

Vorbemerkung

Auf den folgenden Seiten begegnet Ihnen kein in sich geschlossener Text, sondern eine vielstimmige Ansammlung von Beobachtungen, Reflektionen, Kommentaren der auf verschiedene Weise an diesem Projekt beteiligten Menschen. Diese Texte sind in unterschiedlichen Situationen und Distanzen zum Geschehen geschrieben. Wir haben uns entschieden, sie so zu belassen, wie wir sie zur Verfügung gestellt bekamen, und sie lediglich in eine chronologische Ordnung zu bringen, so daß auch Gedanken und Zustände im Text auftauchen, die sich doch wieder änderten oder verworfen wurden. Uns erschien das die passende - wenn nicht sogar einzig mögliche - Form, diese Arbeit vorzustellen, denn zum einen ist der Weg von "Ist ja nur Pappe" bis heute nicht abgeschlossen und entzieht sich damit einer abschließenden Wertung. Zum anderen verweigern wir auch in der einzelnen Aufführung die geschlossene Geschichte, die Sicht auf unsere Welt in einer zentralen Perspektive, also die Verkündung von Wahrheiten, sondern stellen Zeichen, Phänomene, Spiele vor, deren Zusammenstellung zwar nicht beliebig, aber doch fragmentarisch, gebrochen, momenthaft ist. Das ist für uns nicht l'Art pour l'Art, sondern eine adäquate Form, mit dieser Welt umzugehen, mit der übrigens Kinder weitaus weniger Probleme haben als die Erwachsenen befürchten; vielleicht, weil sie ohnehin in einer für sie nicht erklärbaren Welt leben.

Ist ja nur Pappe

oder

Wie uns das Papier am Schreiben hinderte

Dokumentation eines Weges aus mancherlei Blickwinkel

und eine Reflektion

- **Am Anfang ein Zustand**

Winter 94/95

Uns überfiel beim Nachdenken über neue Stücke und Projekte Unzufriedenheit. Alles war so glatt geworden: eine Idee wurde ein Plan, viel Organisation, Suche nach Terminen, dann ein Probenanfang, der auch immer schon ausgerichtet war auf ein Probenende ... eine Premiere. Der Prozeß war nur der Weg dahin und die Produktionen immer mehr Produkte, die es zu verkaufen galt.

- **Die Dramatikerwerkstatt 1**

März 95

Ich meldete mich mit einer Idee, die noch alles andere war als ein Stück, bei der Dramatikerwerkstatt in Wolfenbüttel an. Das Projekt beschrieb ich zu diesem Zeitpunkt wie folgt:

"Das neue Projekt soll ausgehen von dem Material Pappe ...

Pappe, das heißt ein- und auspacken, was ja eines der ersten und hauptsächlichen Spiele kleiner Kinder ist, und Ein- und Auspacken ist die vielleicht primäre Form, sich mit Verschwinden und Wiederauftauchen und damit letztlich mit Fragen nach der Existenz

zu beschäftigen. D.h. es wird Pappkartons und Figuren geben, in denen die Schauspieler sich verstecken können, in denen sie verwandelt herumlaufen können. Es soll ein Stück mit drei Personen werden, damit Überraschungen möglich sind, die man mit zwei Personen nicht erreichen kann. Der andere Aspekt von Pappe ist der der Lüge "Ist ja nur Pappe". Pappe ist in einer Weise ein Antimaterial, nichts Echtes, es ist zwar stabil, geht aber doch schnell kaputt, es ist leicht, es ist eben mehr für Verpackungen und Kullissen, nicht für was Eigentliches.

Der andere wichtige Aspekt ist die Musik: Mit Pappe lassen sich sehr viele und interessante Geräusche machen, so daß das Bühnenbild gleichzeitig das Musikinstrument ist, die Schauspieler auch die Musiker. Man kann auf Pappe klopfen oder mit einem Geigenbogen streichen, sie reißen, kratzen, reiben, mit Papier knistern. Und damit ist auch der Übergang zur Sprache da. Die Sprache soll sich in diese musikalische Welt einpassen und nicht erklärend darüber stehen. Es soll lautmalerisch und klanglich spannende Texte geben, denn das Wort Pappe selbst ist ja als Klang sehr attraktiv. Der Text ist also nicht das Erste, sondern ein Bestandteil im Zusammenhang des Ganzen. Bei dieser Methode ist es natürlich unmöglich, die Handlung, die es in einer Weise geben soll, vorher zu benennen.

Im Sommer 95 wird es eine erste Improvisationsphase geben. Wir wollen uns bei diesem Stück viel Zeit lassen, erstmal in verschiedenen kleineren Aktionen das Material und seine Möglichkeiten zu erforschen und erst dann das eigentliche Stück zu machen, also die Phase "Schreiben", zu der eben auch die Entwicklung einer Dramaturgie gehört, wird nach dieser Erprobungszeit liegen."

Ja, so ging es zu diesem Zeitpunkt noch durchaus um ein Stück, also einen wiederholbaren Ablauf, der dann viele Male zur Aufführung kommt. Nach dieser anderen Schreibweise (die nicht am Schreibtisch, sondern mit Übungen und Improvisationen im Probenraum beginnt) hatten wir auch unsere anderen Kinderstücke entwickelt, bei denen es ja auch nicht unbedingt Texte gab, wohl aber eine Art Partitur, auch wenn sie nirgendwo aufgeschrieben ist.

• Hofkulturtage in Flensburg

Der Sommer 95:

Folgende Ankündigung lag in Flensburg aus:

"IST JA NUR PAPPE - öffentliche Arbeitsschritte der Theaterwerkstatt Pilkentafel

„Ist ja nur Pappe“, d.h. nur Verpackung, kein Inhalt, ein Antimaterial, zu leicht, zu wertlos, eben nicht echt. Und genau dieser Frage wollen wir nachgehen, was läßt sich mit Pappe und Papier alles machen, was ist die Philosophie der Pappe, und welche Dramaturgie ist notwendig, um Pappe zum Sprechen zu bringen.

1996 wird es ein Theaterstück für Kinder und Erwachsene geben, aber bevor wir uns an die eigentliche Stückentwicklung machen, wollen wir alle Möglichkeiten dieses Materials kennen, und laden ein, an diesem Prozeß teilzuhaben, der natürlich nicht perfekte Aufführungen, sondern Experimente und Arbeitszustände veröffentlicht.

Ist ja nur Pappe 1: Pappe als Kunstobjekt - Eine Performance im Rahmen des Eröffnungsfestes der Hofkulturtage:

Elisabeth Bohde und Torsten Schütte mit von Marianne Gymnopoulos bemalten Pappobjekten als wandelnde Skulpturen oder versteckte Schauspieler?

Ist ja nur Pappe 2: Pappenspiel - Ein Arbeitsergebnis:

Der Schauspieler Torsten Schütte und der Puppenspieler Marc Lowitz zeigen das Ergebnis von 2 Wochen Spielerei mit Pappen und Papier.

Ist ja nur Pappe 3: Pappmusiktheater- Eine Musik-Theater-Improvisation:

Der Musiker Matthias Kaul und der Schauspieler Torsten Schütte begegnen sich über das Medium Pappe, beide spielen mit und auf Pappe, aber der eine macht Musik, der andere spielt Theater. Matthias Kaul und die Theaterwerkstatt Pilkentafel arbeiten seit 10 Jahren zusammen, aber standen noch nie gemeinsam auf der Bühne, dieses erstes Mal wird dann eine wirkliche Improvisation, mit allen Chancen und Gefahren."

Wir konnten uns diesen Sommer leisten, weil wir in diesem Jahr keine andere Produktion machten und die uns einmal im Jahr zustehenden Projektmittel von Stadt und Land in diese Reihe steckten ... und damit natürlich auch ohne neue Produktion dastanden.

Das Flensburger Tageblatt schreibt am 31.7.1995 über **"Ist ja nur Pappe 1"**

"Farbenfrohes Theaterspiel mit Papier, Pappe, Nase und Fuß

(om). Mit dickem Pinsel setzt sie tiefblaue Spuren auf die riesige Leinwand, gefolgt von Pinselschwüngen in Rot, Gelb und Grün. Plötzlich durchbricht ein Finger den Malgrund von hinten. Kurze Zeit später ist es eine Faust, ein Arm oder ein zitternder Fuß, den die Flensburger Künstlerin Marianne Gymnopoulos mit ihren leuchtend expressiven Farben sofort übermalt und auf diese Weise in das Kunstwerk einbindet:

Doch die Leinwand wird immer wieder von hinten durchbrochen - hier agieren Torsten Schütte und Elisabeth Bohde von der Theaterwerkstatt Pilkentafel, die Teil der Performance sind. Sie bringen Papprollen, Papierschnipsel und Klopapier ins Spiel, die Marianne Gymnopoulos sofort mit Farbe versieht und in die Leinwand, die sich jetzt mehr und mehr zu einer bunten Collage wandelt, einarbeitet.

Als die Aktion beendet ist, besteht das Kunstwerk nur noch aus Papp- und Papierstücken, die ursprüngliche Leinwand hängt in Fetzen herab. Nun sind erstmals die Hintergrund-Akteure zu sehen, die die Leinwand mit ihren Körperteilen durchlöcheren: Elisabeth Bohde mit gelber Nase und grünem Fuß, Torsten Schütte mit knallroten Armen und Händen."

Uta Löffler begleitete und dokumentierte **"Ist ja nur Pappe 2"**:

Nicht von Pappe! - ein Erfahrungsbericht

Ankunft

An einem Samstag im August 1995 stieg ich in den Zug gen Norden. In Flensburg erwartete mich der Schauspieler Torsten Schütte, und wir gelangten nach abenteuerlicher Fahrt in einem geliehenen Trabant in eine idyllische kleine Straße beim Flensburger Hafen mit dem Namen Pilkentafel. Ach so!

Im geistigen Zentrum der Theaterwerkstatt, auf einem großen, sonnigen Balkon, nahmen uns Elisabeth Bohde und ihre Tochter Lotta in Empfang. Wir blieben nicht lange allein: Ein menschlicher Quirl materialisierte sich kurz, wurde mir als Ausstatterin Astrid vorgestellt und drehte sogleich, mit ein paar Kirschen aus einem riesigen Topf gestärkt, wieder ab. Indessen stand Torsten im Fenster und bereitete unter unseren dankbaren Augen einen unübertroffenen Kaffee mit eigenhändig aufgeschäumter Milch. Mit der Heimkehr der weitgereisten Anna (Tochter Nr. 1), begleitet von ihrer Großmutter Sabine, war Familie Bohde komplett.

Und ich mittendrin?!

Die erste Begegnung mit dem Material

Papier, Papier, Pappe, Pappe, Pappe, Pappe, Pappe, Pappe, Pappe ... Fetzen Klopapier, Schnipsel Büropapier, Rollen braunes Packpapier, Stapel Pergamentpapier, Pappkartons, Pappfiguren, Wellpappe, Kistenpappe, braune, graue, dicke, dünne, bemalte, kaputte...

Ich, Dokumenturgin des Projekts, das sich mittlerweile in maßloser Untertreibung "Ist ja nur Pappe" nannte, stand sprachlos.

Tonnenweise stand das Material an der Seite des Probenraums gestapelt, kiloweise war es auf dem Boden verstreut, in einer Ecke meterhohe Objekte aus Pappe, im hinteren Teil ein Holzgestell mit Fetzen einer Bespannung aus Packpapier. Dahinter wieder Pappe, Papier: kistenweise, rollenweise, stapelweise ...

So also sieht es aus, wenn ein Freies Theater ein Stück schreiben will. Papier genug war jedenfalls da, um sämtliche Dialoge der Theatergeschichte zehnmal zu kopieren.

Die Arbeit beginnt

Am nächsten Tag kam Marc Lowitz, der Puppenspieler aus Lübeck - uns allen noch unbekannt und mit Spannung erwartet. Torsten und er sollten die Protagonisten dieser Arbeitsphase sein und am Ende der Woche eine öffentliche Improvisation zeigen.

Eine heiße Probenwoche begann.

