuel bi gsii, da si mer öppe z'Bern, hei irgendwie so e Legi gha, iz Stadttheater.. Das isch ehnder klassischs Theater gsii, aber i mami eifach na a mis erste Stück erinnere, wo mer döt gseh hei, ganz wiit obe uf dr'billige Plätze «Die Räuber» si ufgfuehrt worde und mir hei gstampfet am Schluss (lacht) #00:12:38-0#
64	B: Aber das isch vom Schiller, gäll? Ja. Genau. #00:12:39-6#
65	I: Hmm, ich mach mal mitere andere Frag wiiter und wür ev. namal uf das zuggcho, je nachdem wie vill Ziit dasmer na hend. #00:12:50-8#
66	C: Müemer ois chürzer halte? #00:12:50-8#
67	I: Nei, nei, isch super, au wenner chli verzelled, will das isch meischtens, chamer mit dem Material meh afange als wenn's nur so churz zagzagg, genau. #00:13:03-5#
68	I: Ähm, wenn ihr jetzt au oiri eignig Uffuehrig dänked mit allem, waser bis etz wüssed oder au nanig wüssed, wie wüederer das öpperem beschriibe? #00:13:19-2#
69	B: Es isch es Mischtheater zwüsched Schauspiel, Tanz, Performance, würdich säge. Es isch nöd es reins Sprechtheater, es isch, äh, sonäs äh, Gmisch, es Mischmaschtheater?, Mischmaschtheater. Und es chömmed au, wienich villicht vorane gseit han, nöd i dem Sinn eso, aso es hett sicher en rote Fadä, aber nöd i dem Sinn esone Handlig vo A bis Z, oder, würed ihr au säge? S'hätt immer so Fragment wo wider uftauched, wider verschwinded und am andere Ort tauchts denn wieder uf. #00:14:02-5#
70	V: Es lauft so dur z'Biudhafte dür d'Biuder, wo uf dr Bühni stattfindet. #00:14:08-0#
71	B: Genau. #00:14:08-7#
72	C: Und es isch nöd eifach e fertigs Stuck wo mir spilled, sondern mir tünds ja wie selber entwickle bis zu de Premiere. Dänn wüssemer öppe was dänn chunnt, ja. #00:14:18-2#
73	B: Ja, du seisches richtig, s'staht no gar nöd. #00:14:22-5#
74	C: Ja, das isch wie en laufende Prozess, oder. Im Moment ueber zwee Tag und de seit de R.: Ja, isch nett gsii, aber mer cha nüüt bruuche. Ja. #00:14:30-5#
75	B: Mer chas öppe scho so säge. #00:14:33-0#
76	V: Ja aso i ha de Lüüt itz, woni de Flyer elektronisch verschickt ha, hani gschribe, ich chane nüüt über z'Stück eigentlich säge, aber es wird sicher zimli schräg und luschtig und ähm d'Kostüm si sicher, wäg dene chamer mau cho. #00:14:52-3#

77	B: Genau, genau, das isch immerhin scho mal öppis. #00:14:58-1#
78	C: Ja, und was au speziell isch, findi, das isch, ebä mir sind ja alles Laie so zwüsched 60 und 85 und jedi, jedä hett siin Platz i dem Stuck. Eifach mit dene Möglicheite wo er si hett vo dem her, ja. #00:15:14-9#
79	V: Das isch e Stärchi vo üsem Regisseur d'Lüüt so iizsetze, dases irgendwie stimmt. #00:15:18-3#
80	C: Mhm, aso so erläh ich ihn jetzt. #00:15:20-9#
81	B: Aso ich erläh ihn au so. Aso er hett e guet Pers..., äh Mänschekenntnis. #00:15:27-4#
82	(Gespräch über Regisseur, nicht transkribiert) #00:16:12-3#
83	C: Aber was schon au isch, das womer verzellt, nöd als ganzi Gschicht, au wenn's jetzt de Titel «Und jetzt?» hätt, aber es hett nöd im Sinn vo authentisch, ebä jede verzellt sini Biografie, aber es hett trotzdem mit ois öppis ztue, das wommer verzelled, ja, es isch nöd irgendwie öppis fremds womer etz uf de Bühne zeiged. #00:16:30-0#
84	B: Ja, das isch au na wichtig, genau. Ja über, s'ganze Stuck hett immer mit ois ztue. #00:16:35-6#
85	V: Mit üsne Theme. #00:16:35-6#
86	B: Mit oisne Themene. Aber isch nöd jetzt so reini Biografie. #00:16:37-3#
87	V: Aso i de früechere Gschicht ischs viu meh na biografisch gsii... #00:16:43-4#
88	C: I de früehnere Labs? #00:16:43-4#
89	V: Ja. Aso, sehr persönli Gschichte, oder. Und i fing das etz eigentlech, i finges sehr guet etz. #00:16:53-0#
90	C: Isch etz das ufbroche? #00:16:53-7#
91	V: Ja. #00:16:53-7#
92	C: Ah, ok. #00:16:55-5#
93	B: Ah isches früehner persönlicher gsii, die früehnere, aso etz bi «Schönheit» zum Biispiil, sinds sehr vill meh persönli Gschichte gsii? #00:17:01-3#

94	V: Aso vor auem, bim erste Stück hani ja nonig mitgspillt, da bini go zueluege. #00:17:10-4#
95	B: Isch das s'»Sterben» gsii? #00:17:11-1#
96	V: Nei, s'»Sterben» isch s'Zwoite gsii, s'erschte si wüekli, das si wüekli Lebensgeschichten si das gsii. #00:17:18-4#
97	C: Und was ä isch, es isch für jedes für ois, ischs eigentlich en Lern- und Erfahrungsprozess, oder. Bis das dänn de einte mal de pfff «Wo bini etz anegrate?» oder, ja, mhm, ja. #00:17:31-3#
98	B: Ja, aso s'werded teilwiis au Emotione gweckt. I dem, aso wie chamer säge, teilwiis chunnt mer, aso ich bin ä scho an Aschlag cho. Aso dasich ä scho ha müsse brüele. Villicht dusse oder eimal woni mitem R. persönlich hett's mi efach ämal ve, verblaset, ich bi so emotional gsii, und dänn äh, aso, ich will efach, ich säg das eifach us dem Grund, dass es isch schono, es isch rächt äh, ebe, e persönlichi Erfahrig und e sehr intensiv i Erfahrig. Mhm. Eso das Theater entwickle und ä spille. #00:18:28-4#
99	I: Und ähm, was dänkeder, was wird no bi de Uffüehrig passiere? Aso einersiits bi oi und andersiits wie dass das s'Publikum erläbt, die Uffüehrig? #00:18:43-2#
100	C: Da chani nur vo mir redä, aso ich ha ja na nie so öppis gmacht, villicht bringi kän Gags use, kei Ahnig, oder, nei, ich weiss es nöd, ich ga nöd devo us, aber äh, ich weiss es nöd, ja. #00:18:55-2#
101	V: Also, i ha ja, i spille etz zum vierte Mal mit und i han eigentlich jedes Mal vor de Uffüehrig gseit s'nächst Mal machi nüm mit. Etz bini.. #00:19:10-1#
102	B: So Lampefeiber? #00:19:10-1#
103	V: Nei, nid wegem Lampefeiber, aso eifach, de Stress vo, er hett mängisch no nach dr Premiere de Schluss gänderet und Züüg umgestellt und aso das hett mi wahnsinnig gstresst und anderi natürlich o. Und nächer isch aber, oder, und mir ischs o fasch wichtiger gsii etz bi de früechere Stück ähm de ganz Prozess vom entwickle, de hettmi spannend tünkt und ähm, nächer isch aber d'Uffüehrig und nächer hesch es Publikum wo klatsched am Schluss und ähm eis Stück isch villich chli düregfalle das vo de künstliche Intelligenz, dort hett mi aber dr Prozess wahnsinnig spannend dünkt i hettmi schüsch nie so intensiv mit dem Thema usenandgsetzt, das isch sehr spannend gsii. Und ähm, ja, schüsch isch eifach nacher wüekli ganz gueti Feedback cho. Aso nid nume, es hett ou Lüüt geh wo gfunge hei «Nei gar ned» oder aber äh... #00:20:10-7#
104	B: Sicher, aso henders erlebt das Lüüt geh hett wo gseit hend «Nä, das hett mer gar nöd gfall» #00:20:12-3#
105	V: Ja, etz, ja aso i ma mi erinnere bim Thema Stärke, dass isch so äh spannend gsii, d'Lüüt sind oft na blibe nacher und mer hett na chönne diskutiere und da si eifach mehrheitlich.., und d'Diskussion isch wüeklech umen Inhalt gange, aso d'Lüüt hei sich agsproche gfühlt, öpper hett gseit, i ha ufgrund vo dem Stuck mit mire Tochter über das Thema gredt.. #00:20:41-4#

106	B: ..Ah super, s'cha ja nüüt bessers passiere.. #00:20:41-4#
107	V: ..und das hett natürlech guet tah, das hani gfunge ah das, da hett üses Stück öppis usglöst. Aber es hett o öpper gha, wo, die isch denn verschwunde gsii, und i ha dere gschribe s'heg mi Wunder gnoh öbs ire gfalle heig und die hett de zrüggschribe Ou si sig total enttüscht gsii ufem äh Flyer sig gstande mir chöm de id Rueh, es sig nüüt vo Rueh umegsii und es sig ja eifach zackzack und es sigere vill.. aso die hett eifach völlig öppis anders erwart, die hett wahrschinli öppis Spirituellers erwartet, und dere hetts gar nid gfauä, oder, aber d'Mehrheit, aso vo dene Lüt woni mitne gredt ha, oder wo sogar na spöter druf si zrüggho, si, so, äh, so vill positivi Echo gsii.. #00:21:32-4#
108	B: Schön.. #00:21:32-4#
109	V: ..oder öpper wo ire Chilegmeind isch, die isch Sozialdiakonin gsii und wo mengisch mit dem Thema im Bruef ztüe hett, hett gseit, dir heit eigentlich wie aui Themene wo drzueghöre si vorcho i dem Stück.. #00:21:46-5#
110	B: Cha eim ja nüüt bessers passiere, oder #00:21:49-6#
111	V: Ja, aso, das isch super gsii. Und eich o z'letschte Stück isch guet acho.. #00:21:54-0#
112	B: Ebe, s'seg au guet acho, ja. S'heg sogar Szeneapplaus geh, hett äh d'S geschter gseit, und ich mein äh en Szeneapplaus äh isch natürlich grossartig. #00:22:06-0#
113	V: Ja, aso i ha chürzlech heimer da es Ehemaligetrafte mit mine Arbetskollege gha und de hett e Kollegin gseit «Oh ja z'letschtmal da isch doch die, das isch d'S gsii, die mit de Händ..» die hett sich na a iri Hand erinneret. #00:22:20-9#
114	B: Ahja so guet, ich mein, ebä, da muss, das isch natürlich grandios. #00:22:21-9#
115	V: Das isch natürlich toll. #00:22:21-9#
116	C: Aber ebe, zrugg uf dini Frag. Ich bin eifach neugierig, was passiert, ja, ja. #00:22:29-8#
117	I: Und jetzt vom Publikum us dänkt, chönder da öppis säge, waser dänked, was die villich mitnehmed oder wie die das erläbet, so.. #00:22:42-5#
118	V: Aso ig muess säge, ich ha chli Angscht wiu mir itz längs spille, de läng Ruum und es hett Pföschte und er wott Sachä projieziere und aber villich klappt de das ja ned, das gsehtmer ersch 10 Täg vorher, wemers cha mache, und i bi da chli unsicher, gseh die Lüt, wo derthinde sitze überhaupt uf d'Linwand und ja, aso ja, da hani chli es unguets Gfühl. #00:23:13-9#

119	B: Und äh, willmer längs spilled. Ich finds sehr spannend, das längs spille, find ich etz na spannend, das isch denn echli ufghobe, das Bühnedingda, weisch, aso eifach d'Bühne und frontal, ich find das na schön, dass.. #00:23:33-2#
120	C: Wobii dur das simmer natürlu vill nöcher bim Publikum, uf gliicher Höchi, mir spilled nöd vonere Bühne obenabe sondern sind uf gliicher Höchi ja und laufed ja bis so nöch ane dänn. #00:23:44-2#
121	B: Aso, jaja, es isch für ois natürlich au ähm zimli usefordernd eso nöch zum Publikum zsii. Mir laufed wirklich nöch a das Publikum ane. Aso ich finds äh, aso ich find das spannend, aber äh wie's denn schlussendlich usehunnt und vo de Zuschauer her, es wird de einte gfalle und de andere wirds nöd gfalle, punkt. Hanich s'Gfühl. Aso die einte werded säge «Sonen Seich, ich gseh ja nüüt, ebä, wenn's so wird usecho..» #00:24:20-7#
122	C: Ja oder will alles so Fragment sind werded e Gschicht vermisse, villich, so, die verzelled ois ja gar kei Gschicht, villicht, ja. #00:24:29-7#
123	V: Wobi i ha o s'Gfühl mir hei gueti Text o.. #00:24:37-6#
124	B: Aso s'hett gueti Text, ja, überhaupt nöd langwilligi, oder, jaja, das stimmt. #00:24:43-5#
125	C: Aber es isch ja en Unterschiid, oder, mir wo mit dem monatelang ufwached, zämewached, und di andere chömmeds denn eifach: Platsch über innerhalb vonere Stund, oder. Die hend ja de ganz Prozess nöd mitgmacht, ja. #00:24:54-9#
126	B: Das stimmt, ja. #00:24:53-9#
127	C: Dass isch dänn, villicht, für di einte schwiriger zum aneh oder unverständlicher oder, was für ois völlig klar und logisch isch, ja. Drum findis etz au guet, dass d'AM da isch. #00:25:11-3#
128	B: Wer isch d'AM? #00:25:11-3#
129	C: Die Dramaturgin. Und de R. isch natürlu au scho i villem ine und die cha da säge: «Heh, was macheder da überhaupt, oder?» #00:25:19-7#
130	B: Ja, das isch super, dass si da isch.. #00:25:19-7#
131	V: Ja, super, und uf si lost er nämlich.. #00:25:22-0#
132	B: Ja, das hetts bruucht, das hätts brucht, ja, uf si lost er. Aso da hani au s'Gfühl, da lost er, will si isch, si isch en Profi, oder. #00:25:31-9#
133	C: Aja? Weissi nöd.. #00:25:32-5#

134	B: Momoll si isch en Profi. #00:25:34-1#
135	V: Und o d'T isch i de letschte zwöi Stück ja ou drbiigsii.. #00:25:41-3#
136	B: Ja das hesch gseit.. #00:25:41-3#
137	V: ..und da hetter ire immer fasch auäs wo vo ire isch gsii und mer x-mal güebt hei gstriche am Schluss und jetzt bringt si sich so klar i und er lost uf si, ich gloub die hei würtlech e Ussprach gha. Aso das isch völlig andersch jetzt da die Zämearbet, das isch super. #00:26:00-5#
138	B: Ja, will susch isch ja das reine Fruscht, und dänn.. #00:26:05-8#
139	C: Und du wettsch immer na wüsse, wie mir ois denn fühled? #00:26:04-1#
140	I: Neinei, ich ha no ei Frag.. #00:26:09-1#
141	V: Mir schwiife chli ab... #00:26:09-1#
142	I: Neinei, das isch scho guet, es isch ja mengmal, da chömmed ja denn doch au na di spannende Sachä.. #00:26:11-5#
143	B: Ah was vorher ischs gar nöd spannend gsii, hesch ghört? (alle lachen) #00:26:20-6#
144	I: Jaja, ersch jetzt wonich so Intrigene mitüberchume binich ganz Ohr, nei, aber ähm wanner oi jetzt namal, aso was ihr findet das sötti bi de Uffüehrige uf jede Fall passiere und Sachä wo uf kän Fall sötted passiere? #00:26:37-1#
145	B: Vo de Zuschauer her? #00:26:35-6#
146	I: Das cha vo oi si, das cha vo de Bühne sii, das cha vo de Zuschauer us sii, eifach quasi, was oi wichtig isch. #00:26:47-4#
147	C: Für mich isch s'Wichtigste nöd d'Zuschauer sondern das vo üs, mit de R, jede siin Platz hett und de hett chönne usfülle. Das findich s'Wichtigste a dem ganze Stuck, ja. Und wenn denn d'Zuschauer no Froid hend umso besser, ja. #00:27:06-6#
148	C: Mich dunkt das isch au de Sinn vo dem Stuck irgendwie, vo dem Theater oder. #00:27:14-8#
149	B: Vom „Studio»? Allgemein? #00:27:19-4#
150	C: Ja. #00:27:19-4#

151	B: Ja, glaub ich scho, dass das au, au en Teil isch. #00:27:25-0#
152	V: Aso i dänke itz, wemmer irgendöppis vergisst oder so, isch das nöd so wichtig, das merkt meischtens s'Publikum nid. Aber i, i hoffe, aso mir isch scho no wichtig, i hoffe, und drum hoffi eifach daser ned würklech wider no ganz am Schluss.. mir müesse üs sehr immer merke, wenn chömme mir dra, wo stöhmir, wo sitze mir.. #00:27:49-2#
153	C: Ja, da git's sehr vill, ja #00:27:50-4#
154	V: ..ja, aso da hoffi eifach, dass das klappet am Schluss. Dases denn nid es Chaos git womer irgendwo no im Chopf hett wie's vorher isch gsii, und.. #00:28:00-1#
155	B: Genau. #00:28:02-7#
156	V: ..ja, aso das isch so chli mini Sorg. #00:28:04-5#
157	B: Ja, aso chanich mich de Veronika aschlüsse. Will ich find, aso ich tscheggs mängmal jetzt aso immer nanöd wonich etz muss andersch stah und.. #00:28:13-3#
158	V: Es isch o no ned klar.. #00:28:13-3#
159	B: ..isches etz de Teil oder simmer scho wiiter, oder, denn schweifich mengmal au ab, denn hani s'Gfühl ich bi doch.. etz isch doch die zweiti Strophe vom Lied, debii simmer bi de erste Strophe, aso, aso ich merk das au, aso ich ha au, ich cha mich sehr aschlüsse, aso dasmer am Schluss nöd all wie Chaote umenand.. und es weiss niemer meh, woner denn schlussendlich muess stah, will all immer au zimli fescht in Bewegig sind. #00:28:43-5#
160	V: Mir si aber immer eigentlich uh im Bühneruum. Bi de früechere Stuck hemmer immer wider chönne abträte, mir hei en Ablouf gha womer hend chönne nacheluege wenn chumi etz dra, wenn muess uft.. de heimer schriftlich gha, das chöimer dasmal nöd, mir müesses wüsse. #00:29:03-3#
161	B: Meinsch nöd es git na es Dreibuech? #00:29:04-6#
162	V: Moll, dass wirts scho geh, aber du chaschs nid.. #00:29:07-6#
163	B: Nei, du chasches nöd i de Hand ha, genau. #00:29:10-5#
164	I: Aso ich wür na eimal churz zu öppisem vo vorher zuggcho, und dasmer na Ziit hend zum inegah. #00:29:21-5#

165	I: Aso ihr hend ja vorher wie so gseit, aso du hesch gseit, mengmal wirdmer vonere Fründin mitgnoh, du hesch gseit du gasch immer so chli as Theaterspektakel, du hesch gseit Noigier isch wichtig, und etz isch so chli mini Frag us oiere Sicht: Cha us de eigne Erfahrig sii, aber muess nöd, wie entwickelt sich en Theaterstil wiiter? #00:29:54-9#
166	V: Aso wie meinsch du das etz, wie entwickelt sich en Theaterstil wiiter? #00:30:05-8#
167	I: Ja, also ihr hend ja etz zum Biispiil alli gseit, ja ihr hend irgendwo agfange.. #00:30:14-7#
168	C: Aso wie sich oise Gschmack wiiterentwicklet hätt, weles Theater dasmer bsueched? #00:30:15-4#
169	I: Ja genau. #00:30:14-1#
170	V: Üse Stil? #00:30:16-6#
171	I: Ja genau, aso bi oi us persönlicher Erfahrig oder allgemein wie ihr dänket, was sind so Faktore wo da driispilled, dass sich das Feld wiitermacht, was Theater alles isch? #00:30:27-9#
172	V: Ja, aso i gah weniger etz i so klassischi Stück, drum bini etz ganz gspannt wie das isch und mir si doch zäme, wie hett das Stück gheisse, da im Schauspielhuus da? #00:30:51-3#
173	C: Ah das vom Tennessee Williams? #00:30:51-3#
174	V: Ja, das hett mi längwillig tünt und es isch mer ou nid vill blibe, das isch ou sehr konventionell gsii, hettsmi dünt. #00:31:02-2#
175	C: Ja, aso chli amerikanisch konventionell, ja. #00:31:05-4#
176	B: Ja, aber das isch eigentli na es spannends das vom Tennessee Williams, ich weiss weles, aber ich ha de Name nüme so, ich has aber nöd gseh.. #00:31:13-1#
177	V: Ja, aso mich hetts eifach nid packt und.. #00:31:16-3#
178	B: Ja ebä dänn.. #00:31:19-5#
179	V: Und etz bini ganz gspannt, aso das kennt me ja, das hettmer ir Mittelschuel gha und ähm ich bi gspannt uf die Inszenierig, aber i ha gärn eso, aso eigentlech ganz experimentelli Stück o hüt. #00:31:37-7#