*Und **kein** Stücketext entstand, **kein** Exposé, **keine** Geschichte. Nein, die kleine Neugier wurde losgelassen. Sie wuchs auf ihrer Wanderung durch die Papiere und suchte immer neue Wege, hatte immer neue Fragen, machte immer neue Entdeckungen: Die Brutalität von Pergament und die Sanftheit von Klopapier, das Eigenleben geknüllter Bahnen, die Nervosität von Reißwolfschnipseln, die Erotik der Wellpappe ... ein Abenteuer der Papp- und Selbsterfahrung.*

Die "Trainings"

Der Arbeitstag war gegliedert: Wir trafen uns um 12.00 Uhr und besprachen die Ereignisse des Vortages, legten ein Tagesthema fest ...

Danach ließ sich Elisabeth regelmäßig auf dem Balkonboden schmorend von der Muse küssen, um dann die schmale Treppe hinabzusteigen und den kleinen Hof in Richtung Probenraum zu durchqueren. Und regelmäßig wartete die gute Muse ab, bis Marc und Torsten, die Akteure, das raschelnde Chaos beseitigt hatten, das die umgebaute Scheune während der Proben heimzusuchen pflegte.

Dann loteten wir in immer neuen Trainingsaufgaben die Beziehungen aus: zwischen Schauspieler und Papier, Papier und Pappe, Pappe und Puppe, Puppe und Puppenspieler, Puppen- und Schauspieler ... Wir machten uns mit dem Material bekannt: Partnermassage auf andere Art. Wie fühlt sich ein Streicheln mit Schnipseln an, wie ein Rubbeln mit geknülltem Papier, wie das Streichen einer großen Pappe?

- ein Trainingsbeispiel

Im Laufe der Arbeit wurde deutlich, daß die akustischen Wahrnehmungen sehr wichtig sein würden, denn Marc und Torsten würden sich oft nicht sehen. Ihr Spiel sollte zudem auf verbale Kommunikation weitgehend verzichten - wenn Worte fielen, dann drückten sie subjektives Empfinden aus und waren selten an ein Gegenüber gerichtet.

Um die Aufmerksamkeit für die akustische Ebene und deren Gefühlsqualitäten zu schärfen, entwickelte Elisabeth folgendes Training: Wir begruben die beiden Darsteller einige Meter voneinander entfernt unter Haufen von Papier und Pappe, bis sie nicht mehr zu sehen waren und nur noch zwei Müllberge die Probephöhne beherrschten.

Es galt, auf Bewegungen des jeweils anderen zu reagieren, ohne ihn dabei zu sehen. Die Ausstrahlung der Geräusche, die die Bewegungen des anderen machten, sollte aufgegriffen werden und Reaktionen auslösen.

Eine anfängliche Ruhe und Gelassenheit wich nervösen kleinen raschelnden Bewegungen, die sich zu aggressivem Knüllen und Stampfen steigerten. Geschosse flogen durch den Raum, und endlich befreiten sich beide Männer in einem furiosen Akt. Sitzend um die eigene Achse kreisend bereiteten sie dem nervtötenden Rascheln mit lautem Krach ein Ende. Beide hatten denselben Impuls: Raus hier! Auf Armlänge wischten sie das bedrängende Material nach außen.

Stille.

Elisabeth freute sich. "Jetzt macht mal die Augen auf und dreht euch um." Verblüfft schaute Marc auf Torsten, Torsten auf Marc: Sie saßen im gleichen magischen Kreis.

Die beim Zuschauen entstandenen Assoziationen griff Elisabeth in der folgenden Phase auf. Die Ausgangssituation war dieselbe. Diesmal machte sie jedoch eine Spielvorgabe: Zwei Obdachlose liegen unter ihren Papier-Plumeaus und wollen schlafen. Sofort entsteht eine Spannung zwischen dem einen, der sich ruhig und voller Rücksicht verhält und dem anderen, der schnauft und sich dreht, als sei er der einzige unter der Brücke. "Der Störer und sein Opfer" könnte die improvisierte Szene heißen, in der Marc in nervenzerüttenden kleinen und großen Raschelbewegungen schwelgt und Torsten die Tröstungen einer Klopapierfahne erfährt. Die starke Atmosphäre des Materials lud das Spiel der Männer mit Dramatik und Komik auf.

Die Improvisationsstruktur

Langsam näherten wir uns einer Improvisationsstruktur, die auch der geplanten öffentlichen Aufführung ("Ist ja nur Pappe 2") als einer längeren in sich geschlossenen Improvisation zugrunde lag.

Vorgegeben war kaum mehr als die Grundsituation:

- Die Spielfläche wird hinten von einer Papierwand begrenzt. Vorne links sitzt ein Mann an einem Tisch und befaßt sich mit Papier: Er packt Pakete oder liest Zeitung. Hinter der Wand verborgen befindet sich der Puppenspieler, der die Figur vorne "stören" und in sein Spiel hineinziehen wird.
- Es ist verboten, den ersten Kontakt zur Wand durch Blicke aufzunehmen; gewünscht ist es, die Dynamik extrem zu steigern.
- Der Schauspieler wird mit seinen, der Figurenspieler mit seinen Mitteln arbeiten; es soll Brüche und Ebenenwechsel geben.

Die Aufführung

Am Abend der öffentlichen Aufführung, die in einem Flensburger Innenhof stattfindet, sitzt Torsten am Tisch und liest Zeitung. Einige Insider freuen sich über die Schlagzeile: "ES SCHÜTTET WIEDER".

Der Mann liest - und liest - er schmunzelt - blättert zurück ... während aus der Wand hinter ihm, lange, lange von ihm unbemerkt, Geräusche hervordringen. Ein Schaben, Kratzen, manchmal ein kleiner Knall, mit dem ein Finger durch die Wand stößt oder ein Zischen, mit dem eine Papp-Latte über den Boden schießt. Eine riesige geknüllte Papierwurst windet sich zum großen Vergnügen einiger assoziativ begabter Zuschauer durch ein Loch in der Wand - nur der Mann ist aufs äußerste aufs Lesen konzentriert.

Endlich der erste Kontakt zu diesem Leben der anderen Art: Er greift das Knistern auf und knittert die Zeitung. Langsam zieht es ihn dann hinein in diese andere, papp- und papierene Welt. Leise weht und raschelt ein leichter Papierstreifen im Wind, Sahnehäubchen von weißem Papier zieren die Wand. Eine Rolle Wellpappe stürzt in Kaskaden hin-

unter, der Mann kost sie und wird von ihr umschmeichelt. Die Erzählung einer unglücklichen Liebesgeschichte bricht aus ihm heraus, er ist gefangen von den Gefühlen, die die Berührungen in ihm auslösen.

Die Wand beherbergt - nein, sie ist ein Wesen, das Kontakt aufnehmen will. Immer mehr gibt sie von sich preis, kleine Figurenspiele entstehen aus bewegtem, geknülltem Papier.

Die Ebenen wechseln, verschränken sich. Hinter der Wand wird eine zweite Geschichte erzählt. Wir hören, wie ein ungehorsames Kind gescholten wird. Dann bricht die Gewalt sich Bahn, ein riesiger Pappkarton stürzt durch die Wand nach vorne. Der Leser kann ihn nicht bändigen und verschwindet in dem großen Loch, das der Karton in die Wand gerissen hat. Noch immer hören wir das Schimpfen, es tönt aus dem Innern des Kartons und scheint sich auf ihn zu beziehen. Plötzlich macht die Kiste sich selbständig und beginnt sich wie wild zu drehen. Aus der Wand taucht ein Wellpappehaufen auf, der sich der Kiste nähert, während, wie als Strafe für die Freiheit, die sie sich genommen hat, ein Mann aus ihr auftaucht und die Kiste, die er immer noch beschimpft wie ein ungehorsames Kind, genüßlich in kleinen Verletzungen zu zerreißen beginnt. Aus der Deckung der Wellpappe springt nun der Leser, "jetzt reicht mir"-rufend, als Retter in den Karton. Es gelingt ihm jedoch nicht, den anderen zur Râson zu bringen, der immer wirrer redet und "alte" Geschichten wieder aufgreift, obszön wird und nicht mehr zu stoppen ist. Dem Leser bleibt nichts anderes übrig, als sich wieder an seinen Platz zu setzen. Nur noch passives Reagieren ist ihm geblieben: Satz für Satz plappert er nach, was der Kartonmensch von sich gibt.

So könnte es immer weitergehen.

Ein natürlicher Schluß ist verpaßt. Deshalb: Licht aus - das Risiko der Improvisation.

Faszination und Ratlosigkeit bei den erwachsenen, Lust am Material und der vorgeführten Zerstörung bei den jungen Zuschauern.

Schlußbemerkung

Eine Woche der Forschungsarbeit war vorbei. Wir hatten erlebt, wie Papier zur Figur wurde, sobald wir es mit unseren neuen Augen betrachteten; daß jeder Knick, jede Welle Bedeutung erlangt, Bewegung festschreibt, Zeit und Geschichte. Wir hatten erfahren, daß Pappkartons ein Wesen haben, sobald sie sich bewegen, eine Figur mit eigener Psyche und Geschichte sind; daß es zwischen Spielen und Spielen: zwischen Erfahren und Darstellen große Unterschiede gibt. Wir hatten mit langen Ruhephasen, mit rasanten Dynamiken, mit Zerstörung und Heilung, mit Rücksicht und Aggression experimentiert. Wir hatten erfahren, wie ein Schauspieler und wie ein Figurenspieler auf das Material reagieren.

So waren die aufregendsten Momente in dieser Woche und an diesem Abend immer jene, in denen wirklich Neues passierte: Wenn sich die Rollen von Schau- und Puppenspieler umkehrten, wenn einer aus der Rolle fiel und die Ebene wechselte, wenn ein Papierbüschel zu leben begann oder ein Pappkarton ein Menschenohr zeigte.

Wir hatten zusammen gegessen und getrunken, geguckt und geredet, gelebt und gearbeitet, diskutiert und theoretisiert ...

Und genau das war eine der schönsten Erfahrungen dieser Woche:

In der Theaterwerkstatt Pilkentafel sind Leben und Theater eins. Deshalb treffen sich auf dem Balkon Lotta und Anna, Sabine und Elisabeth, Torsten und Astrid, Marc und auch Kollegen aus Köln - und ich mittendrin. Deshalb gibt's zur Besprechung frische Brötchen und zum Abendessen Kritik. Und deshalb gefällt mir die Arbeit der Pilkentafel ausnehmend gut.

Nach einer Woche mit Papiergeräuschen, -bildern, -figuren waren meine Sinne geschärft. Jedes Rascheln, Schleifen, Rauschen, Knistern, Kratzen von Papier war für mich der Beginn eines kleinen gemeinsamen Spiels. Nur - leider kannte niemand die Spielre-

geln. Und ich war - zurück in Braunschweig - die einzige, für die eben noch Musik zu hören war.

Alexandra Koch erinnert sich an **Ist ja nur Pappe 3**

Ja, das mit der Pappe.

Das ist jetzt auch schon wieder'n Jahr her.

Da sass Torsten in so'nem großen Karton in der Mitte und schaukelte ganz langsam ... und Matthias sass links an der Wand und spielte mit 'nem Bogen auf'm ganz kleinen Karton und guckte den grossen Karton, der schaukelte, an.

Das Spiel war in fünf Sätze eingeteilt, "wie in der Musik", laut Programmzettel hieß es:

"1. Satz: entrata

2. Satz: grave

3. Satz: divertimento

4. Satz: quasi andante

5. Satz: lento poco a poco al niente"

'Ne grosse, weisse Wand aus Papier. Der Rest von der Spielfläche war leer. So fing das Spiel an. Erst mal nur Berührungen mit der Wand. Von hinten, also Torsten und Matthias hinter der Wand. Die weisse Fläche bewegt sich, beginnt zu leben. Sie improvisieren. Ich werd da selber immer wach von, als würde man ein Tier beobachten, wo man auch nie weiss, was es gleich macht. Und dann kommen die ersten Löcher und Risse in der Wand, ein Bogen, der die Mauer sozusagen spielend kaputtmacht.