180	B: Aso wiemers scho paar Mal immer wieder gseit hend: Es bruucht eifach d'Noigier und nöd Festgfahre sii «Ou das wotti nöd luege», sondern es bruucht Offeheit für verschidenschti Theaterinszenierige, dasmer sich nöd festfahrt, und klar hettmer denn schlussendlich villicht emal en Lieblingsstil, aber ähm, damit du de chasch entwickle, musch glaub scho eifacht emal zersch noigierig sii und alles emal so vill wie möglich go luege. #00:32:14-0#
181	C: Ja, aso ich dänk a, aso bi mir hett sich das eigentlich so entwickelt, dasi jetzt säge, etz stahni da, aber das cha sii, das irgende Inszenierig wie's vome Stuck woni scho vor 30 Jahr emal gseh han und dänkt «Ah das tönt jetzt spannend» denki, wie würkt es Stuck uf mich hüt, wenni's namal gsehn, vo dem her, ja das cha durchuus au de Fall sii, aso, da binich ja offe, neugierig, und ich ha zum Glück e Partnerin wo genau so isch, wo seit: Hesch das gläse? Das mümmer glaub emal go luege, was das isch, das macht au vill us, ja. Aber ich ha jetzt nöd irgendwie sone Linie quasi vom Chasperlitheater quasi zum Hamlet, oder, vo dem her. #00:32:57-5#
182	V: Aja genau, Chasperlitheater si mini erschte Theater gsii. I so Filmvorfuehrige für Chind hani nid dörfe... #00:33:25-9#

Zweites Gespräch «Studio» – Aufführungsbesuch «Hamlet»

Das zweite Gespräch fand direkt an die Vorstellung von «Hamlet» im Foyer des Schauspielhauses Zürich statt, am 3. Juni 2019, mit denselben drei Teilnehmer*innen. Die Vorstellung dauerte rund zweieinhalb Stunden, das anschliessende hier vorliegende Gespräch wurde daher verkürzt geführt.

Gruppengespräch SL 2.1

1	I: Was isch oi in Erinnerung blibe? #00:00:05-5#
2	V: Mir isch gad am Afang, wo das hindere Bild ufgange isch, und es isch so, wie schwarz dinne, wienes Schwarzwissbild gsii, das ischmer so blibe, das hett mi ou so überrascht und verblüfft und.. dä Afang. #00:00:19-5#
3	B: Ja genau. Aso mir hett de all die Szenene mitem, mitem Singe und de Musig aso hanich, hanich sehr spannend gfunde, efacht äh, aso die Überraschig, weisch, so zum Klassiker, denn au zimli härti Musig aso mir hett das sehr guet gfalle und als Bild hettmir wahnsinnig, das isch oi sicher au ufgfalle, es hett ja teilwiis hinedra dänn en riise Schatte gha, a de Wand, und ich ha das genia.. ich ha na dänkt, das müsst mer am R. villicht na säge, will mir mit oisere riise Wand, aso das hett mir wahnsinnig gfalle, aso das hätt alles teilwiis na verstärcht, wenn en Schauspiller da gstande isch, hetts nacher hinedra a de Wand en riise Schatte gha und teilwiis, ich has denn beobachtet, hett de Schatte wie gredt, au d'Königin isch mal da gsässe und de Schatte, dä gross Schatte hett denn wie zu de Königin au gredt, aso es hett dänn, aso das hanich genial gfunde, aso rein vom Bild her.. #00:01:29-8#
4	V: Und überhouppt, z'Liecht, das hani, das ischmer so in Sinn cho, das hani vergässe bim bim Interview, z'Liecht spillt wahnsinnig e Rolle, d'Liechtführig, die hani genial gfunde. #00:01:46-0#

5	C: Ja und da die zwei Dimensione. Guet ich has gläse gha und drum hetts mi au Wunder gnah wie's isch und drum hetts mi au Wunder gnoh wie's isch, es isch ja wie s'chliine Shakespearetheater hine oder und vorne denn di gross Bühne. Und wie's das umgesetzt hend mit de Live-Musig zäme, das hani ganz faszinierend gfunde, ja, ja. Au de Mix zwüsched dere Musig, wo ja, ich mein da die Punkgitarre wird de Shakespeare nonig kennt ha, gangi mal devo us, aber wie's das kombiniert hend. Und wasi au spannend gfunde han, etz im Vergliich zu dem wo mir denn mached, da hett quasi nur öpper gredt, es isch immer oder, bi ois laufed ja 3, 4 Sachä parallel, da isch nur immer öppis gloffe. Aso sehr fokussiert das Ganze. Au dur s'Bild wo ja sehr karg isch, aso sehr sträng fokussiert, ja. #00:02:29-4#
6	V: Ja und es sind natürlich Profischauspiller. #00:02:31-9#
7	B: Das sind Profiiis! #00:02:31-9#
8	V: Das isch, de R tut natürlich vill mit so Effekt anezhole bi üs. #00:02:39-4#
9	C: Ja, das isch de Unterschiid. #00:02:39-4#
10	V: Ja, enorm. #00:02:40-0#
11	B: Ja, ja. Ja, ja. #00:02:42-1#
12	V: Ja. Und aso verblüfft hett mi o eifach wo die Totegräber da plötzlech uftoucht si und de Dialog da zwüsched de Totegräber, de hett mi sehr fasziniert. #00:02:52-1#
13	B: Genau. #00:02:51-6#
14	C: Das hani, für mich ischs einte, das hani rächt e grusligi Szene gfunde, wo si di ander efach abedruckt hett, aso das, das hani na heavy gfunde, aso sehr so pfrrr «bruchemer nüme», ähä #00:03:01-9#
15	B: Das isch ä super gsii. Aso die verschwindet efach so in Undergrund, gäll.. #00:03:07-0#
16	V: Ja, aber ähm, äbe, äh, i ha das eigentlich na guet gfunde, aso zersch hani dänkt, ah si geit id Chnöi, nächer realisieri, si.. #00:03:18-1#
17	B: ..dass sie abegaht.. #00:03:19-1#
18	V: ..geit jetzt abe, ja.. #00:03:18-0#
19	C: Ja, aso technisch scho guet gmacht, aber so s'Bild eifach so «entsorge» quasi.. #00:03:23-4#

20	V: Aber si, ja, aber das stimmt irgendwie, i hätts irgendwie chli kitschig gfunde, wenn jetzt da di ganzi Flusszene wär gspiltt worde, findi. #00:03:33-0#
21	B: Ja, aso, ich bin begeistert und natürlich, de Haupt-, de Hamletschauspiller isch grandios gsii i mine Aug, aso das isch en ungläubichi Präsenz oder.. aso ich has faszinierend gfunde.. #00:03:48-3#
22	V: Ja, aso i bi o, i bi o, aso wie lang isch das etz gange, 2ehalb Stund..? #00:04:00-3#
23	C: Jaja, zweiehalb Stund, ohni Pause. #00:04:00-3#
24	V: Und i bi, i bi würklech immer ä präsent gsii, äh.. #00:04:07-3#
25	B: Ussert, hesch gmerkt, vorne hetts ja jungi Meit, jungi Lüüt gha, die sind teilwiis extreem unruhig worde gäg de Schluss. Aso vor mir, da die jung, isch dir nöd ufgfalle? #00:04:15-7#
26	C: Nei, die isch amig eifach e chli füreglehnt, eso, jaja, du, aber für jungi sinds eigentlich na ruhig gsii hett's mich etz dunkt, ja. #00:04:26-2#
27	B: Ja, aso eifach geg de Schluss, ischmer eifacht ufgfalle. #00:04:27-4#
28	C: Guet, es isch halt lang gsii, aso je nachdem, ja. #00:04:30-5#
29	B: Jaja. #00:04:34-0#
30	I: Und hetts irgendöppis geh wo für oi Noi gsii isch für Theater? #00:04:36-8#
31	C: Es isch halt echli Shakespeare, Könige und e Huufe Toti. #00:04:49-0#
32	V: Ja und mi hetts dünkt es sig hochaktuell. Aso es geit doch eifach um Macht und we du hüt d'Wältpolitik aluegsch und dr dra da dr Nordkoreaner de hett au jenschi Lüüt umbracht und.. #00:05:06-9#
33	C: Nei, aber überraschend, chönnti etz nöd säge.. #00:05:10-4#
34	B: Aso ich find doch, mir gaht's gliich wie de V. Ich empfind.. #00:05:15-5#
35	C: Aber überraschend isch ja d'Frag gsii... #00:05:14-6#
36	B: Ah, nei, ischs für mich a nöd so. #00:05:22-8#
37	C: Ja, Shakespeare chasch immer transportiere irgendwie, oder. #00:05:26-4#

38	V: Ja aso d'Überraschig isch für mi de Afang gsii, ja. Mit dere chline Bühni da. #00:05:34-6#
39	C: Und beeindruckend, ich mein, die hend ja, guet jetzt ussert de Shakespeare und de Vater, de Vater und Onkel isch ja au de gliich gsii. Aber di andere zum Teil hend ja villfachi Rolle gha, du, häh. Vor allem de wo d'Ophelia gspillt hett, hett en eig.. #00:05:45-8#
40	V: Aso aber das hani etz nöd verstande, wiso dass das e Ma isch gsii.. #00:05:51-1#
41	C: Guet, wiso dass das so gmacht hend, oder was? #00:05:51-9#
42	B: Ja, das isch, isch letschti, isch na vill jetzt bim Schauspiel.. #00:05:56-2#
43	C: Oder es isch ja chli typisch für si, si hett ja immer gern echli kehrt amig.. #00:05:57-0#
44	B: ..ja, isch etz ä grad wider gsii. Gad bi de Tote hett si au mit Manne und Fraue so gspillt, ja. Aber villich, villich hetts ja jetzt.. aso es hett mich jetzt nöd gstört. #00:06:10-5#
45	V: Aso es gebt sicher gnueg Schouspillerinne, wo gärn die Rolle hätte gha. #00:06:14-9#
46	B: Jaja.

Drittes Gespräch «Studio» – Wie beeinflussen sich Schauen und Spielen?

Das dritte Gespräch erfolgte am 1. Juli 2019 wiederum mit denselben drei Akteur*innen wie das erste und zweite Gespräch. Die Aufführungen der eigenen Stückentwicklung fanden im Zeitraum vom 22. – 30. Juni 2019 statt.