Papier ist natürlich was ganz anders als die Tücher in Waschtag. Einmal zerknittert, bleibt das so. Man sieht Papier dann ja auch immer an, was für' ne Vergangenheit es hat. Eigentlich spielt man auch nicht mit Papier, man schreibt drauf, lagert es oder packt damit ein. Wenn man "spielt", dann meistens nach Anleitung. Faltbögen und so. Zerknüllen und Zerreißen gehört sich auch eher nicht, es sei denn als theatrales Zeichen für Wut, Ungeduld oder so.

In einem der fünf Sätze ging es nur um's Kaputtmachen. Inzwischen lag die ganze Spielfläche schon voll mit Kartons, Papier, Rollen, Schnipseln. Das war nicht Wut, sondern draufhaun. Matthias holte seine grössten Schlagwerkzeuge raus und schlug wie wild auf eine Riesenkartonschlange ein.

Mit Verstehen hatte das wenig zu tun. Man baut sich halt seine eigenen Geschichten, wenn überhaupt. Es passiert einfach, man guckt, staunt hier und da, und irgendwann ist das nicht mehr Papier, sondern ein weisses oder braunes Wesen mit seinen eigenen Geräuschen und Bewegungen.

Wenn ein Satz vorbei war (das Licht ging dann aus, mein ich), warteten sie einen Moment und gingen dann einfach in die nächste Ausgangsposition. Die war abgesprochen, wie auch das Thema jeden Satzes. Jeder Satz formte eine eigene Welt, aber es wäre absurd, hier an die vierte Wand zu denken, Matthias und Torsten taten ja nie so-als-ob, sondern machten einfach, ohne Psychologie oder Geschichte.

Es endete still und die meisten blieben danach noch 'ne Weile vor diesen Papierresten sitzen, es gab denn auch was zu trinken. Ich weiss noch, dass der Respekt vor der Pappe bei ein paar Stellen für mich zu gross wurde, aber den Karton, auf dem Matthias mit dem Bogen gespielt hatte, hätte ich am Schluss fast mitgenommen.

Und: Alexandra Koch denkt nach über "Ist ja nur Pappe 3":

Das Theater behauptet von sich immer wieder, durch einen inszenierten und abstrahierten Auszug aus der "Wirklichkeit" etwas über diese aussagen zu können. Im schlimmsten

Fall kommt es zu konstruierten Simplifikationen, fern jeder eigenen Erfahrung, geboren aus dem Bedürfnis nach Eindeutigkeit. Das Geschehen auf einer Bühne kann nur etwas über sich selbst aussagen, über die Wirklichkeit, die während einer Vorstellung entsteht, über keine andere.

Es kann dementsprechend nur um Wahrnehmung gehen. Die Wahrnehmung der darstellenden Künstler ihrer Umgebung, sowie die Wahrnehmung der einzelnen Zuschauer dieses Geschehens.

In diesem Punkt liegt der Moment der Utopie im Theater. Wenn die Wirklichkeit auf der Bühne als vieldeutig und nicht einzuordnen erfahren wird, gibt sie dem Zuschauer eine aktive Rolle. Indem sie ihn zum Assoziieren bringt. Er wird selbst zum Spieler. Die Normalität seiner Wahrnehmung wird in Frage gestellt und wird so zur Entscheidung.

Die Vorstellung "Ist ja nur Puppe" der Theaterwerkstatt Pilkentafel kann ein Beispiel dafür sein. Davon ausgehend, daß niemand im Publikum sich jemals intensiver mit dem Material Puppe auseinandergesetzt hat (spielerisch), wird jeder Zuschauer auf seine Sinne in dem Moment "zurück"geworfen. Es wird kein System zum leichteren Verständnis angeboten, also sieht man sich wieder wie als Kind mit einer unbekanntem Situation konfrontiert, in der man sich zurechtfinden muss. Gerade diese Position, die so gerne als das Schreckgespenst der 90'er Jahre dargestellt wird, wird als solches entlarvt.

Es ist ein hoffnungsvolles Stück, da es vermag, die Komplexität einer (im herkömmlichen Sinne) unbegreiflichen Umgebung darzustellen und sich dieser mit Interesse und Neugierde zu nähern.

Darum ist es wichtig, dass diese Vorstellung improvisiert wird, und darum gehört sie (auch) in das Kinder- und Jugendtheater.

• Dramatikerwerkstatt 2

September 96:

Unser Projekt hat sich radikalisiert. Eine Eigenschaft des Materials wird immer deutlicher: Es ist vergänglich, jedes Stück Papier, jeder Karton, der einmal gespielt wurde, ist verändert. D.h., **es ist nicht möglich etwas zu wiederholen**, ohne es durch die bloße Tatsache der Wiederholung zu verwandeln, die Neugier auf das Material muß dann zur Kalkulation, zur Beherrschung werden. Das uns so wichtige Einlassen auf das Material, das Es-als-Partner-ernstnehmen, das Spiel mit dem Zufall, bei dem der Zuschauer manchmal mehr sieht und versteht als der Spieler - etwa bei einem willkürlich geknüllten Stück Papier -, oder das Spiel mit labilen Gleichgewichten würde bei zu wiederholenden Strukturen auf der Strecke bleiben. Das Papier wäre nicht mehr Mitspieler sondern Material, das sich unseren Ideen und Bedeutungen unterordnen muß.

Diese Wiederholungen waren mit den Tüchern von "Waschtag" oder gar den Kisten von "Kistenleben" und Schuhen von "Schuh wie Du" möglich, ohne die von uns gesuchte Qualität zu verlieren.

Dazu kam die Erkenntnis, daß das Thema Vergänglichkeit das war, was uns am meisten interessierte. Immer, wenn es faßbar auf der Bühne erschien, bei allen Momenten von Trauer um das Zerstörte etwa, wurden wir hellwach. Also erschien es nur konsequent, sich auch als Theaterschaffende der Vergänglichkeit des Theaterereignisses zu stellen.

Zu Beginn des 2. Teils der Dramatikerwerkstatt erklärte ich also, ich hätte nichts geschrieben, kein Wort, und würde mutmaßlich auch keines schreiben für dieses Projekt.

Und so zeigten Torsten und Marc noch einmal Szenen und Aufgaben mit Papier und Pappe. Der Theaterraum in Wolfenbüttel mit einer "richtigen Bühne" zwang uns ganz andere Strukturen auf. Wir bekamen zum erstenmal heftigen Gegenwind, Zweifel wurden laut, ob es denn sinnvoll sei, so was zu machen und nicht doch lieber zu inszenieren. Verwunderung aber auch über die Schönheit der Texte, die in so einer Improvisation entstehen können.

- **Eine Entscheidung**

November 95

Auf einmal war uns klar: Die Kombination Matthias und Torsten, Neue Musik und Spiel, ist die, in der wir am weitesten wollen. Das heißt natürlich auch, wenn Musik und Schauspiel gleichberechtigt nebeneinander stehen, dann kann es **keine konkrete Geschichte** geben, denn die Spielregeln der Musik sind andere als die des Theaters. Der Musiker soll Musiker bleiben und der Schauspieler Schauspieler. Die Musik soll ja weder eine stimmungsmäßige Begleitung sein, noch in einem anekdotischen Zusammenhang stehen; und sie soll nicht aufgesogen werden ins Theater, wie es so oft der Fall ist. Das Szenische der Musik und die Musikalität des Spiels werden der mögliche Ort der Begegnung. Das stellt uns - bis heute - vor nicht unerhebliche dramaturgische Probleme, die aber aufgefangen werden von dem hohen Respekt und der großen Vertrautheit, die die beiden Spieler voneinander haben.

Trotzdem planten wir.

- **Die ersten Versuche vor Kindern:**

Januar 96

Wir hatten Glück: Das Deutsche Kinder- und Jugendtheaterzentrum bezahlte uns im Zusammenhang mit der Dramatikerwerkstatt einen nächsten Arbeitsschritt.

Wir luden die Tänzerin Andi Lucas und den Figurenspieler Marc Lowitz ein, mit uns zu experimentieren. Die Einladung bzw. die Vorbereitung sah so aus:

"Dann gibt es auch eine Hausaufgabe vorab. Ich möchte, daß Ihr den ersten Nachmittag allein arbeitet und Ihr Euch etwas überlegt, eine Improvisationsaufgabe, eine Übung, eine Szene, eine Choreographie, mit Papier oder Pappe natürlich, die Ihr als LehrerIn, RegisseurIn, was auch immer mit den beiden anderen einstudiert. Diese Aufgabe sollte deutlich in eurem Medium liegen, also ganz klar Tanz bzw. Figurenspiel oder Schauspiel sein. Zum Vorbereiten und Proben habt Ihr eine Stunde. Abends darf ich dann ins Theater gehen und mir die drei Ergebnisse ansehen."

Nach einer guten Woche des Sich-Kennenlernens und Ausprobierens und einer halböffentlichen Voraufführung folgte eine Serie von 7 Aufführungen vor Kindergartenkindern. Auch diese Aufführungen blieben Improvisationen.

Die Spielregeln:

- Andi und Torsten sind am Anfang unter Bergen von Papier und Pappe versteckt. Marc sitzt in einer Ecke, die ein wenig nach einer Werkstatt aussieht. Seine Rolle ist die des Puppenspielers, dessen Werkstatt zu leben beginnt. Er zieht sich immer wieder in diese Ecke zurück und läßt sich nur sehr zögernd ins Spiel ein.

- Andi bewegt sich als erste unter ihrem Papier und steht langsam damit auf, dann taucht Torsten auf, und es gibt eine Begegnung. Danach ist alles frei. Alle Mittel, Bewegung, Tanz, Verkleidungen, Geschichten erzählen, sind erlaubt.
- Das Ende steht wieder fest. Es ist eine Choreographie, die Andi mitgebracht hat und die alle drei tanzen können. Wenn einer der drei diese Form vorschlägt, ist es das Zeichen, sich langsam in diese Choreographie hineinzugeben.
- Das Ganze sollte 30 - 45 Minuten dauern.

Was passierte damit?

Wir liessen eine Videokamera mitlaufen und sahen uns nachmittags an, was passiert war. Das Hauptaugenmerk ist dabei auf dramaturgische Fragen gerichtet: Wo waren Brüche oder Wechsel notwendig? Wie wurde der Raum genutzt? Wo wurde etwas übersehen?

Die Ergebnisse waren natürlich sehr unterschiedlich: Höhenflügen folgten brutale Abstürze. Tröstlich blieb dabei: Auch sehr zweifelhafte Momente werden von den Kindern mit Interesse aufgenommen, das Material scheint auf jeden Fall interessant zu sein. Allerdings: Bei der Erlaubnis, danach mit dem Material zu spielen, nahm oft die Lust am Toben und Kaputtmachen überhand.

Es gibt ein Bild, einen Schluß, der mir aus all diesen Szenen unvergeßlich ist: In der ganzen Improvisation ging es immer wieder um Krankheiten und getröstet werden wollen. Dies in einer eher witzigen und sehr absurden Art und Weise. Marc ist auf dem Boden liegengeblieben, und lange spielen Andi und Torsten allein. Sie schlagen Masern tot (die Anregung dazu kam von Kindern), das Spiel ist gefährdet, in das bloße Vergnügen "Wer-schlägt-wen ?" abzugleiten.

Jemand geht nach vorne und steigt einfach über Marc hinweg. Ein Kind ruft: "Der ist schon tot!" Torsten antwortet: "Der spielt doch gar nicht mehr mit!" und stellt eine große Pappe wie einen Sichtschutz vor Marc, der daraufhin langsam von unten auftaucht und von Torsten immer wieder mit den verschiedensten Mitteln und Materialien heruntergedrückt und überschüttet wird. Endlich steht Marc - die Pappe ist umgefallen - und die Kinder fordern Torsten auf, Marc mit einer Papierrolle zu hauen. Er hebt das Papier auf, schlägt aber nicht, sondern hält es jetzt wie ein Geschenk. Ein Kind ruft: "Das kannst du jetzt alles aufessen!" Marc hat die ganze Zeit Papier gegessen, was auch der Auslöser für die verschiedenen Krankheiten war. Als Marc das Papier in den Mund steckt, sagt Torsten: "Das ist Dein Leben". Er wickelt das Leben ab, es ist ein sehr dünnes Papier etwa in der Breite von Klopapier. "So lang ist dein Leben", sagt Torsten und spinnt es durch den ganzen Raum. Die Kinder halten es vorne fest und sind unendlich aufmerksam, es nicht zu zerreißen. Von Zeit zu Zeit schreit Marc, so gut er es mit vollem Mund kann: "Paß auf!" Durch den ganzen Raum entsteht ein Spinnennetz von Marcs Leben. Schließlich reißt es doch, die beiden anderen ziehen ihm den Rest aus dem Mund, und keiner weiß, ob das nicht für ein Leben lang genug ist ...

Beim Ansehen des Videos fällt mir auf: Alle entscheidenden Impulse gehen von den Kindern aus, sie liefern die Stichworte, die von den Schauspielern dann aufgegriffen und so weiterentwickelt werden, dass das Spiel zu einem philosophischen Dialog über Leben und Sterben wird. So ist das nur in einer Improvisation möglich.

Die beiden Gäste schreiben dazu; zunächst Andi Lucas:

Pappe in Flensburg - Erinnerungen in Köln

Aus Flensburg back home in Köln, die erste Woche wieder im eigenen Theater - schon droht das bekannte Chaos aus Geld- und Zeitstress über mir zusammenzuschlagen ... wenn nicht ein - von Elisabeth bereits scherzhaft prophezeiter - Vorgang tatsächlich eingetreten wäre: Das feeling für Papier. Ist im Alltag also noch da, erinnert mich sehr haptisch an's Kunstmachen in Flensburg, jetzt, da ich die innere Tänzerin an der Bürotür abgebe ...

Das feeling also -

läßt mich nachdenken über diese derartig verschiedenen Ansätze, mit Material umzugehen:

- diese Demut vor/mit dem Material, die ich bei Elisabeth und Torsten erleben kann.
- Diese Art von Marc, ein DING anzufassen, und irgendwie lebt es, rührt mich an.

Ich selbst bis dahin: Bewegungsqualitäten/Strukturen von Material im Körper zu finden. Die spannendste Frage vor Flensburg war eher: Wie tanze ich das Papier? Und nun: Wie tanzt das Papier?

Fragen, Erkenntnisse, Erlebnisse, Verunsicherungen, die aber allemal in die Kategorie "sehr inspirierend" fallen! Was ich beim Nachdenken und Visionieren für mein neues Stück sehr stark empfinde...

Das feeling also - ist vor allem mal das feeling, an einem intelligenten Projekt teilgenommen zu haben.

Das setting ist mir bekannt, durchaus sehr angenehm bekannt: Menschen, die man nicht oder nur fragmentarisch kennt, eine relativ kurze Zeit im Probenraum - wobei es ja eher Labor oder Forschungsstätte heißen müßte -, Entwicklung von einem Minimum an gemeinsamer Sprache und Zack! - auf die Bühne.

Dieses Zu-Hause-Gefühl im Performance-Bereich läßt mich mit auftretenden Schwierigkeiten meist ziemlich gelassen umgehen, Verunsicherung im eigenem Medium ist normal bei so viel fremdartigen Impulsen, und das Spannendste wäre jetzt natürlich, an den da offensichtlich gewordenen Knackpunkten weiterzuarbeiten (Stichwörter: z.B. offener Figurenspieler, Miniaturdramaturgie beim Improvisieren mit Text/Story, Ironisierung von Tanz). Aber das sind ja auch eigentlich die Gründe, warum mir das interdisziplinäre Arbeiten so viel forschendes Vergnügen bereitet.

Performance, Improvisationskunst, instant composing - jaja, aber noch nie für Kinder in der Konsequenz gemacht und schon gar nicht für so kleine! Und das ist ein ganz wichtiger Grund für diese spezifische Zufriedenheit über die Intelligenz von "**Ist ja nur Pappe**". Wie schön, daß mal jemand aus dem Kindertheaterbereich die Lust und den Mut hat, solche Arbeit für die ganz Kleinen zu machen (Für mich ist es das erste Mal, für Kindergartenkinder zu spielen).

Das Geflecht von Reflexionen, Fragen, Zweifeln, Erkenntnissen, Kompromissen etc., das sich in den täglichen Zusammenkünften zeigte, verwob Kunst - und Kinderwelt miteinander. HHmm... Rhythmus / Wiederholung / Reflexe / Intuition / Inspiration / Focus / Solo / front & back / timing & spacing, Musikalität und Sound / Story und Stimmung / Haltung: choiseless awareness / shift & break / Chaos und Ordnung ...

Ich wäre gespannt, wie die 'Geschichtenerzählerszene' auf so ein Projekt reagiert. Aber fragt sich jemand, ob Jazzer eigentlich improvisieren dürfen? Es ist halt ein anderes Genre. Daß auch Kids, zumal so kleine, oder vielleicht gerade so kleine, 'was' davon haben, haben wir bei den Aufführungen gemerkt: Wunder wundern, Gefühle fühlen, Spaß lachen, Gedanken denken ... Stringenz brauchen sie, klaren Focus, das Mischungsverhältnis von Chaos und Ordnung muß stimmen etc. - aber das Prinzip, das Genre funktioniert.

Und ich war dabei! Danke.

Und im folgenden die **FLENSBURGER EINDRÜCKE** von Marc Lowitz:

Ein Sommer und ein Winter in Pappe und Papier

Was bleibt? (der 1. Probenblock)

Nun zuerst einmal die Gewissheit, die Arbeitsweise einer anderen Theatergruppe verstanden zu haben, teilgenommen zu haben an Forschungsprojekten und Forschungsergebnissen und auch die Freude darüber, daß dies mal möglich war, dieses Forschen!

Viel zu selten schaffen wir uns (wir freien Theatermacher) Freiräume, die mit derartigen Projekten gefüllt werden können. Auch wenn es nicht zu einer gemeinsamen Produktion kommen wird, kann ich jetzt schon sagen, daß mein eigener Theaterstil beeinflusst wurde durch die Herangehensweise der Palkentafel und durch den Schauspielstil von Torsten Schütte. Seine ehrliche Spielweise hat mich sehr beeindruckt. Neugierig zu sein auf das, was kommt und gleichzeitig, das Publikum an diesem Prozeß teilhaben zu lassen. Es ist ein Identisches Theater, ihm geht es nicht darum zu spielen, sondern zu sein.

*Der erste Probenblock im Sommer war für mich leichter. Es gab nur **einen** Partner (abgesehen vom Material), auf den ich mich einzustellen hatte. Meine Standortbestimmung war eine formale. Der Figurespieler hinter der Papierwand und der Schauspieler davor. Und die Grundfrage lautete: Was ist ein verdeckter Figurespieler, der während der Improvisation sichtbar wird. Bleibt er Figurespieler? Wird er zum Schauspieler? Was unterscheidet beide in ihrer Art, sich dem Publikum zu zeigen?*

Fragen, die Fragen blieben, aber dennoch eine Zufriedenheit auslösten.

Was bleibt? (der 2. Probenblock)

*Im zweiten Probenblock kam die Tänzerin Andi Lucas dazu, und die entwickelten Sicherheiten lösten sich auf. Über mir schwebte die Frage, was soll ich hier eigentlich, mit dem, was **ich** kann. Meine Energien kamen nicht mehr zum Fließen, und der Figurespieler fand keinen Ort, um sein Medium einzusetzen. Schade eigentlich, denn das Interesse an einem Zusammenspiel (und der neuen Qualität, die der Tanz brachte) war groß.*

Dennoch gab es nur eine Improvisation, in der ich mich wohl fühlte, und dies letztendlich nur, weil ich ganz bewußt auf das Figurespiel verzichtete. Schöne Momente gab es in jeder Improvisation, aber sie blieben Augenblicke. Schade eigentlich.

Was kommt?

Ungewohnt aber begrüßenswert war das Verabreden für einzelne Probenabschnitte. Ohne die produktorientierte Herangehensweise, der man sonst immer unterliegt, war der Prozeß das Ziel (zumindest in der improvisatorischen Probenarbeit). Der Kopf war frei, vieles zuzulassen, das normalerweise der Inszenierungsschere zum Opfer gefallen wäre. Die Arbeit in diesem Projekt war für mich eine Grenzüberschreitung, die neue Impulse brachte und eine Neugier weckte, mich aber auch auf meinem Weg bestätigte, der seit der letzten Produktion "Die Geschichte eines Baumes" immer mehr zu mir als Person und weg vom (aufgesetzten) Schauspieler führt.

*Der offen spielende Figurespieler als neutraler Erzähler, der in seine Figuren wie in Rollen schlüpft und dabei eine Neugier für die verschiedenen Charaktere (Figuren) bewahrte. Der Palkentafelstil des **ehrlichen** Spiels kommt dem sehr entgegen, denn das Material (die Figur) bleibt im Vordergrund und nicht der Schauspieler oder der schauspielende Figurespieler.*

• Nachbereitung mit Kindergärtnerinnen

Februar '96

Im Februar '96 finden Auswertungsgespräche mit den beteiligten Kindergärtnerinnen statt; dabei fällt folgender Satz häufiger:

"Ich selbst fand das ja sehr fremd und hatte das Gefühl, nichts zu verstehen, aber die Kinder haben anscheinend alles verstanden."

Einige Kindergärtnerinnen haben die Kinder danach mit ähnlichem Material nachspielen lassen. Sie sind erstaunt darüber, daß die Kinder einzelne Passagen ganz genau rekonstruieren können.

• Das endgültige Experiment

Mai/Juni '96

Wir standen nun zu dritt - Matthias, Torsten und Elisabeth - vor der Frage: Legen wir einen groben Ablauf fest oder bleiben wir bei den völlig freien Improvisationen?

Matthias Kaul denkt über diese Arbeit

Musik ist tönende Bewegung. Alle Worte mit denen wir Musik beschreiben, findet man auch im Theaterfundus. Wie eng kann man dann Musik, Bühnenbild und Handlung miteinander verflechten?

Kann eine musikalische Figur ein Gegenüber für den Schauspieler sein, Handlung aufgreifen, übergeben, weiterführen? Wie sehr muß ein Darsteller mit seiner körperlichen Präsenz zurücktreten, um zu einer Begleitstimme in der Musik zu werden? Wie wenig abstrakt muß die Musik sein, wie abstrakt muß der Schauspieler werden, um Klang- und Körpersprache gleichstimmig erscheinen zu lassen? Stehen die Klangfarben in sinnvoller Beziehung zu den Farben des Bühnenraums? Wird der Zuschauer und -hörer in der Lage sein, musikalische Figuren nicht als diffuse Atmosphäre, sondern als bewegte Klanggestalt als Handlungsträger wahrzunehmen?

Ausgangspunkt auf der Suche nach Antworten ist die Einheit des Spielmaterials: Requisiten, Bühnenbild und Instrumente sind aus Pappe und Papier. Dieses Material mit seiner Empfindlichkeit und Vergänglichkeit zwingt zur Improvisation. Alle Spielregeln der musikalischen Improvisation gelten auch für das Zusammenspiel von Schauspieler und Musiker. Alle Regelverstöße haben auch hier verheerende Auswirkung. Obwohl John Cage schon tot ist, hat sich die Idee, daß ALLES Musik sein kann, noch nicht in den gegenwärtigen Hörgewohnheiten Erwachsener niedergeschlagen. Was Kinder in den Aufführungen von "Ist ja nur Pappe" erleben, werden wir niemals wissen, aber die Idee von Musik und Nichtmusik gibt es für sie noch nicht.