Interviewmaterial: ca. 54 Minuten

Gruppengespräch SL 3.1

1	I: Also di erschti Frag wär äfach mal a was ihr noi erinnered vo de Hamlet-Uffüehrig. #00:00:13-1#
2	B: Aso a de grandios Schauspiller natürlich, aso ich han ihn grandios gfunde, aso das, de Furor woner da gleischtet hett, ich ha das eifach wahnsinnig gfunde, de Text au, wo de da hett müsse äh uswendig lehrä und das na fürebringe und mitere Liideschaft, aso das isch mir extrem blibe, und natürlich au die Gsäng, deet. Das hätt mir au wahnsinnig gfalle, die Gsäng. Aso das Ganze, dass das nöd nur es Sprechtheater gsii isch sondern auna mit Gsang und Musig, das hett mir sehr guet gfalle. #00:01:03-5#

3	V: Mini Irritation ischmer na blibe, dass d'Ofelia e Ma gspillt hett und ou d'Musig ja, wo e Verfremdigseffekt inebracht hett i dem Stück. Und susch ischmer ehrlich gseit nüm so vill blibe. #00:01:27-8#
4	C: Aso was mir blibe isch, isch etz so, aso efach das karge Bühnebild, das hett mir sehr guet gfalle, au so di doppleti Ebeni einersiits, dänn, guet ja de jung Hamlet de isch eifach phänomenal gsii, aso die Bühnepräsenz wo de gha hett, ja. #00:01:42-3#
5	B: Wahnsinn. #00:01:44-7#
6	C: Und wasmer au blibe isch, wie s'Stuck gschafft hett mich zweiehalbstund ohni Pause, zweiehalb Stund lang gfangezhalte, ja, aso das findi e riise Leischtig, oder. Zweiehalb Stund isch lang. Hämmer jetzt gmerkt, mir hend ei Stund, das isch scho lang gsii oder je nachd, ja, und mer hett au die musikalisch Undermalig, die hettmer sehr guet gfalle, sisch ja zum Teil bis Punkrock fasch gsii, deet zwüscheddure oder, ja das sind eso d'Highlights.
7	I: Wie würdet ihr eure eigene Aufführung beschreiben für jemanden, der sie noch nicht gesehen hat? #00:00:17-2#
8	V: Aso i ha Lüüt scho im Vorhinein gseit: Es isch wiene Collage, wo mir gmacht hei, vo, äh, um z'Thema äh Ziit und Alter. Ja. Aso die Collage zämegsetzt us, mir hei musikalischi Sachä drinne und mir hei Text, es geit um Erinnerige us de Chindheit, es geit um Gegewart und ou Zuekunft, vo de Ziit und em Alter. #00:00:56-8#
9	B: Es hett truurigi Sachä, es hett luschtigi Sachä debii, es hett au Element oder Fragment drin, wonich au s'Gfühl han, es intressiert nöd nur älteri Mänsche, aso das au jüngerer Mänsche öppis chönd demit afange und es hett, es isch äh, es villfältigs, ja, Collage findich isch e richtiges Wort, isch äh richtig gseit. E Collage, ja. #00:01:32-1#
10	C: Was ich, wasi na wichtig finde, isch, es isch es Ensemble, s'isch nöd irgend.. das irgendeinen Star umehüpft oder so, es sind eifach 16 oder 17 Lüüt, wo mitenand e Stund lang, über s'Alter im Hier und Jetzt nahdänked, was isches gsii, was hends gmacht mitenand und das einersiits verbal mit Text und nacher au Tanz und äh ja und Performance im wiitschte Sinn sozäge und s'd'Möglichkeit git, ja, zum so sälber drüber nahdänke und dases es Theater isch, wo nöd s'Bühnebild, sonder d'Lüüt im Vordergrund stönd, will es isch ja sehr es kargs Bühnebild, es isch ja eigentli keis, usser es paar Stühl. Und dases sehr heiss isch im Miller's. #00:02:22-6#
11	<i>(Alle lachen)</i> #00:02:27-3#
12	I: Und wie wüeder jetzt vom inhalt chli wegglöst, wie wüeder beschibe, was sind so susch die ästhetische Mittel woner brucht hend, oder was füre Form hender gwählt? #00:02:38-4#

13	C: Ja halt ebe einersiits isches Redä am Mikrofon, freie Rede. Es isch aber au äh Tanz, pantomimisch fasch hett's drin, mer hett aber au mit de Kamera gschaffet, ja, vo dem her, das isch villich ä na en wichtige Aspekt gsii. Mer nutzt d'Rüümlichkeite näb de Bühne, ja, de Teil. #00:03:05-8#
14	B: Es hett wunderschöni Kostüm gha. #00:03:08-5#
15	C: Genau. #00:03:09-1#
16	B: Sehr.. Männer wie aso ä Fraue natürlich echli meh, aber das isch na en wichtige Aspekt glaub gsii, dass das au, dass das na en wichtige Teil gsii isch, das isch de Lüüt au ufgfalle, de Zuschauer isch das ufgfalle, vo dene Kostüm her und äh mer hend au Musig, Musigstück vom Regisseur integriert worde, aso, ich glaub, nach langer Suche, hetter da einzeln Musikstück drinegnoh, wo äh au, zum Theater ghört hend, wo das au no verstärcht hend, d'Sehnsucht zum Biispiil, ja. #00:03:53-4#
17	V: Ja villich na, aso so Rückmeldige wo si cho, es isch o poetisch gsii, aso zum Biispiil d'ligangsszene mit dr rote Frou ufm Riitigampfi.. #00:04:03-3#
18	B: Sehr schön, ja. Sehr poetisch, ja. #00:04:06-6#
19	<i>(Getränke kommen an den Tisch, kurze Pause.)</i>
20	I: Was wüeder säge, wo gsehnder Parallele und Unterschiid zwüsched oiem Stuck und em Hamlet, woner gseh hend? #00:04:31-7#
21	V: Aso mir hend z.B. käni Dialog gha, s'isch nid i dem Sinn interaktiv gsii. #00:04:42-6#
22	B: Ja, meh Monolog. #00:04:44-1#
23	C: Ja, mir hend ja zwar scho Texte gha, aber Hamlet, ich nimm jetzt mal a, die münd ja das wortwörtlich widergeh, bi üs isch de Rahme gsetzt gsii, aber wend etz mal 3,4 statt 3,5 gseit hesch, denn isch das nöd so drufahcho, zum Teil. Und denn hetts na mit ois öppis ztue. Es isch nöd es Biografie-Theater, aber es hett mit ois öppis ztue, ja, das isch sicher en wesentliche Unterschied. #00:05:12-6#
24	V: Ja, es isch ja eich ned es gschribnigs Stuck und dr Hamlet isch, das hett mal e Schriftsteller eg mau gschribe für ds Theater oder, de Shakespeare und, mir hei, mir si eigerlich, es isch eigentlich usem Nüüt entstande, aso. #00:05:29-2#
25	B: Ja, chamer scho so säge. #00:05:31-1#
26	C: Und mir sind kei Schauspilller. #00:05:35-1#
27	B: Jaja.. #00:05:35-1#

28	C: Hamlet das sind Schauspiller. #00:05:35-1#
29	B: Das sind Profis. #00:05:36-7#
30	C: Mir sind wükli.. Mir sind wir, chamer säge. Mir sind Laie, ja. #00:05:40-9#
31	V: Hei aber o d'Text sälber gmacht. #00:05:46-4#
32	B: Ja mir sind eigentlich eso, aso mir sind als, als, als mir uf d'Bühne, als Ich uf d'Bühne, i dem Sinn, meh als, aso jede vo ois hätt sich au e chli zeiged. Äh, es isch au, äh, ja mer isch als eignu Person ufenart uf d'Bühne, mer hett nöd gschauspilleret i dem Sinn. #00:06:11-2#
33	C: Ja, und trotzdem denk ich.. #00:06:11-2#
34	V: Ja, mer hei eigentlich kä Rolle gha, i dem Sinn. #00:06:13-2#
35	B: Mir hend kä Rolle gha, ja. #00:06:15-9#
36	V: Oder, mer hett sich nid chönne, hinderere Rolle o verstecke. #00:06:20-1#
37	B: verstecke, ja. #00:06:20-7#
38	V: Aso ja, das isch mängisch, itz bi dem Stück weniger, aber früecheri Stück isch das mängisch no so chli e Gratwanderig gsii, wi viu wotti ufere Bühni vo mir priisgäh, aso.. #00:06:33-7#
39	B: Isch das so? Ja, verstahni, genau. #00:06:34-5#
40	C: Ja und wasi au dänk, trotzdem isch primär d'Würkig, ischs Ensemble, s'Ganze, ja. Au wenn Einzelni villich mal d'Nase chli meh füregstreckt hend, aber es isch.., es sind au immer all präsent, sind immer all uf de Bühne gstande, ja. Das isch wükli na luschtig gsii hüt am Morge woni mitem R. na go Kafi trinke gsii bin, hett'r gseit: Die Stühel hettemer gar nöd bruucht, ihr sind ja gar nie gsässe. #00:06:57-8#
41	B: Ebe ja, ebe ja. #00:06:59-8#
42	C: Usser em E. und em U. emal. #00:07:03-7#
43	B: Und ich ab und zue mal eine no zum ufhänke. Ja, es isch es Ensemblestück, äh, de Hamlet isch natürlich di tragendi Figur eigentlich gsii, aso äh, bi ois isches es Gemeinschaftswerk gsii, chamer säge. Es Gemeinschafts.. es isch au so es starchs Bild gsii, wemmer, das hani au immer wider ghört als positiv, es heg wahnsinnig super usgseh, wemmir all so a de Muur hine gstande sind, dass äh, das sig wahnsinnig starch überecho. Aso es isch es Gemeinschaftswärk. #00:07:54-2#

44	V: Und es si Themene, wo itz aktuell si, aso wo, wo de Zuschouer äh wi iibezoge si, si gseh sich ou gspieglet und im Hamlet isches meh archetypisch, aso es isch ja, es alts Stück, wo ig aber o als zittlos empfunde ha, rein z' Thema um d'Macht oder, das isch..., aber es isch so archetypisch gsii, mit dem König und dene Bedienstete und so. #00:08:27-4#
45	B: Genau, genau. #00:08:27-7#
46	V: Bi üs sis Alltagsthemene, mir si... #00:08:35-2#
47	I: Und was hend ihr s'Gfühl wie veränderet das, dass ihr sälber Theater spilled etze, d'Art wien ihr Theater lueged? Hätt das en lfluss? #00:08:48-0#
48	C: Aso bi mir hetts scho während dem mer güebt hend en lfluss gha, wennich, ich ha andersch glueget, ich ha wie die Näberolle zum Teil bsetzt sind, oder, ä wänn's nur Füller sind, wo i dä «aha, da isch doch na es Detail deet, aber du chaschs Fokussierig.. ja mich hätt no meh, als etze, gad bim Hamlet statt, ä wänn er gredt hett, hett mich meh ä na «Was passiert links und rächts na, es isch, dasi de Blick echli uftah ha. Ja, nöd nur uf das, wo grad präsent isch, oder, wirsch.. #00:09:19-9#
49	B: Ja, ja. Chanich eigentlich au understütze: Mer luegt andersch, wie wämmer nöd äh selber spillt, mer luegt andersch, und ebä mer luegt meh au links und rächts, das gaht au wider s'Gsamte ah, äh, äh, s'Ganze und dass, das hätts scho veränderet, wänn ich, ..., sit ich da etz da mitmache, das äh de Blick andersch isch, und efach, ich merk natürlich au, wie, die Bewu..., aso ich merk was das für e Leischtig eifachd isch, mir, ich, sägich etz mal mit mim chline, chline Textli ha a dem scho gschiiteret, ähm, da isch dänn mal überhaupt nüüt meh usecho, aso, weisch, äh, aso wirklich, und dänn die Leischtig wo die Schauspiller anebringed, das isch, isch für mich grandios. Aso ich merk meh die Leischtig, und was die äh bringed, die Schauspiller, aso dasisch eifach nöd ohne, das isch aso, hohe körperlichi wie mentali äh Asträngig. #00:10:47-0#
50	V: Ja, aso ig säuber merk das o, äh, i chönnt itz ned, es git o Laiegruppe wo ja fertigi Stück ja spille, z'letschte woni ha gseh isch da z'Stäfa gsii mitem Molière Stück «Der eingebildete Kranke», dä Houptdarsteller, de hätt so viu Text müesse uswendig leehre, das chönnti nie, das wüirmi o nid interessiere, äh, i bi itz scho froh gsii, dasi mi, de eint Text hani ni müesse uswendig leehre, aber de ander hani am Afang eifach nid chö.. aso dehei hane chönnen, und nacher wirds schlimmer, aso, bisen, dänn aso 7mal e Stung lang ha vorem Mikrofon ha müesse säge, nähr ischer dinn gsii. Aso das isch e Leischtig... #00:11:39-8#
51	<i>Essen kommt. Gesprächspause. #00:11:47-6#</i>
52	V: I gloube i luege echli meh, aso ich gloub früecher hani ehnder, mi eifach vom Inhalt vome Stück mitrisse lah oder i has nid verstande oder so, itz luege meh o uf d'Form. Aso wie isch es Stück gformt, oder, äh, ja, ufbout, was mache die, aso, das gits ja ganz verschideni Forme, oder.. ja. #00:12:21-1#
53	I: Villich namal uf das zrugg, du hesch ja au gseit, mer luegt uf anderi Sache, chönder äh damal nochli beschriibe, uf was, aso du hesch etz gseit meh uf d'Form, aso uf was achtet ihr oi am meischte oder wo merkeder isch so en Fokus da? #00:12:37-1#

54	B: Aso au... ja, wie chanis säge, aso rein au s'Technische mit em Liecht und wo stahd dä Stuehl oder wie, ebe, das isch ja au sehr es kargs Bühnebild gsii oder wo chunnt etz äh de ine, und ich lueg au meh na was die andere Schauspiller mached, ebe nöd nur de Hauptdarsteller, sondern au d'Näbedarsteller, sondern au d'Näberolle, das ischs villich, wo en andere Blick druf isch, aso, s'Gsamte halt gliich au vill meh. Und äh, und denn ischs, ja chunnt mer au denn echli vom Text eweg aso mer, aso ich ich cha das denn au nöd immer alles ganz genau glost, was de Hamlet seit etz, und mich hett denn au sini Körpersprach extrem fasziniert oder a öpper anderem Schauspiller, au d'Körpersprach, wie tünd si die, das vermittele, nöd nur mitem Muul oder Wort, sondern au rein vo de Körpersprach her, das, au, luegich meh, sit dem ich da mitspille, ja. #00:14:15-3#
55	C: Ja, ja, das Zämespiil au uf de Bühne oder, wo, wo ich da wür säge, das isch etz eifach im Hintergrund, interessiert mi nöd, ich wott dem da vorne zuelose und etz hani denkt, ja was macht jetzt die eigentli deet hine, oder, ja, ja. Was hett das mitem Stuck ztue, wasi mer denn überleit ha, oder bewegt sich die eifach, dass sich öppis bewegt deet, oder, ja isch amig schwirig zum nahvollzieh, oder, efach so dene Detail zumindischt mal chli Ufmerksamkeit schänke, woni denn fruehner aber amal dänkt han, jaja, etz interessiert mi was de seit davorne, oder ja. Und scho au s'Faszinierende, das hemmer etz da au gseh, wases bruucht, dass Bewegig, Sprach, Ton, Liecht, dass das alles zämespasst, was das füren Ufwand isch, ja. #00:14:59-2#
56	B: Wahnsinn... #00:14:59-1#
57	C: Ja, mer merkt denn ä, uh etz ischer glaub 2 Sekunde z'spaht gsii deet ebä vo dem her, aso mer wird ä chli hellhöriger oder kritischer villich, oder ja. Jaa, ja. Aso na so efach meh Detail, wo etz mir uffalled, ja. #00:15:14-9#
58	I: Und hender s'Gfühl, ähm, dass s'Theaterluege au en lfluss hett uf oies Theaterspiil? #00:15:27-6#
59	C: Aso ich cha etz nur vo mir redä, klar: nei. Und zwar isch de R. ja, so wiemer en (unverständlich), wemir nur es Mü schauspillered, isch er uf 180 obe, oder.. #00:15:40-4#
60	B: Genau.. #00:15:40-4#
61	C: ..aso uf die Idee chömmemir gar nöd, z'schauspillere, ja. Will das simmir nöd, aso vo mir us, nei gar nöd, obs Unbewusste irgendwo.. das weiss i nöd oder (lacht), aber susch nei, es... wie mached ihr das? #00:15:52-8#
62	V: Ja eigentlich o nid, usser villich öhm, äh, hetts villich lfluss, aso i bi mir bewusst, äh, aso dass da es Publikum isch und das hett üs de R. ja o iigschärft, aso dasmir o, wemmer hinde stöh, präsent sii und s'Publikum... Aso das gseht mer natürlich bi de Profischauspiller, äh, wie äh, iri Bühnepräsenz, oder. Das isch, findi o no wichtig, da dänki, ja etz bini da vorem Mikrofon, und i weiss, und etz bini dahinde und i muss etz gradusluege oder i muss mi etz nach links dreihe und das wird wahrgnoh, es git es Bild, oder, ich cha nid eifach so, hi und her... #00:16:44-1#
63	B: Ja, genau, genau. #00:16:44-9#

64	B: Aso was, hm, ähm, aso ich dank, weisch mir isch so bewusst, dass das Profis sind und genau, ebä dä R., de hett ganz klar gseit, Schauspillere, das isch überhaupt nöd s'Thema, aso, das isch, aso das isch gar nöd möglich, will das sind ja ausgebildete Schauspiller und vo deet her, äh, denk ich, äh ja, es isch scho schön, ja wennich ebä, eh, die Präsenz, aso wenn eim das glunge isch, dasmer äh, äh merkt, etz stahnich eso da und denn villich au chan korrigiere, wemmer merkt, mer macht en Buggel, oder im Hüsligang, isch mer e so anstatt dasmer grad isch. #00:17:40-6#
65	<i>Essen kommt. Kurze Pause.</i> #00:17:53-6#
66	I: Und wie dänked ihr, aso es gebt ja etz au Stück, wo ähnlicher sind wie oies Stück. Aso etz nöd es Profischauspiel, aber z.B. anderi Laietheatergruppe, hettis deet villich en Ifluss, dasmer sich öppis chan abluege oder glaubed ihr... #00:18:25-0#
67	<i>Weiteres Essen kommt.</i> #00:18:38-1#
68	I: Genau, dass anderi Laiestuck villich en Ifluss chönnted ha uf oies Spiil? #00:18:46-8#
69	B: Ich ha glaub au na gar nie Laietheater glueget, suscht. Ja, das isch.. #00:18:57-1#
70	V: Moll, i ga na gärn i Laietheater u da gits sehr verschideni Forme, s'git natürlich o settigi, wo würlklich ou gschueleti Laie hei, also, wo Sprechunterricht hei gnoh, wo, wo würlklich guet spille, äh, und de hani die im Laie Lab hani die gseh wo mit de Flüchtling zämegspilt hei vo Feldmeile und äh die Gruppe, Psychiatriegruppe. #00:19:30-4#
71	B: D'N? #00:19:31-3#
72	V: Nei, Psychiatriegruppe. Die si chli verglichbar gsii mit üs, dünkts mi, aso si hei eifach vill meh no so Requisite gha und äh Mobiliar uf dr Bühni, ich ha beidi Stück sehr guet gfunde. Öbs jetzt Ifluss hett, ja, eigentlich, denki nid, wiu mir hei ja de Regisseur wo de schliesslich bestimmt, was mir uf d'Bühni bringe? #00:20:03-2#
73	I: Also isches bi oi sehr klar, quasi ihr sind für s'Spiil zueständig und aber di andere Mittel über die entscheidet de Regisseur? #00:20:17-4#
74	B: Moll. #00:20:18-9#
75	V: Aso bi de Kostüm heimir, hetts eini, aso d'Kostüm sind eigentli us üsne Reihe drus entstande, dasmer die Kostüm hei übercho. Die hei sich aber müesse düresetze bim Regisseur. #00:20:33-7#

76	C: Ja, und gwüssi Sachä hemmer usprobiert und denn hetter gseit «Nei, so nöd, mir macheds andersch, ja. Aber schlussendlich hett er entschide. Und ebe jetzt mit Laietheater, aso für mich hetts etz so eis, zwei Szene gha, wonich denn s'Gfühl gha han, ja etz isch de Turnverein Bümpliz ufträte, oder, vo dem wonich denn Müeh gha ha. Aso das Dibidäbi mussi nüme ha, oder, vo dem her. #00:20:58-2#
77	B: Chasch das grad säge? #00:20:58-2#
78	I: Weles Dibidäbi? #00:21:00-0#
79	B: Aaah s'Dibidäbi. #00:21:02-9#
80	C: Ja das Dibidäbi lamped mer zu allne Ohre us, ja. #00:21:04-3#
81	I: Hä, was, weles ischs Dibidäbi? #00:21:04-9#
82	V: Dibidäbi lupf dis Bei! #00:21:08-5#
83	I: Ah, das, jaja. #00:21:13-0#
84	C: Deet hanich denn mir dänkt, ja guet, ischetz aso, de R. hett ja de Aspruch, isch etz das, gnüegt das dem, oder, aber äh, ja. #00:21:18-4#
85	V: Das louft mer itz immer nache, z'Dibidäbi. Nei, aso äh, i dänk, mir chöi ja viu mitbestimme ou mit de Text, das isch etz aber o bir Uswertig gseit worde und das würi o so gseh, i hett döt meh Ustuusch gärn gha, aso mir hei gäng de wider Text gschickt, und de hetter villich gseit, ja das wöuer nid, und i han zum Biispiil so eine ihm gschickt woni gfunge ha, das wär etz o no es Thema, wo nid nume mi betrifft, und er seit efach ja das isch früecher o immer scho so gsii, auso er hetts nid wöue oder, und denn isches wäg #00:22:03-2#
86	B: Aber er tut's nöd erklä... aso er tut zwenig dänn drüber diskutiere. Er tut eifach sehr fescht bestimme nei oder ja. Und er laht sich wie nöd uf Diskussione i. #00:22:16-1#
87	V: Ja, und i bi de froh gsii, daser ds gad am Afang gseit hett, und nid, wie letscht Jahr womers scho es paar Mal güebt hei gha, und nächer ischs wegheit wius nid inepasst hett, i, i, i Ablauf woner, wiu er tut ersch am Schluss de Ablauf komponiere und döt simmer sini Chnetmasse, so chunnts mir aubä vor. #00:22:40-9#
88	I: Und würed ihr jetzt säge, aso ich nimms etz ah Hamlet hett kein lfluss gha uf oie Probeprozess.. #00:22:47-6#
89	C: Nei, aso, das isch wie en anderi Welt. #00:22:47-6#
90	B: Ja, e anderi Welt. #00:22:47-6#