Und so legten wir nichts fest außer eben Spielregeln:

- Torsten ist schon da, die Bühne ist voll Material. Er muß aufräumen und tut dies. Das bleibt für die ganze Improvisation eine Tätigkeit, zu der er immer wieder zurückkehren kann. Matthias kommt als zweiter, überprüft die Klänge einiger Teile, sammelt sich zusammen, was ihm sinnvoll erscheint, und setzt sich dann an einen vorbereiteten Platz.
- Die Musik, die Matthias macht, entsteht aus Pappe bzw. Papier und maximal einem Mittler (einem Geigenbogen, einen Stock etc.). Matthias hält sich an einem vorbereiteten Platz auf, auf dem seine Instrumente so liegen, daß fließende Übergänge zwischen den Instrumenten möglich sind.
- Matthias bleibt Musiker, Torsten Schauspieler, Blickkontakte oder direkte Aktionen zwischen den beiden sind eher die Ausnahme, aber möglich. Impulse, Brü-

che, Vorschläge können von beiden ausgehen, d.h. Matthias kann z.B. mitten in einem Spiel von Torsten die Musik wechseln.

- Nach etwa 20 Minuten gibt es ein Solo von Matthias, bei dem Torsten versteckt im Material bleibt und bei dem Matthias noch einmal den ganzen Raum nutzt.
- Danach muß es in irgendeiner Weise auf das Ende zugehen.

Entsprechend diesen Spielregeln gab es dann eine Serie von Kindergartenaufführungen. Dieselben Spielregeln lagen dann auch der Nürnberger Aufführung zu Grunde.

• Wir stellen uns

Juni '96: Spurensuche in Nürnberg

Zum erstenmal der Druck einer öffentlichen Aufführung, geballt die Kollegen. Der Bühnenraum ist schwarz. Dadurch wirkt alles viel stärker wie Kunst als im hellen Probenraum zu Hause. Wir sind guten Mutes, aber der Druck mit dieser einen Improvisation das ganze Konzept unter Beweis stellen zu müssen, lastet auf den Spielern.

Hier trafen wir auch Uta Löffler wieder, die protokollierte, was sie in der Aufführung sah:

Die Nürnberger Aufführung - Auszüge

*Als ich den Zuschauerraum betrete, befindet sich ein Mann auf der Bühne. Ich kenne ihn: Es ist Torsten Schütte, der Schauspieler. Auf der Bühne ist Material in großer Menge verstreut. Torsten räumt auf. Ob er **noch** aufräumt, aus Versehen, oder **schon**, aus Konzept, das ist zunächst unklar. Vielleicht muß er noch schnell die Bühne vorbereiten?*

Torsten arbeitet fleißig weiter. Einen Moment lang betrachtet er die gefüllten Zuschauerreihen und scheint zu überlegen, was wir hier wollen. Dann gibt er sich einen Ruck und räumt weiter. "Aufräumen" ist seine ausdrückliche Devise. Sind wir Zuschauer eines Theaterstücks, in dem die Hauptfigur, ein Lagerarbeiter, die Halle in Ordnung bringen muß? Der Mann wirkt wütend; er arbeitet wie zum Trotz reichlich unstrukturiert.

Zwischendurch zieht er eine richtige Clownsnummer ab, indem er einen riesigen schwankenden Turm von Umzugskartons von einer Ecke in die nächste trägt. Das ist urkomisch. Will er uns zum Lachen bringen? Eigentlich scheint er für so etwas keine Zeit zu haben, denn zahlreiche Kartons müssen zu einer Wand aufgebaut werden, hinten rechts auf der Bühne. Das bedeutet viel Hin und Her, Auswählen und geschicktes Stapeln.

Immer wieder gibt es Momente, wo Kartons und Schachteln, Papprollen und Papierbahnen, benutztes, verwandeltes und fabrikneues Material ihn hineinzuziehen drohen in ihre Welt. Z.B. wenn er aus einem ganzen Haufen von "Müll" ein Stück geknickter Pappe fischt und entdeckt, daß es gezackt ist wie mit Zinnen einer Burg. Die Poesie eines "Kinder"-Spiels will sich entfalten, er baut die Burgfassade auf - um plötzlich den Impuls zu werfen und weiterzumachen in seinem Job: die Burg landet beim "Abfall".

Ein anderes Mal entdeckt er, mittlerweile akustisch unterstützt durch den Musiker, der irgendwann auf dem Podest Platz genommen hat, - dazu unten mehr - hübsche, fließende Wellpappeformen. Nun spielt für einen Moment die Pappe mit ihm, sie läßt ihn verschwinden, umwindet ihn, breitet sich immer weiter aus.

[Fotoserie]

Torsten kämpft mit einem Riesenkarton; der Musiker bläst Alphorngeräusche dazu.

Der Karton lebt, er bildet einen Rahmen um ihn. Er muß sich wehren und boxt die Kiste: Wieder gibt es einen Kampf. Die Pappe ist Sieger und reißt ihn zu Boden. Aber immer wieder nimmt er es mit ihr auf, die Kiste torkelt um seinen Körper. Dann sieht nur noch sein Kopf heraus: Er ist gefangen; im selben Moment wird der Karton zum Kamel, wird immer fetter und behäbiger. Ein tänzelnder, Walzer tanzender Rammbock. Häme, verhaltenes Grinsen in Torstens Gesicht, als er torkelnd die Kistenwand im Bühnenhintergrund zerstört. Völlig erschöpft bricht er zusammen, den Pappkarton noch über sich.

Ganz anders geht der Musiker an das Papier heran: Für ihn ist es nicht Müll, nicht Arbeitsmaterial. Geräusche sind darin, Töne, Musik! Sorgfältig wählt er sich einiges aus und begibt sich damit auf sein Terrain, das Podest an der linken Seite der Bühne. Er probiert aus, und er sieht dem Mann zu, der aufräumt und sich immer wieder verstrickt in die Lockungen des Materials. Manchmal kommentiert der Musiker die Aktionen, gibt ihnen eine neue Farbe oder leitet eine neue Phase ein.

Mittelbar initiiert er das Ende der Vorstellung, indem er, um eine Gewitterstimmung zu unterstützen, Erbsen in Torstens Richtung wirft und diese zur Rampe und zu den Kindern in der ersten Reihe rollen. Nun, da dieser Kontakt zu den Zuschauern hergestellt ist, geben beide Akteure Teile ihres Materials frei.

Die Kinder sind gespannt und sehr still und nähern sich langsam der Bühne, der Pappe, dem Papier. Und schließlich bauen die Kinder eine Wand.

Sie räumen auf.

Einen Tag später das Ensemblegespräch:

Es gab "dramaturgische" Kritiken, die wir als hilfreich empfanden und befolgen werden. Diese entzündeten sich an dem Verhältnis der beiden Spieler zueinander, der Ausgangssituation, die so wie die Ankündigung einer Geschichte wirkte, die dann doch nicht erzählt wurde. Die Sehgewohnheiten der Theaterleute (leider hörten wir ja keine Kritiken von Musikern) werden schnell mit dramaturgischen Notwendigkeiten gleichgesetzt oder sind eben präzise Erwartungen, die dann, wenn sie nicht erfüllt werden, dem Sehvergnügen ständig im Wege stehen. Nun wollen wir ja diese üblichen Erwartungen **nicht** erfüllen, damit bleibt aber die Anforderung, sie auch nicht zu wecken.

Ob diese Probleme mit Seh- und Hörgewohnheiten und -erwartungen so auch für Kinder gelten, erscheint mir noch viel zu wenig erforscht. Ich hege aber den Verdacht, daß die Erwachsenen den Kindern zu wenig zutrauen bzw. zuviel unterstellen. Daß die konkrete Geschichte funktioniert, ist allen bekannt, 1000 mal bewiesen, aber das bedeutet doch nicht, daß nicht auch etwas ganz anderes funktionieren könnte ... Und wir wollen ja die Kinder auch nicht an das Alte gewöhnen, sondern ihre Neugier offenhalten und damit ihre Fähigkeit mit neuen offenen Situationen umzugehen. Daß Seh- und Hörgewohnheiten keine anthropologische Konstante, sondern eine extrem wandelbare kulturelle Errungenschaft sind, dürfte uns doch spätestens klarwerden, wenn wir Über-30jährigen vor den Musikvideos sitzen ...

Es gab Kritik an dem auch von uns so gesehenen zu großen Druck, der Anspannung, die für die Erwachsenen etwas Hermetisches hinterließ. Dieses Risiko wird bleiben: Die Improvisation vor Publikum läßt sich natürlich nur vor Publikum lernen ... und man wird es doch nie "können", im Sinn eines Beherrschens.

Wir haben es genossen, uns nicht nur gegen Kritik zu verteidigen zu müssen, sondern Verbesserungsvorschläge wirklich prüfen und integrieren zu können. Denn diese Arbeit birgt immer das Risiko des Scheiterns, sonst wäre es ja kein Experiment, und verpflichtet uns, es dann auch zuzugeben und nicht schönzureden.

• Und jetzt?

Wir brauchen jetzt Veranstalter, die mutig genug sind, sich auf diese Aufführung einzulassen, mit uns zu experimentieren und die Risiken dieses Projekts als Chance zu sehen. Im Herbst gibt es Einladungen auf zwei Festivals und damit Anlaß, weiter zu arbeiten. Zur Zeit befinden wir uns in einer intensiven Diskussion untereinander über die Unterschiedlichkeiten und Gemeinsamkeiten der Sprachen und Regeln von Musik und Theater und der Frage der Sehgewohnheiten. Vor den nächsten Aufführungen wird es dementsprechend einen neuen Probenabschnitt geben, in dem wir zu diesen Fragen weiterarbeiten werden. Und wir wissen auch, es wird nicht der letzte sein, denn erst die Aufführungen und die Reaktionen der Zuschauer werden uns mitteilen, wie weit und wohin wir auf diesem Weg gekommen sind, und wie es dann weitergehen kann.

Wir proben derzeit auch wieder an einem richtigen Stück, also einem, das sich wiederholen läßt und bei dem auch ein geschriebener Text vorkommt, wieder in der Kombination: Torsten Schütte spielt, Elisabeth Bohde macht Regie und Text und Matthias Kaul die Musik (aber diesmal nur vom Band). Es wird auch wieder Papier vorkommen, schmutziges nun, und beschriebenes und auch Metall. Und es werden viele der Entdeckungen aus "Ist ja nur Pappe" einfließen. Denn so ein Projekt schafft auch ein Fundus von Möglichkeiten und Formen, die dann auch wieder in einem "richtigen, geschriebenen" Stück ihren Platz finden. Und viele der Gedanken und Themen die uns aus der Pappe und dem Papier entgegen kamen, sind auch hier Thema, insbesondere das von Literatur und Vergänglichkeit.

Elisabeth Bohde

Am Anfang war das Wort

oder

Fängt Theater damit an, daß einer am Schreibtisch sitzt und Sätze auf Papier schreibt?

(anläßlich eines Autorengesprächs bei "Spurensuche 3" im Juni '96 in Nürnberg)

Als Einleitung und Leitfaden und weil ich es richtig und wichtig finde, gerade im Kindertheater einmal von einem theoretischeren und von der eigenen Praxis etwas weiter entfernten Gedanken auszugehen, möchte ich mich an dem Buch "Nicht ich"¹ von Christina von Braun orientieren.

Auch wenn das Ganze in überspitzter Form ein Statement gegen die Schrift sein könnte, ich hätte alles dieses nie gedacht, wenn Christina von Braun dieses Buch nicht geschrieben und ich es nicht gelesen hätte ..., und das ist mir durchaus bewußt.

¹Christina Braun: Nicht ich. Frankfurt 1985

Aber erstmal Christina von Braun:

"Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort. Dieses war im Anfang bei Gott. Alles ist durch es geworden, und ohne es ist nichts geworden."