91	I: ..und hend ihr aber s'Gfühl dass, aso wemmer etz wür wele es Stuck go luege womer sich inspiriere laht fürs eigne Stück, zu welem Ziitpunkt dänked ihr wär das produktiv und dänked ihr, es wär ehner produktiv, sich es Stuck go aluege wo inhaltlich nöch isch mit de eignige Sache oder wo villich formal öppis macht wo ine ähnlichi Richtig gaht, als mer sälber wött, wie gsehnd ihr das? #00:23:19-3#
92	V: Unbedingt, ja. #00:23:22-1#
93	B: Ich denk au, unbedingt, ja. Aso ja, äh, inhaltlich und formal, aso, find ich etz, cha sehr inspirierend sii. #00:23:34-4#
94	C: Guet, mir hend ja au vom R. Tipps übercho, mir sölled emal Pina Bausch luege, woner sich orientiert dra, hanich alles scho kännt, vo dem her, will ich bi Fan vo ire... #00:23:44-7#
95	B: Du au? #00:23:44-7#
96	C: ..oder, aber deet hett er e gwüssi, oder mal es Youtube-Teili, chönd, luegedemal deete dri, ja. #00:23:52-7#
97	B: Das hilft scho, findi, das hilft. #00:23:55-9#
98	C: Aber au immer mitem Bewusstsi, so werde mir das nöd anekriege, wo Pina Bausch, wobi d'Pina Bausch hett ja au mit Laie gschaffet, oder, vo dem her. #00:24:07-8#
99	I: Aber das hetter am Afang vom Probeprozess oi so chli Tipps geh, lueged emal deet ine oder das, oder wo im Probeprozess sind die... #00:24:17-1#
100	V: Ja, aso mir si z.B. o ids Landesmuseum ga die 68er Usstellig aluege und hei derdrzue e Ufgab gha.. #00:24:32-4#
101	I: Aber gits en z.B. en Ziitpunkt womers nüme cha ufneh, aso wo ihr s'Gfühl hend es bringt nüüt meh, jetzt na öppis go luege? #00:24:38-2#
102	B: Ja churz devor. Also churz vor de Premiere bringtses gar nüme. Und ganz vill z'früh dänki au nöd, ja, echli weniger, es isch eso, villicht eso im letschte Viertel oder ab de Hälfti bis denn d'Ufführige, d'Premiere isch, dasmer denn villicht nochli äh Inspiratione überchunnt, aber da, aber mer chan eigentlich di ganzi... #00:25:13-8#
103	V: Aso i mag denn efach ziiitlich, aso das isch etz für mi o scho die Grenze gsii für Hamlet go zluege denn, wiu i ha süsch i dere letschte Probeziit efach drnäbe nid viu gmacht, weimer jede Tag Probe hei gha. #00:25:32-9#
104	I: Aber du hesch gfunde, es isch wie besser, wemmer scho so chli en Grundstei hett...ja? #00:25:39-9#

105	B: Mhm. #00:25:39-9#
106	I: Warum meinsch? #00:25:38-2#
107	B: Dasmer de Prozess, wo das ja isch, wämmer eso wie mir es Theaterstück entwickelt, dass de nöd gstört wird, dass da na ganz vill möglich isch, und na vill, ähm, ja na vill möglich isch, aso weisch, dass na vill na, nanig verbout isch miteme Blick ufen anders Theater, sondern das na ganz vill Freiheit bestaht na alles uszprobiere. Und drum am Afang nöd. Lieber esochli nacher, womer dänn scho chli Sicherheit hett i die Richtig wemmer gah, und dementsprechend sich denn ä villich es Theaterstück ussuecht wo au echli i die Richtig denn gaht. Aber ja nöd am Afang, will da isch na so vill au spillerisch möglich, aso ich meine jetzt spillerisch wirklich im Spielen, wie Chind spilled. #00:26:51-5#
108	V: Wobii etz für z'noie Stück isch ja das, so hanis verstande, vorgseh, wiu, es wird ganz es anders Format geh, das mir ähnlichi Sachä go ga aluege vorher, das fingi scho irgendwie richtig.. #00:27:01-7#
109	B: Das findi guet, ja. Das isch aber öppis ganz anders, nöchsti Dings. Aso de R. seit ganz klar, seg so workshopmässig, aso dasmir dänn wie so Workshopleiterinne, -leiter seged. Aso ich chamers etz nanig ganz genau vorstelle, aber... #00:27:22-8#
110	V: Aso mit meh Publikumsibezug wett er schaffe. #00:27:28-1#
111	I: Und döte hender etz wie planed, daser Voruus vill Sachä gönd go luege, oder? #00:27:34-1#
112	B: Ja genau, aber nani konkret. #00:27:35-2#
113	V: Noni planed. Aber das mer na so öppis kennelernä wo i die Richtig geit, so. #00:27:49-2#
114	B: Also er hett etz explizit Rimini Protokoll erwähnt, aber äh, das isch ja sehr bekannt eigentli, ja. Aber dasmer villicht emal so öppis gaht go luege, aber ebä, konkret isch etz na nüüt. Etz machemer zersch mal Pause. #00:28:12-6#
115	I: Und gsehnd ihr das ähnlich, quasi, dases besser isch zersch en Grundstei zha, bevor mer sich noimed andersch umelueged oder finded ihr es chunnt nöd so drufah uf de Ziitpunkt oder was isch da oie Standpunkt? #00:28:30-2#
116	C: Ja, damer wemer wie mitem R. schaffed, fasch bis am Schluss nöd gnau wüssed, waser wükli wott, isch alles e Inspiration, das isch sonen Prozess, ja. Sicher Hamlet, isch etz nöd grad dienlich gsii, wills völlig öppis anders isch, oder, vo dem her, da wär es Hora Theater villich interessanter gsii, aber du hesch ja weg de Termine müsse luege, oder, vo dem her, gar kein Vorwurf a dich. Aber ich danke, da mir ja ebe kei Profis sind, und alles wo mir gsehnd, cha irgendwie inspirierend sii, oder, aber nöd im Sinn vo «nachzuspielen».. #00:29:09-7#
117	B:..mir wänds gliich mache.. #00:29:09-7#

118	C: ..sonder eifach was gits alles, oder, und villich macht dich das denn irgendwo chli offner oder zuegänglicher für gwüssi Sachä. #00:29:25-8#
119	V: Ja, i finges eigentlich nid so nötig, aso. Wiu mir hei gnueg Inspiratione #00:29:34-7#
120	B:..dur üs sälber #00:29:34-7#
121	V: ..vo dem wo bi üs entsteiht, eigentlich, oder. #00:29:40-4#
122	I: Aso du hesch s'Gfühl es wür eher so oie Prozess störe zvill Inspiration vo usse zhole, oder..? #00:29:47-0#
123	V: Ja, i danke, es isch nid nötig. Es isch öppis anders de, aso, ebe etzä sone Usstellig go aluege, als, ganz am Afang als Input, wo öppis mit üserer Generation o ztue hett und drzue o schribe und so, das isch, aber das hett de scho mit üsem Prozess ztue. #00:30:08-1#
124	C: Ja und aso gad d'T. hett ja vill usprobiert mit ois, oder. Aso die wo s'Tanzä macht, aso ja, die hett sehr vill usprobiert, gaht, gaht nöd #00:30:23-3#
125	I: Denn hani na zwei Frage, was isch für oi en prägnante Moment gsii, im Probenprozess und bi de Uffuehrige? #00:30:40-8#
126	C: En Moment, seisch du? #00:30:41-8#
127	V: Aso was meinsch du mit prägende Moment? #00:30:44-3#
128	I: Ja irgendwie wie so en Aha-Moment, oder womer dänkt hett: Ah, da gaht's dure, oder en intensive Moment, oder irgendwie da hani das für mich usegfunde, oder eifach so irgenden Moment wo oi us irgende Grund blibe isch, oder sich so festgmacht hett? #00:31:04-5#
129	B: persönlicher Moment B. (Reduktion auf Körperlichkeit, die schlussendlich aber doch nicht genutzt wurde. Durch Unterstützung der anderen Frauen hat sie den R. darauf angesprochen und ist für sich eingestanden. Für sie ist das Erlebnis wichtig, um nicht eine ‚Gummimasse‘ zu sein, und zu lernen, selbstbestimmter zu entscheiden, was sie machen will und was nicht. Guter Lernprozess für sie als Person, sich durchzusetzen. «Und für mich isch das nach wie vor es Erlebnis, dasich nüme mit mir äso ebä, dasich nüme e Gummimasse meh bin, oder Knetmasse, dass isch mir sehr igfahre. Aso ich lah mich jetzt in Zuekunft nüme eifach so knete und ich bi flexibel und mach alles, sondern ich wird vill meh säge, das machi, das machi nöd. Das isch en Lernprozess gsii, woni find, dass de ganz guet gsii isch, aso au für mini Person guet gsii isch, z'lerne mich au durezsetze und für mich istah und säge: Heh, du chasch mich da nöd umgosche und umehetze, und ich secklä und secklä und nacher ohne Worte bin ich eifach duss.» Das ich nüme mit mir, (nicht relevant für das Thema, nicht transkribiert) #00:34:54-4#