"Der Beginn des Johannes-Evangeliums macht offenkundig, worin die große Neuerung der "Religionen des Buches" besteht: Ohne das Wort ist nichts, Gott ist das Wort; die Sprache ist der Schöpfer aller Dinge. Eine solche Religion, die den Geist - denn das ist mit dem "Wort" gemeint - zum schöpferischen Prinzip erhebt, gab es vorher nicht. Aus gutem Grunde: Erst die Einführung der Schrift ermöglichte eine solche Vorstellung von der Macht des Geistes über die Materie. Nicht das Wort schuf die Welt, sondern das geschriebene Wort. Erst durch die Schrift, die bleibende, die sich über die Sterblichkeit des Menschen hinwegsetzt und seine Gedanken, auch die Erinnerung an ihn selbst erhält, wenn sein Körper schon längst verwest ist, erst durch sie konnten Religionen entstehen, die von der Ewigkeit sprechen und dem Menschen als Individuum - die Unsterblichkeit verheilen, wie die "Religionen des Buches" -Judentum, Christentum und Islam - es tun.

Mit der Geburt der Schrift entstehen zwei "Realitäten": neben der des sinnlich Wahrnehmbaren die imaginierte Realität, die der Verheißung, des Jenseits, der Transzendenz. Eine Realität, die sinnlich nicht faßbar ist, die aber die sinnlich faßbare Realität zunehmend verdrängen und schließlich zur "Lüge" erklären wird. Die übersinnliche Realität hingegen kann niemand "Lügen" strafen, denn die "andere" Wahrheit, die sie verkündet, ist nicht überprüfbar. Deren Realität ist körperlos, wie die Schrift, die für ihre Worte keines Menschen, keines lebendigen, sterblichen Körpers bedarf.

Die Welt der Schrift ist die "Wahrheit", an die es zu "glauben" gilt. (...) Die Schrift ist "Glaubenshilfe". Moses steigt allein auf den Berg. Niemand ist dabei, wenn er Jahwe begegnet. Die anderen müssen glauben, daß Gott ihm die Gesetzestafeln persönlich überreicht hat. Als der Religionsstifter nach seiner ersten Bergbesteigung den Willen Gottes nur mündlich verkündet, wird das Volk Israels schnell wieder abtrünnig. Als er aber zum zweiten Mal vom Berg herabsteigt, dieses Mal mit Tafeln, "die mit dem Finger Gottes geschrieben" sind, erhalten Jahwes Gesetze sofort ihre Unwiderruflichkeit. Jahwe verkündet: "Wer gegen mich gesündigt hat, den tilge ich aus meinem Buche". Von nun ab existiert und lebt nur noch, was im Buche steht."¹

Ja, und ist es nicht vielleicht auch so mit dem Theater, mit der Theatergeschichte, der auf ihr bauenden Wissenschaft und dem daraus resultierenden Bild vom Theater? Geblieben sind die Texte, die Schriften.

Die Spielweisen, die Bühnenbilder, die Bewegungen und Stimmen - und auch die Strukturen und Methoden, mit denen gearbeitet wurde - sind vergessen, weil sie im Gegensatz zur Schrift vergänglich sind. Weil sie aber vielleicht auch nie interessiert haben? Weil die Geschichtsschreiber und Theaterwissenschaftler auch immer Männer und Frauen der Schrift waren? Und so erscheint Shakespeare wie ein einsamer Stern am Firmament, aber was wissen wir von dem anderen Theater dieser Zeit, der Praxis aus der er kam. Und ist er nicht das Resultat einer immens fruchtbaren Zeit und nicht ihr Begründer?

Entspricht es den Wissenschaftlern, der Wissenschaft nicht vielmehr, sich mit einem Text zurückzuziehen, ihn immer wieder zu lesen, zu überprüfen, zu

¹ebd., S. 83 f.

analysieren, zu verschiedenen Zeiten und damit unabhängig von der eigenen Verfassung, der Jahreszeit, den Umständen, um dann etwas Gültiges zu sagen, etwas, das wieder in Büchern erscheint und Bestand hat für die Ewigkeit? Wie sollen sie da umgehen mit dem flüchtigen, einmaligen Ereignis einer Theateraufführung? Um wieviel schwerer ist es da, sich dem Erlebnis Theater auszusetzen, stimmungsabhängig und lebendig, nicht einmal allein sondern als Teil eines Publikums und darüber zu berichten, zu urteilen? Ohne die Möglichkeit zu besitzen, es an einem anderen Tag zu überprüfen! Denn, bin ich da anders, oder die Aufführung, oder das Publikum? Auch ohne die Möglichkeit, sich darüber zu stellen, alles aus einem kritischen Abstand zu betrachten, ohne sich dabei um das Vergnügen zu bringen, das ja im Theater immer ein gemeinsames ist.

Kommt es so, daß wer in der Schule "Drama" lernt, zwar einen Haufen Stücke liest, über Dramaturgie und Dramentheorie informiert ist, aber vielleicht niemals ins Theater geht? Daß so am Ende der Text als das eigentliche Theater erscheint, der Autor als der Erfinder, als der Erste? Die Geburt der Tragödie am Schreibtisch?

Nein, das kann nicht sein. **Keiner hat Theaterstücke schreiben können, bevor es eine Theaterpraxis gab.**

Aber bevor wir die Perspektive wechseln und nicht mehr von der Schrift oder der Kritik der Schrift sondern vom Theater selbst ausgehen, noch einmal Christina von Braun:

"Mit der Schrift entsteht die "projektive" Vorstellung, das heißt die Vorstellung, daß das Denken sich von der Realität zu lösen und eine eigene Existenz zu führen vermag. Als solche vermittelt sie auch die Hoffnung, daß es eine Existenz, ein Leben gibt, das sinnlich nicht wahrnehmbar ist und das, wie die Zeichen der Schrift, nicht der Vergänglichkeit ausgesetzt ist. Schriftzeichen überleben, auch wenn der, der sie niedergelegt hat, schon längst gestorben ist. Auch der Zählstein, der das einzelne Schaf symbolisierte, das Siegel, das der Identifizierung der einzelnen Menschen dient, überlebt, wenn das Symbolisierte - Schaf oder Mensch - nicht mehr ist.

Die Schrift barg gleichsam die Hoffnung, der Mensch könne unsterblich werden - wenn er bereit sei, selber zum Symbol zu werden: seine Realität von der sinnlich wahrnehmbaren zu lösen.

Mit der Entstehung der Schrift geraten Symbol und Symbolisiertes in Gegensatz zueinander, weil das Symbol zum Beweis seiner "Realität" die Wahrheit des Symbolisierten leugnen muß. Diese Gegensätzlichkeit schlägt sich unter anderem in einer Veränderung der Funktion der Sprache nieder. (...) Die Entstehung der Schrift bewirkt die Aufhebung dieser Einheit von Sprache und Realität oder Sprache und Körper. Es entstehen zwei Sprachen - die mündliche und die schriftliche -, die bezeichnenderweise oft "Muttersprache" und "Vatersprache" genannt werden. Die beiden Sprachen widerlegen einander, sie vermitteln unterschiedliche, sich widersprechende Inhalte, denn während die gesprochene Sprache mit ihren "Benutzern" untergeht und sich deshalb von Generation zu Generation erneuert, erhebt die schriftliche den Anspruch, "unvergänglich" zu sein und deshalb auch die "bessere" Wahrheit zu verkünden. Eben auch wegen ihrer Unvergänglichkeit siegt die geschriebene Sprache über die mündliche."¹

¹ ebd., S. 95f.

Dann will ich also versuchen, ein kleines Plädoyer zu halten, weniger für die gesprochene Sprache (das brauche ich auch nicht, denn das hat Marco Baliani¹ in seinem Artikel übers Erzählen in dem Band über italienisches Kinder- und Jugendtheater schon getan) ...

Ein Plädoyer also für das ... und da fängt es schon an: Mir fehlen die Worte ... das Nicht-Literaturtheater? Das ist eine nur negative Bestimmung!
 Das lebendige Theater? Ist vielleicht ein bißchen anmaßend?
 Das Körpertheater? - Nein!
 Das Schauspieler-Theater? Vielleicht, aber nicht nur!
 Das andere Theater? Reichlich ungenau

Also, ich meine ein Theater, das aus der Praxis entsteht, aus dem Spielen, aus dem Theater selbst, das nicht im Kopf vorausgenommen wird, nicht "projektiv", sondern unmittelbar. Ein Theater, das zwischen denen, die es machen, entsteht, in der Reibung mit einem Thema, einem Material, einem Bild, einer Musik und warum nicht auch einem Text. Ein Theater, das eins ist mit der Inszenierung, nicht darauf angelegt, daß es das Stück noch einmal wo anders gibt, das nur auf der Bühne existiert. Seine radikalste Ausformung ist wohl das Improvisationstheater - auch kein schönes Wort - also das Theater, das überhaupt nicht auf Wiederholbarkeit - was ja die einzige Möglichkeit des Theaters ist, eine Unvergänglichkeit zu schaffen - zielt, sondern seine Vergänglichkeit aushält und genau daraus seine Lebendigkeit bezieht.

Aber auch jedes andere Theater ist nicht wirklich wiederholbar, und was nicht in der Aufführung funktioniert, hat keine Bedeutung. Und wenn eine Inszenierung nicht in ihre Zeit paßt, dann hat sie keinen Bestand, ist nicht spielbar, im Gegensatz zu einem Buch, das vielleicht erst Jahre später verstanden und geliebt wird. Theater gibt es immer nur in der Zeit, und das macht Schauspieler vielleicht auch so sentimental und erinnerungsverliebt.

Ich glaube dieses Theater, das mit dem Schauspieler, der Maske, einer Geste, einer Handlung, einem Tanz beginnt, ist das ursprüngliche, das erste. Vielleicht sind die großen Blütezeiten immer die des Übergangs von diesem improvisierten, spontanen Theater hin zur Festlegung, zum geschriebenen Stück, wie z. B. bei Shakespeare. Vielleicht sind in diesem großen Moment beide Elemente vorhanden und in ihren Vorzügen vereint.

Und ich glaube, auch die Erneuerungen des Theaters kommen immer von hier und nicht von den Schreibern. Auf dem Höhepunkt einer bestimmten Theaterpraxis, und damit auch eines bestimmten sozialen Prozesses, der zwischen den Theatermachern und ihrem Publikum abläuft, entstehen die großen dann oft auch geschriebenen Werke, aber sie sind nicht von dieser Praxis zu trennen, und der Wunsch nach neuen Autoren, der ja regelmäßig durch die Feuilletons schwappt, ist vielleicht auch der nach einer anderen Methode des Theaters.

Wenn alles dieses für das Theater allgemein gilt, dann um so mehr für das Kindertheater, denn Kinder sind dieser anderen Welt, der ohne Schrift und Festlegung, der relativen Wahrheiten und direkteren Bezüge noch näher als wir.

¹ Marco Baliani: Die Erinnerung des Gefühls. Gedanken eines Geschichtenerzählers. In: Wolfgang Schneider (Hg.): Kinder- und Jugendtheater in Italien. Frankfurt a. M. 1996. S.102-169

Und mir erscheint es als kein Zufall, daß die Länder, aus denen in den letzten Jahren so wichtige Impulse für's Kindertheater kamen und deren Stücke jetzt auch nachgespielt werden, die waren und sind, in denen so gearbeitet wird. Ich glaube, sich an ihnen zu orientieren, heißt nicht unbedingt, ihre Stücke nachzuspielen, sondern sich die Strukturen und Methoden anzugucken, das Umfeld, in dem so ein Theater wachsen kann.