130	V: Aso bi mir isch e prägnante Moment gsii i de Prob, will äh, dr Text übers Frouestimmrecht de isch zersch viu chürzer gsii und ich hett eifach vor dem Mikrofon sölle sii und das säge. Und ich ha ihn mal gfragt, chani, muss hinder dem Mikrofon sii, i ha doch e gnuiegend lüüti Stimm, neinei, i müess hinder dem Mikrofon sii und näher im Verloof vo de Probe ischer plötzlich cho und hett gseit, i söll dört weg, und denn, denn bini ufgläbt, de hani da chönne.. #00:35:29-6#
131	B: Uf jede Fall, das hett mer ou gseh. #00:35:32-0#
132	V: Und i ha denn ou dr Text länger gmacht und das hetter ned emal agluegt, so dä, aso er hett denn zwar öppis na wele dusse ha, woni itz na ned verstahn, aber ähm... das hettmer denn gfaue, da bini de, aso de isch o, u e Rolle gsii enart, dert hani denn chönne druf üeb, det hani chönne spille, #00:35:59-8#
133	B: Ja, genau, mhm. #00:35:59-8#
134	V...das hettmer gfaue, das isch dr eint Moment gsii, und nächer mitm ander Text, deet woni zum Sand, döte, das isch eigentli en Auftrag gsii vo ihm, er hett gseit; schriib enart es Gedicht zu dere Szene vom Sand. Das isch am Afang vill länger gsii, denn hetters aber chürzer wöue und äs isch, es isch mi Text, aber am Afang bini völlig, hani, das isch mer scho letscht Mal passiert, woni vorem Mikrofon bi gsii, isch alles weg gsii oder i ha, ha agfange und denn nächer es Blackout gha und es isch es paar Mal passiert, dihei vorem Spiegu hani chönne, und da wider nid. Und, das isch, furchtbar oder und äh, nächer hetter mi aber mal e Stund einzeln gnoh und i han eifach nüüt anders müesse mache, aso er isch deet ghocket und hett i sim Handy driigluegt, aber er isch doch da gsii und hett eifach immer wider gseit: So ez seischs namal, etz seischs namal, aso i has sicher öppe 7mal vorem Mikrofon gseit und nächer isches gange. #00:37:12-2#
135	B: isches gange.. #00:37:12-2#
136	V: Aber deet hani.. #00:37:14-6#
137	B: Es isch aber au en wunderschöne Text.. #00:37:14-6#
138	V: ..derthani eifach wahnsinnig glitte.. #00:37:18-7#
139	B: Ja, das verstahni. #00:37:19-7#
140	V: Und im Nachhinein bini froh gsii, daser chürzer isch worde, ja. #00:37:26-7#
141	C: Aso bi mir ischs echli andersch gsii, will ich bi ja s'erscht mal debii und ich ha ja wie kei Erwartige gha und ich ha denn spöter zimli ustscheegt, ja ich wird denn am Afang äh Endi Juni wüsse wasich würlklich mach. Will de hett so vill Züüg usprobiert mit mir, das isch alles nüüt meh gsii nacher, da wider gstriche, denn deete, denn da, aber ich ha das wie eifach für mich als Lernprozess gnah, ja, jaaa, und denn bi de Uffüherig selber sonen Aha-Moment isch scho nach de Premiere gsii: Ah, das Stuck funktioniert. Das, das hani vorher nöd gwüsst, will mir hends ja au nie richtig gha vorether, und denn, moll, so wie d'Lüüt Reaktione, es funktioniert offebar, ja. Ähä, ja das isch no schön gsii z'gschpüre au, so «aha, ok, guet, ja» #00:38:12-5#

142	V: Aso das isch bi mir ou so gsii, aso das isch etz jedes Mal so gsii, de hani e uh Stress und säge z'nächst Mal machi nüm mit und dasmal hani gseit etz ischsmer ernscht mit de Regisseur machi s'nöchst Mal nüm mit, aso ich chas nid so ruhig neh wie du, und nächer ischs, und denn steller na e Stund vorher Züüg um, und äh, und nächer ä, und denn isch für mich aber o, aso äh, ich wird wider mitmache, aso es isch de, äh, de, es hett funktioniert, es isch gange, mir hei positivi Echo, ich ha mit villne Lüüt gredt, wo si cho luege, es hett gueti Gspröch über z'Alter usglöst, das isch... und we das passiert, de hani z'Gfühl, aja doch, de hett geschter, de hett sich das doch glohnt, das dürezhebe und de Fruscht halt i Chouf neh und i hoffe itz, dasis nöchst Mal de o chli ruhiger wie du chasch neh.. #00:39:16-8#
143	B:..So wie de C... #00:39:18-6#
144	V: .. und eifach säge, es ghört dezu.. #00:39:19-5#
145	C: ..Ich ha denn dihei amig gschumpfe. #00:39:25-9#
146	V: Ok. #00:39:24-3#
147	B: Ja, aso eimal hesch scho chli e Krise gha, au da. #00:39:24-3#
148	C: Jaja, deet bini ja au mitem R. mal um de Block gloffe, zweimal. #00:39:29-4#
149	B: Bisch au um de Block? Ebä, ich bin au mit ihm um de Block. #00:39:31-9#
150	C: Ja will sis Zaitmanagment isch scho speziell, will, ja, er hett eigentli e keis. #00:39:43-2#
151	I: denn hetts der de Deckel glupft? #00:39:44-6#
152	C: Neinei, ich hanem eifach gseit, du R. so gaht d, du chasch mir nöd, will ich schaff ja no, oder, und denn hanich am nächste, denn hani extra so, vo dem Grundsetting vo de Elsbeth hanich mini Coachings und so chli oder, denn hettich am Friitig am 5i na es Coaching gha, will 11 bis (...) sind blockierti Ziite gsii. Denn chunnt am Dunnschtigabig am 10i es Mail «Morn Probe bis Abend», ja, ja gaht's eigentlich no? Da hani am R. gseit: Du, aso so gaht's nöd, aso so flexibel bin ich nöd, und er hetts verstande, denn hetter aber erchlar, wie er schaffet und.. er schaffet so und da muessich mich andersch organisiere, ja. Ja. Er cha sich nöd andersch organisiere. #00:40:25-5#
153	B: Nei. #00:40:25-5#
154	V: Ja, er wird sich nöd ändere. #00:40:27-2#
155	B: Nei, er wird sich nöd ändere, das hanich au s'Gfühl. #00:40:29-7#
156	C: Aber das isch etz en Lernblätz für mich und etz muessi luege wie mit dem umgah, nacher, ja. #00:40:34-2#

157	I: Und was hender, aso es cha uf de Probeprozess oder uf d'Uffuehrig, egal sii, aber was wüeder säge hender nois über Theater im Allgemeine glärnt? Oder erfahre, sägemers so. #00:40:53-5#
158	B: Aso hoch, hoh, wie seitmer, Hochachtig vor all dene Mänsche wo Schauspiel mached i jeder Form, eifachd au, ja, wie sölli säge, Hochachtung vor all dene Mänsche, wo, wo, wo, wo sich iiseted, wo öppis wänd, wo öppis wänd zeige, wo ganz vill Ziit, ganz vill, mit ganz vill Inbrunst, äh, wänd andere Mänsche öppis geh, zeige, büüte, Gedanke uslöse, das isch für mich sehr, sehr starch worde und zwar au jetzt bi ois, vo allne i oisnem Ensemble, jede einzeln, Hochachtung, ich chas eifach so säge, und ebe, wenn denn na so, wie bim Hamlet eso jungi Schauspiller soo intensiv Rollene hend, reine Bewunderung. Und mer lernt wahnsinnig fürs eigne Läbe. Aso es hett immer au mit eim selber ä ztue, wemmer selber Theater na spillt, s'hett immer, ich glaub da chasch jedi Rolle neh, hett mit eim immer selber ztue, aso mer wird au mit sich selber konfrontiert. Das isch au öppis, woni sehr schön find au, nöd immer eifach, aber au sehr schön. #00:42:41-4#
159	V: I ha chli meh verstande vo de Arbet vom Regisseur. Er hett sich dasmal o vill meh erchlärt aus süsch, das hani sehr gschätzt, warum er etze so, das macht oder... #00:42:56-6#
160	C: Das hetter fröhner weniger gmacht? #00:42:56-6#
161	V: Mi dünkts, mängisch. #00:43:00-6#
162	C: Ah ok. #00:43:01-5#
163	V: Ich ha dä mängisch s'Gfühl gha, ja, wieso müesemer jetzt da, und dasmal hetter doch öppe, tja dir müesst das etz eifach für mi, i muess luege, oder äh, i bi jetzt dran am d'Übergäng z'gstalte oder so, äh, aso, i ha me glehrt und chönne nahvollzieh, wiener luegt. Und er muess ja, das chöi mir ja nid, er muess ja, äh, wüsse, de Blick vom Publikum oder und, äh, dases ned langwilig wird und äh dases de Wechsel git äh zwüsched haut luschtig und, und, wider ernsthafte und, und das isch immer die Schlussphase wo äbe Stress pur isch für mi wenner denne, wenner, wenner äh das Züüg zämesetzt und Züüg wider usegheit und na Nois e Stung vorher drzuechunnt, aber äh... Ich chas etz besser nahvollzieh, aso ich danke, en andere Regisseur hätt villich früecher scho chli es Konzept und ähm.. #00:44:06-7#
164	B: ..Und ähm scho alles so chli zämegha.. #00:44:06-7#
165	V: ..aber er, er funktioniert so, haut o, mir hei relativ spät d'Technik wo drzuechunnt, s'Liecht wo drzuechunnt und denn, denn passiert eigentlich das ersch, oder, das er weiss, wie's de würkt, und äh ja.. #00:44:24-8#
166	B: Genau, ja. #00:44:24-8#
167	C: Guet, das isch ja denn au de Prozess vom entstah. Bi ihm ischs offebar eso, das hani übers Theater glernt, öb das bi anderne Regisseure au so isch, weissi nöd, oder, aber bi ihm muesses wie klicke. Oder mir hend zum Biispiil e Wuche lang vergäbe gsändelet oder... Güebt und güebt und güebt und dänn am nächste Morge hetts eifach gheisse: Ihr sind gstriche, bruchemer nüme, oder. Ok, guet. #00:44:48-8#