Aber was sind denn nun die Vorzüge dieses Theaters?:

- Es ist direkt. Die, die auf der Bühne stehen, führen nicht irgendetwas aus, was sie im Extremfall auch nicht verstehen, sondern stehen hinter dem, was sie machen. Dadurch entsteht eine Intensität, die ich so mancher Kunstanstrengung vorziehe.
- Es meint seine Zuschauer, es kann direkt auf sie reagieren. Es will nicht um jeden Preis etwas vermitteln, die Schauspieler sind frei, denn es ist ihr Stück, sie können es verändern, wenn es die Situation erfordert.
- Es ist - und jetzt wird es kompliziert, eben weil es nicht der Dominanz der Schrift unterliegt und alle Illusionen einer projektiven Weltsicht transportiert - ein Dokument anderer Wahrheiten, weniger logisch, anders strukturiert, dem Körper entstammender... Das klingt immer alles so fürchterlich esoterisch, und so meine ich es wirklich nicht ... aber es hat ja vielleicht auch mit der oben beschriebenen Geschichte zu tun, daß einem für diese Prozesse die Worte fehlen.
- Es ist demokratischer.
 1. Durch die Art der Zusammenarbeit, die alle Beteiligten als gleichberechtigt einstuft und Regie nicht als eine Funktion einsetzt, die vorausnimmt und bestimmt, sondern als eine die zusieht, spiegelt, rückmeldet, ordnet.
 2. Es gibt nicht eine Bedeutung (die des Textes oder der Interpretation des Textes, die der Regisseur sich macht), der alles weitere untergeordnet wird, sondern die verschiedenen Phänomene stehen gleichberechtigt nebeneinander und wenn es gut geht, finden sie ihre eigene Ordnung. Die verschiedenen im Theater benutzen Mittel und Zeichen (Bühnenbild, Musik, Bewegungen, Spielweisen, Texte...) können sich alle entfalten. Das Stück ist nicht identisch mit dem Text, der gesprochen wird (falls es einen gibt) und unterliegt damit auch nicht notwendigerweise den Funktionsweisen der Sprache. Es benutzt den Körper nicht als Mittel zum Zweck, Gedachtes zu zeigen, sondern versucht ihn zum Sprechen zu bringen.
- Es ist prozessorientierter und damit lebendiger.
- Es ist riskanter. Wenn es scheitert fällt es tiefer, weil eben kein Text es hält. Oft genug wird vieles von dem, was ich oben sagte, als Alibi benutzt, um zu bemängeln, was nicht richtig durchdacht ist, was an Selbstverliebtheiten dem Stück nicht dient und trotzdem gezeigt wird, was dramaturgisch nicht stimmt. Denn auch eine andere Dramaturgie bedeutet nicht die Abwesenheit von Dramaturgie. Und andere Sehgewohnheiten zu fördern, heißt nicht willkürlich, kein ästhetisches Gesetz mehr zu befolgen. Aber wenn es gelingt, ist es um so erstaunlicher.
- Es erfordert nicht weniger Handwerk, wohl aber ein anderes, das manchmal dem herkömmlichen sogar widerspricht.
- Es hat mit dem, wie Kinder leben, mehr zu tun.

Und trotzdem ist es nicht zwangsläufig das bessere Kindertheater, denn:

1. gelten alle diese Vorzüge auch für eine gelungene Inszenierung eines geschriebenen Stücks.
2. muß jeder ja sowieso so arbeiten, wie es ihr/ihm entspricht, und nur dann wird es gut.

Und vielleicht entstammt das, was daran polemisch erscheint, schlicht daraus, daß ich es leid bin:

- bei einem Stück wie "Waschtag" gefragt zu werden, ob ich es geschrieben habe ...
- zu sehen, wie die Autorenschaft von Schauspielern unterschätzt wird ...
- zu sehen, wie jedes Scheitern mit dieser Methode gegen die ganze Methode gewendet wird, obwohl ich doch aus einer totlangweiligen Stadttheaterinszenierung nicht folgere, das Literaturtheater sei tot und langweilig ...
- immer wieder, obwohl es so viele gab und gibt, die so arbeiten, als eine absolute Ausnahme, als etwas, was eigentlich gar nicht geht, angesehen zu werden.
- und immer mit den falschen Rastern, den des anderen, des Autorentheaters, gemessen zu werden ...

... und immer in den Veröffentlichungen unterrepräsentiert zu bleiben,

das ist zumindest schade. Denn gerade diese Arbeit bedürfte doch der dokumentatorischen Begleitung und der wissenschaftlichen Reflexion.

Nachbemerkung nach Spurensuche

Leider führte dieser Vortrag bei der Veranstaltung "Autorentheater zwischen Top und Flop" zu einem wirklichen Flop, einem Gespräch darüber, ob man nun für oder gegen Worte auf der Bühne sei, so daß ich doch froh bin, diese Gedanken aufgeschrieben zu haben und sie über diesen unglücklichen Moment hinaus zu retten.

Aber es gab einen Einwand, auf den ich antworten möchte. Dies ist der: Gerade in dieser Zeit visueller Medien und damit einer neuerlichen Dominanz des Bildes gegenüber dem Wort sei es die Aufgabe des Theaters, das Wort und die Schrift mit ihrer präzisen Semantik zu verteidigen gegen die Überschwemmung mit unklaren Reizen und Stimmungen.

Nun ist es vielleicht gerade die kulturelle Veränderung, die wir zur Zeit durch die neuen Medien erleben, die mich dazu veranlassen, über das Phänomen

der Schrift nachzudenken. Denn ich halte diesen Wechsel, der eben nicht nur einer der Mittel (der Medien) sondern dadurch auch einer des Welt- und Selbstbildes, der Wahrnehmung, des Begriffs von Wirklichkeit ist, für nicht weniger bedeutsam, als den, der mit der Einführung der Schrift einherging. Aber weil wir die Entwicklungen, in denen wir uns befinden, nie verstehen können, ist es vielleicht interessant, den Weg zurück zu machen, um ein Gefühl dafür zu kriegen, wie fundamental unsere Welt und unsere Vorstellung von ihr durch ein anderes Medium der Kommunikation und Reflexion verändert wird. So fundamental, daß wir außerhalb davon keine Instanz in uns mehr finden, die beurteilen könnte, ob es denn nun gut oder schlecht ist, was da passiert. Und genau deshalb ist es idiotisch, eine Pro- oder Contra-Entscheidung daraus zu machen. Entscheidend ist: Die Funktionsweisen sind unterschiedlich, und damit werden auch die Inhalte unterschiedlich. Wenn die des einen Mediums dominant sind, hat das andere es schwer...

Ich schreibe alles dies am Computer, befinde mich also zwischen allen Positionen, verteidige den Körper mit der Schrift und das Wort mit seiner Virtualisierung.....

Elisabeth Bohde

Am Anfang war das Wort oder Fängt Theater damit an, daß einer am Schreibtisch sitzt und Sätze auf Papier schreibt?

(anlässlich eines Autorengesprächs bei "Spurensuche 3" im Juni '96
in Nürnberg)

Als Einleitung und Leitfaden und weil ich es richtig und wichtig finde, gerade im Kindertheater einmal von einem theoretischeren und von der eigenen Praxis etwas weiter entfernten Gedanken auszugehen, möchte ich mich an dem Buch "Nicht ich"¹ von Christina von Braun orientieren.

Auch wenn das Ganze in überspitzter Form ein Statement gegen die Schrift sein könnte, ich hätte alles dieses nie gedacht, wenn Christina von Braun dieses Buch nicht geschrieben und ich es nicht gelesen hätte ..., und das ist mir durchaus bewußt.

Aber erstmal Christina von Braun:

"Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort. Dieses war im Anfang bei Gott. Alles ist durch es geworden, und ohne es ist nichts geworden."

"Der Beginn des Johannes-Evangeliums macht offenkundig, worin die große Neuerung der "Religionen des Buches" besteht: Ohne das Wort ist nichts, Gott ist das Wort; die Sprache ist der Schöpfer aller Dinge. Eine solche Religion, die den Geist -

¹Christina Braun: Nicht ich. Frankfurt 1985

denn das ist mit dem "Wort" gemeint - zum schöpferischen Prinzip erhebt, gab es vorher nicht. Aus gutem Grunde: Erst die Einführung der Schrift ermöglichte eine solche Vorstellung von der Macht des Geistes über die Materie. Nicht das Wort schuf die Welt, sondern das geschriebene Wort. Erst durch die Schrift, die bleibende, die sich über die Sterblichkeit des Menschen hinwegsetzt und seine Gedanken, auch die Erinnerung an ihn selbst erhält, wenn sein Körper schon längst verwest ist, erst durch sie konnten Religionen entstehen, die von der Ewigkeit sprechen und dem Menschen als Individuum - die Unsterblichkeit verheilen, wie die "Religionen des Buches" -Judentum, Christentum und Islam - es tun.

Mit der Geburt der Schrift entstehen zwei "Realitäten": neben der des sinnlich Wahrnehmbaren die imaginierte Realität, die der Verheißung, des Jenseits, der Transzendenz. Eine Realität, die sinnlich nicht faßbar ist, die aber die sinnlich faßbare Realität zunehmend verdrängen und schließlich zur "Lüge" erklären wird. Die übersinnliche Realität hingegen kann niemand "Lügen" strafen, denn die "andere" Wahrheit, die sie verkündet, ist nicht überprüfbar. Deren Realität ist körperlos, wie die Schrift, die für ihre Worte keines Menschen, keines lebendigen, sterblichen Körpers bedarf.

Die Welt der Schrift ist die "Wahrheit", an die es zu "glauben" gilt. (...) Die Schrift ist "Glaubenshilfe". Moses steigt allein auf den Berg. Niemand ist dabei, wenn er Jahwe begegnet. Die anderen müssen glauben, daß Gott ihm die Gesetzestafeln persönlich überreicht hat. Als der Religionsstifter nach seiner ersten Bergbesteigung den Willen Gottes nur mündlich verkündet, wird das Volk Israels schnell wieder abtrünnig. Als er aber zum zweiten Mal vom Berg herabsteigt, dieses Mal mit Tafeln, "die mit dem Finger Gottes geschrieben" sind, erhalten Jahwes Gesetze sofort ihre Unwiderruflichkeit. Jahwe verkündet: "Wer gegen mich gesündigt hat, den tilge ich aus meinem Buche". Von nun ab existiert und lebt nur noch, was im Buche steht."¹

Ja, und ist es nicht vielleicht auch so mit dem Theater, mit der Theatergeschichte, der auf ihr bauenden Wissenschaft und dem daraus resultierenden Bild vom Theater? Geblieben sind die Texte, die Schriften.

Die Spielweisen, die Bühnenbilder, die Bewegungen und Stimmen - und auch die Strukturen und Methoden, mit denen gearbeitet wurde - sind vergessen, weil sie im Gegensatz zur Schrift vergänglich sind. Weil sie aber vielleicht auch nie interessiert haben? Weil die Geschichtsschreiber und Theaterwissenschaftler auch immer Männer und Frauen der Schrift waren? Und so erscheint Shakespeare wie ein einsamer Stern am Firmament, aber was wissen wir von dem anderen Theater dieser Zeit, der Praxis aus der er kam. Und ist er nicht das Resultat einer immens fruchtbaren Zeit und nicht ihr Begründer?

Entspricht es den Wissenschaftlern, der Wissenschaft nicht vielmehr, sich mit einem Text zurückzuziehen, ihn immer wieder zu lesen, zu überprüfen, zu analysieren, zu verschiedenen Zeiten und damit unabhängig von der eigenen Verfassung, der Jahreszeit, den Umständen, um dann etwas Gültiges zu sagen, etwas, das wieder in Büchern erscheint und Bestand hat für die Ewigkeit? Wie sollen sie da umgehen mit dem flüchtigen, einmaligen Ereignis einer Theateraufführung? Um wieviel schwerer ist es da, sich dem Erlebnis Theater auszusetzen, stimmungsabhängig und lebendig, nicht einmal allein sondern als Teil eines Publikums und darüber zu berichten, zu urteilen? Ohne die Möglichkeit zu besitzen, es an einem anderen Tag zu überprüfen! Denn, bin

¹ebd., S. 83 f.

ich da anders, oder die Aufführung, oder das Publikum? Auch ohne die Möglichkeit, sich darüber zu stellen, alles aus einem kritischen Abstand zu betrachten, ohne sich dabei um das Vergnügen zu bringen, das ja im Theater immer ein gemeinsames ist.

Kommt es so, daß wer in der Schule "Drama" lernt, zwar einen Haufen Stücke liest, über Dramaturgie und Dramentheorie informiert ist, aber vielleicht niemals ins Theater geht? Daß so am Ende der Text als das eigentliche Theater erscheint, der Autor als der Erfinder, als der Erste? Die Geburt der Tragödie am Schreibtisch?