168	B: Ja, aber isch scho guet gsii, schlussendlich. #00:44:49-9#
169	C: Jaja, da simmer nöd verruckt gsii. #00:44:50-9#
170	B: Nei, gar nöd. #00:44:51-4#
171	C: Nei so de Teil, wo wahrschinli aber bime fertige Stuck, ebe, wie z.B. bi Hamlet, de Regisseur vo Afang a au klar weiss, waser wott, aso ja, äh, wie wotters umsetze, de Text, wo ja vorgeh isch und das isch bi ihm halt so, er luegt eifach, luege, luege und plötzlich machts klick, oder. Und das isch für mich d'Lernerfahrig gsii, so chamer au schaffe und es Stuck use, wo funktioniert, ja, äh, bedingt aber, dass du eifach sehr vill meh Flexibilität bruchsch oder, will, du weisch nie, waser zwei Minute spöter wott, ja. Und das machts mal meh und mal weniger astrengend, ja, ja. #00:45:32-3#
172	B: Genau, genau. #00:45:33-0#
173	C: Ja, ich glaub, wemmer da isch, aso wenn ich etz da bin, denn isch das, spilt das überhaupt kei Rolle, aber wanner afangt Ziite verschiebe, wo vorher abgmacht sind, da bin ich denn an Aschlag cho. Öb das ime normale Theater au so isch, das weissi nöd, da fehlt mir de Vergliich, oder, ja. Jaa. #00:45:49-0#
174	I: Etz ischmer doch na ei Frag in Sinn cho: Wie hender bi de Uffüehrig so d'Beziehig zum Publikum erlebt? #00:45:53-4#
175	C: Aso Beziehig isch na schwirig... #00:45:59-6#
176	I: Ja, efach d'Verbindig, efach s'Publikum #00:45:59-6#
177	C: Aso ab de zweite Reihe hani si eigentlich nüme gseh, es bländet ja nur na, vo dem her. Und s'ander isch denn gsii, dur das dass de R. ja de Aspruch hett, dasmir eigentlich au immer gradus lueged und ebe nöd eso oder eso, sondern ufs Publikum und ich ha ja bi de einzelne Sprechpassage, hett er gseit, ich söll au d'Lüüt echli, aso dene hani eifach id Auge gluegt, und di einte hend ehner verschrocke glueget und anderi hend denn zruggglueget und anderi hend wegglueget, ja. Und aber, richtig e Beziehig susch.. so wie das etz s'Gfühl gha hesch, si heged am falsche Ort glached bim Jan.. #00:46:39-3#
178	B: Genau, genau, bim Jan, ja. #00:46:39-3#
179	C: ...Ja, das hanich etz nöd gha, sondern die sind eifach da, aber si hend mir etz, emotions-, aso weder gfroirt na gstört, die sind eifach da gsii, ja ich ha etz nöd irgendwie, ja. #00:46:53-1#
180	B: Ich ha eifach de, de ganz profan mengmal dänkt, die Arme, die sind ständig am fächle gsii. Das hanich immer wieder wahrgnah. Weisch hends Programm gha und hend immer umegfächlet, da hani mängmal dänkt, ah, hoffentli halteds es na us, hoffentli gaht niemer use, will's so heiss isch, es sind ganz blödi, profani, wie sellich säge, äh, Ge, Gedanke mengmal gsii, dasi dänkt han, ja die, die verschmached ä schier, nöd nur mir. Und teilwiis au, hani scho gseh, Lüüt, eine hett ufs Handy glueget.. #00:47:32-5#
181	V: Aja? #00:47:32-5#

182	B: ..und das hättmi also ganz grässlich... das isch sogar a de Premiere gsii, links äne ischer ghocket.. #00:47:41-3#
183	C: Ä was, das hani nöd mitübercho, ja.. #00:47:41-3#
184	B: ..er hetts versuecht, äh, z'verdecke, aber ich ha natürli de Liechtschii gseh, oder, und de hett voll da ufs Handy glueget, ja, und dänn he, das hettmi irritiert, das hettmi recht irritiert, dänn hani dänkt, isch das etz so langwiilig, aber äh, aber das gaht alles i Sekundebruchteil, dänktme so Züüg, und susch, äh, äh, aso mich hett immer schön dunkt bim Applaus denn ä dä, so das, was denn überehunnt, dänn chunnt dänn.. #00:48:11-3#
185	C: Bim Applaus, bim Schluss? Ja, das chunnt dänn.. #00:48:11-3#
186	B: ..chunnt dänn e Intensität über, denn gspürt mer s'Publikum. #00:48:16-3#
187	V: Ja, aso i ha z'Publikum au gspürt, äbe, wei si glachet hei, oder, äh, aso i ha das etz sehr guet chönne nahvollzieh, dass si bim Jan glachet hei.. #00:48:24-7#
188	B: Ja, das säged mir all, ja, genau, das isch doch super (lacht).. #00:48:24-7#
189	V: ..und ähm, de hettmer gmerkt, si si da, oder. Und ähm, süsch hei si ehnder ernscht driegluegt, mir hei o ernschti Theme gha, und, ähm, ja und nächer isch natürlich schön, wenn si irgendwie chli klatsche.. #00:48:44-4#
190	B: ..und Froid hend. #00:48:44-4#
191	C: Jaja. #00:48:46-4#
192	B: Genau. #00:48:46-4#
193	I: Aber hender nöd s'Gfühl gha, das quasi anderi Publikum / Publika oi andersch beiflusst hend i oiem Spiil? #00:48:59-6#
194	B: Wie meinsch? #00:48:59-6#
195	I: Aso dass... #00:49:01-2#
196	V: I de verschidene Vorstellige? #00:49:01-2#
197	I: I de verschidene, genau, i de verschidene Vorstellige. #00:49:03-7#
198	B: Aha, momoll, ich glaub scho. #00:49:06-7#

199	C: Scho? #00:49:07-4#
200	B: Aso teils äh isch meh glachet worde, denn isch au, aso das säg nöd nur ich, das isch au anderne ufgfalle. Aso d'R hett das mal äh mal gseit, si heg s'Gfühl gha, s'Publikum isch extrem verhalte und si hett s'Gfühl gha s'heig sich wahnsinnig uf ois übertreit, mir seged denn au verhaltener gsii, wenig bi de Party, wenig umetanzed, will s'Publikum so echli, wenig.. äh Zeiche geh hett. Ich glaub das macht scho, macht scho öppis us.. #00:49:40-0#
201	V: ..ja, das macht scho öppis us. #00:49:40-0#
202	B: ..und vor allem au so nes nöchs Publikum. Weisch wo s'sogar uf de Bühni halbe hocked, ja. #00:49:48-6#
203	I: Du hesch nöd s'Gfühl gha? #00:49:50-6#
204	C: Nei, ich ha etz s'Gfühl gha.. #00:49:55-0#
205	B: ..Er isch glaub amig (unverständlich) bi sim Gschäft gsii und hett studiert..
206	C: ..aber nöd bi de, bi de Probe scho, aber etz bim Ufrätte nei, aber ich dank a, aso ebä, ich chas ja nur säge, ja ich ha es Gfühl, ich weisses ja nöd, villich hani au andersch gwürkt, oder, vo dem her. Will äh, ich segs mer sicher, ich tu das rächt abstrahiere, das isch öppis wonich etz sehr gern gmacht han das halbe Jahr, wo total spannend gsii isch, und au s'Ufrätte hettmer meh Froid bereitet als ich dankt ha, ich ha dankt, ja, s'Probe isch s'Lässige gsii, di ganz Entwicklig und alles, die Ufführige bruchi nöd umbedingt.. #00:50:25-4#
207	B: ..Ich ha ä das.. #00:50:25-4#
208	C: ..oder, aber hät, hät, hät, hät Froid gmacht und ich ha mis Beschte geh, es isch ja nöd miin Broterwerb, oder ich bi abhängig devo, sondern ich ha efach wie s'Beschtä geh und das isch guet gnuég.. #00:50:38-7#
209	B: ..Genau, schön, ja.. #00:50:38-7#
210	C: ..und dur das hanich eigentlich s'Gfühl gha, ja, es passi, ja, jaa. Mich hett ehnder d'Hitz, hettmi eifach scho. Ich ha denn zwei, drüü Mal hani wükli da, womer da bim Lied ois kehrt hend, hani dankt, hoffentlich luegt mich amigs niemer a, wienich da de Schweiss abbutze, mir isch so alles abegloffte, oder.. #00:50:56-2#
211	B: Jaja, ja das isch Stress, musch efach.. #00:50:58-5#
212	C: ..Wenn etz da grad öpper anegluget hett, hetts villich komisch usgseh, weissi nöd vo hinde, oder, vo dem her.. #00:51:02-1#

213	B: ..aber mer hetts nöd gseh. #00:51:00-4#
214	C: ..aber susch nei, isch das für mich wie, ja, ja. Äh nöd, wenss jetz Lüüt drin gsii sind woni kennt ha, nei, das isch ja, hani denn zwar gwüsst, oder, gseh hanis eh chum, s'isch ja immer so dunkel gsii, ja, genau, ja. Das isch au na e gueti Erfahrig oder, dass d'eigentlich, wenn du dich uf dini Präsenz druf konzentriersch was du machsch, denn isch da sehr vill möglich, ja, mhm. S'Ander wür mich ablänke «Uh, machis etz für de guet oder de guet oder de» und denn eierisch im Züüg ume nachether ja, jaa, ja.. #00:51:38-4#
215	B: Ja, genau. #00:51:43-3#
216	I: Bi dir hesch du s'Gfühl gha es hett en lifluss gha uf dich die verschidene Uffüehrige, oder? #00:51:49-0#
217	V: Ja, i chönnts jetzt nid säge, dass.. dases unterschidlich isch gsii bi verschidenem Publikum, aso, ja, i ha eifach haut, es isch eigentli au fasch i jder Vorstellig si Lüüt da gsii womi kennt hei und.. i bi de o noigierig gsii wie die näher druf reagiere und mir geits echli ähnlich wie dir. Aso jetzt scho chli weniger, aber äh, ich mach ja itz z'4t Mal mit und bi mir isch eigentlich de Entwickligsprozess s'Spannende gsii und mängisch hani dänkt ja d'Vorstellig isch mir jetzt nöd soo wichtig, aso es hett ja de Lüüt wo sich wahnsinnig uf die Vorfüehrige.. #00:52:34-6#
218	C: Jaja, mir hend scho derig.. #00:52:36-8#
219	V:...positioniere und so, das isch mer itz nid, auso i gseh mi aus Teil vom Ganze oder, und drfür... aber nacher muessi eigentlich säge, moll, aso nachdem i so bi gfrusched gsii am Schluss und usgrüeft ha äh aso dehei ähm, de äh ischs de gliich e Lohn we du en Applous überchunsch und und gueti Gspräch nacher und es isch öppis überecho, oder. Aso, de hani z'Gfüu «Ah, das hett sich etz glohnt, das au uszhalte, oder. #00:53:13-6#
220	C: ..Aso das isch ebe als Lohn, das woni scho vorher gseit ha, ich ha wiso, ich han ersch a de Premiere gspürt, dass s'Stuck funktioniert und dänn hani müsse säge «Ok, und ich bin en Teil vo dem wo jetzt da funktioniert» und das hett Froid gmacht, ja. #00:53:26-3#
221	B: Ja, das macht Froid, find ich ä. #00:53:26-3#
222	V: Ja. Mhm. #00:53:30-7#