Nein, das kann nicht sein. **Keiner hat Theaterstücke schreiben können, bevor es eine Theaterpraxis gab.**

Aber bevor wir die Perspektive wechseln und nicht mehr von der Schrift oder der Kritik der Schrift sondern vom Theater selbst ausgehen, noch einmal Christina von Braun:

"Mit der Schrift entsteht die "projektive" Vorstellung, das heißt die Vorstellung, daß das Denken sich von der Realität zu lösen und eine eigene Existenz zu führen vermag. Als solche vermittelt sie auch die Hoffnung, daß es eine Existenz, ein Leben gibt, das sinnlich nicht wahrnehmbar ist und das, wie die Zeichen der Schrift, nicht der Vergänglichkeit ausgesetzt ist. Schriftzeichen überleben, auch wenn der, der sie niedergelegt hat, schon längst gestorben ist. Auch der Zählstein, der das einzelne Schaf symbolisierte, das Siegel, das der Identifizierung der einzelnen Menschen dient, überlebt, wenn das Symbolisierte - Schaf oder Mensch - nicht mehr ist.

Die Schrift barg gleichsam die Hoffnung, der Mensch könne unsterblich werden - wenn er bereit sei, selber zum Symbol zu werden: seine Realität von der sinnlich wahrnehmbaren zu lösen.

Mit der Entstehung der Schrift geraten Symbol und Symbolisiertes in Gegensatz zueinander, weil das Symbol zum Beweis seiner "Realität" die Wahrheit des Symbolisierten leugnen muß. Diese Gegensätzlichkeit schlägt sich unter anderem in einer Veränderung der Funktion der Sprache nieder. (...) Die Entstehung der Schrift bewirkt die Aufhebung dieser Einheit von Sprache und Realität oder Sprache und Körper. Es entstehen zwei Sprachen - die mündliche und die schriftliche -, die bezeichnenderweise oft "Muttersprache" und "Vatersprache" genannt werden. Die beiden Sprachen widerlegen einander, sie vermitteln unterschiedliche, sich widersprechende Inhalte, denn während die gesprochene Sprache mit ihren "Benutzern" untergeht und sich deshalb von Generation zu Generation erneuert, erhebt die schriftliche den Anspruch, "unvergänglich" zu sein und deshalb auch die "bessere" Wahrheit zu verkünden. Eben auch wegen ihrer Unvergänglichkeit siegt die geschriebene Sprache über die mündliche."¹

Dann will ich also versuchen, ein kleines Plädoyer zu halten, weniger für die gesprochene Sprache (das brauche ich auch nicht, denn das hat Marco Baliani² in seinem Artikel übers Erzählen in dem Band über italienisches Kinder- und Jugendtheater schon getan) ...

Ein Plädoyer also für das ... und da fängt es schon an: Mir fehlen die Worte ... das Nicht-Literaturtheater? Das ist eine nur negative Bestimmung!

¹ ebd., S. 95f.

² Marco Baliani: Die Erinnerung des Gefühls. Gedanken eines Geschichtenerzählers. In: Wolfgang Schneider (Hg.): Kinder- und Jugendtheater in Italien. Frankfurt a. M. 1996. S.102-169

Das lebendige Theater? Ist vielleicht ein bißchen anmaßend?

Das Körpertheater? - Nein!

Das Schauspieler-Theater? Vielleicht, aber nicht nur!

Das andere Theater? Reichlich ungenau

Also, ich meine ein Theater, das aus der Praxis entsteht, aus dem Spielen, aus dem Theater selbst, das nicht im Kopf vorausgenommen wird, nicht "projektiv", sondern unmittelbar. Ein Theater, das zwischen denen, die es machen, entsteht, in der Reibung mit einem Thema, einem Material, einem Bild, einer Musik und warum nicht auch einem Text. Ein Theater, das eins ist mit der Inszenierung, nicht darauf angelegt, daß es das Stück noch einmal wo anders gibt, das nur auf der Bühne existiert. Seine radikalste Ausformung ist wohl das Improvisationstheater - auch kein schönes Wort - also das Theater, das überhaupt nicht auf Wiederholbarkeit - was ja die einzige Möglichkeit des Theaters ist, eine Unvergänglichkeit zu schaffen - zielt, sondern seine Vergänglichkeit aushält und genau daraus seine Lebendigkeit bezieht.

Aber auch jedes andere Theater ist nicht wirklich wiederholbar, und was nicht in der Aufführung funktioniert, hat keine Bedeutung. Und wenn eine Inszenierung nicht in ihre Zeit paßt, dann hat sie keinen Bestand, ist nicht spielbar, im Gegensatz zu einem Buch, das vielleicht erst Jahre später verstanden und geliebt wird. Theater gibt es immer nur in der Zeit, und das macht Schauspieler vielleicht auch so sentimental und erinnerungsverliebt.

Ich glaube dieses Theater, das mit dem Schauspieler, der Maske, einer Geste, einer Handlung, einem Tanz beginnt, ist das ursprüngliche, das erste. Vielleicht sind die großen Blütezeiten immer die des Übergangs von diesem improvisierten, spontanen Theater hin zur Festlegung, zum geschriebenen Stück, wie z. B. bei Shakespeare. Vielleicht sind in diesem großen Moment beide Elemente vorhanden und in ihren Vorzügen vereint.

Und ich glaube, auch die Erneuerungen des Theaters kommen immer von hier und nicht von den Schreibern. Auf dem Höhepunkt einer bestimmten Theaterpraxis, und damit auch eines bestimmten sozialen Prozesses, der zwischen den Theatermachern und ihrem Publikum abläuft, entstehen die großen dann oft auch geschriebenen Werke, aber sie sind nicht von dieser Praxis zu trennen, und der Wunsch nach neuen Autoren, der ja regelmäßig durch die Feuilletons schwappt, ist vielleicht auch der nach einer anderen Methode des Theaters.

Wenn alles dieses für das Theater allgemein gilt, dann um so mehr für das Kindertheater, denn Kinder sind dieser anderen Welt, der ohne Schrift und Festlegung, der relativen Wahrheiten und direkteren Bezüge noch näher als wir.

Und mir erscheint es als kein Zufall, daß die Länder, aus denen in den letzten Jahren so wichtige Impulse für's Kindertheater kamen und deren Stücke jetzt auch nachgespielt werden, die waren und sind, in denen so gearbeitet wird. Ich glaube, sich an ihnen zu orientieren, heißt nicht unbedingt, ihre Stücke nachzuspielen, sondern sich die Strukturen und Methoden anzugucken, das Umfeld, in dem so ein Theater wachsen kann.

Aber was sind denn nun die Vorzüge dieses Theaters?:

- Es ist direkt. Die, die auf der Bühne stehen, führen nicht irgendetwas aus, was sie im Extremfall auch nicht verstehen, sondern stehen hinter dem, was sie machen. Dadurch entsteht eine Intensität, die ich so mancher Kunstanstrengung vorziehe.
- Es meint seine Zuschauer, es kann direkt auf sie reagieren. Es will nicht um jeden Preis etwas vermitteln, die Schauspieler sind frei, denn es ist ihr Stück, sie können es verändern, wenn es die Situation erfordert.
- Es ist - und jetzt wird es kompliziert, eben weil es nicht der Dominanz der Schrift unterliegt und alle Illusionen einer projektiven Weltsicht transportiert - ein Dokument anderer Wahrheiten, weniger logisch, anders strukturiert, dem Körper entstammender... Das klingt immer alles so fürchterlich esoterisch, und so meine ich es wirklich nicht ... aber es hat ja vielleicht auch mit der oben beschriebenen Geschichte zu tun, daß einem für diese Prozesse die Worte fehlen.
- Es ist demokratischer.
 1. Durch die Art der Zusammenarbeit, die alle Beteiligten als gleichberechtigt einstuft und Regie nicht als eine Funktion einsetzt, die vorausnimmt und bestimmt, sondern als eine die zusieht, spiegelt, rückmeldet, ordnet.
 2. Es gibt nicht eine Bedeutung (die des Textes oder der Interpretation des Textes, die der Regisseur sich macht), der alles weitere untergeordnet wird, sondern die verschiedenen Phänomene stehen gleichberechtigt nebeneinander und wenn es gut geht, finden sie ihre eigene Ordnung. Die verschiedenen im Theater benutzten Mittel und Zeichen (Bühnenbild, Musik, Bewegungen, Spielweisen, Texte...) können sich alle entfalten. Das Stück ist nicht identisch mit dem Text, der gesprochen wird (falls es einen gibt) und unterliegt damit auch nicht notwendigerweise den Funktionsweisen der Sprache. Es benutzt den Körper nicht als Mittel zum Zweck, Gedachtes zu zeigen, sondern versucht ihn zum Sprechen zu bringen.
- Es ist prozessorientierter und damit lebendiger.
- Es ist riskanter. Wenn es scheitert fällt es tiefer, weil eben kein Text es hält. Oft genug wird vieles von dem, was ich oben sagte, als Alibi benutzt, um zu bemängeln, was nicht richtig durchdacht ist, was an Selbstverliebtheiten dem Stück nicht dient und trotzdem gezeigt wird, was dramaturgisch nicht stimmt. Denn auch eine andere Dramaturgie bedeutet nicht die Abwesenheit von Dramaturgie. Und andere Sehgewohnheiten zu fördern, heißt nicht willkürlich, kein ästhetisches Gesetz mehr zu befolgen. Aber wenn es gelingt, ist es um so erstaunlicher.
- Es erfordert nicht weniger Handwerk, wohl aber ein anderes, das manchmal dem herkömmlichen sogar widerspricht.
- Es hat mit dem, wie Kinder leben, mehr zu tun.

Und trotzdem ist es nicht zwangsläufig das bessere Kindertheater, denn:

1. gelten alle diese Vorzüge auch für eine gelungene Inszenierung eines geschriebenen Stücks.
2. muß jeder ja sowieso so arbeiten, wie es ihr/ihm entspricht, und nur dann wird es gut.

Und vielleicht entstammt das, was daran polemisch erscheint, schlicht daraus, daß ich es leid bin:

- bei einem Stück wie "Waschtag" gefragt zu werden, ob ich es geschrieben habe ...
- zu sehen, wie die Autorenschaft von Schauspielern unterschätzt wird ...
- zu sehen, wie jedes Scheitern mit dieser Methode gegen die ganze Methode gewendet wird, obwohl ich doch aus einer totlangweiligen Stadttheaterinszenierung nicht folgere, das Literaturtheater sei tot und langweilig ...
- immer wieder, obwohl es so viele gab und gibt, die so arbeiten, als eine absolute Ausnahme, als etwas, was eigentlich gar nicht geht, angesehen zu werden.
- und immer mit den falschen Rastern, den des anderen, des Autorentheaters, gemessen zu werden ...
 - ... und immer in den Veröffentlichungen unterrepräsentiert zu bleiben, das ist zumindest schade. Denn gerade diese Arbeit bedürfte doch der dokumentatorischen Begleitung und der wissenschaftlichen Reflexion.

Die Autoren:

Elisabeth Bohde:

im richtigen Leben:

Regisseurin der Theaterwerkstatt Pilkentafel

in der Pappwelt:

Versuchsleiterin

Matthias Kaul:

im richtigen Leben:

Schlagzeuger mit Spezialisierung in Neuer Musik, Mitbegründer des Ensembles L'Art pour l'Art

in der Pappwelt:

Mitspieler

Alexandra Koch

im richtigen Leben:

Studentin an der Regieschule in Amsterdam, Gastschauspielerin der Theaterwerkstatt Pilkentafel

in der Pappwelt:

Zuschauerin

Marc Lowitz

im richtigen Leben:

Figurenspieler, Theater "Wolkenschieber"

in der Pappwelt:

Mitspieler

Uta Löffler

im richtigen Leben:

Theaterwissenschaftlerin, Angestellte des Braunschweiger Kulturamtes

in der Pappwelt:

Dokumenturgin

Andi Lucas

im richtigen Leben:

Tänzerin und Gründungsmitglied der Theatergruppe "Monteure",

in der Pappwelt:

Mitspielerin