



aufbruch

symposium zur situation
der kommunalen
ensemble-puppentheater
Magdeburg, 28.06.-01.07.2016



EDITORIAL

ANKE MEYER

Es hat stattgefunden – allen Widrigkeiten zum Trotz! Das Symposium zur Situation der kommunalen Ensemble-Puppentheater lief vom 28. Juni bis 1. Juli 2016 im Rahmen des Internationalen Figurentheaterfestivals BLICKWECHSEL als erste Phase des vom Puppentheater Magdeburg initiierten Projekts AUFBRUCH. Dieses auf drei Jahre angelegte Projekt bietet den Ensemble-Puppentheatern – in einer Zeit gesellschaftlicher Umbrüche und vielfältiger neuer Herausforderungen für Kunst- und Theaterschaffende – eine Plattform für künstlerischen Austausch, kulturpolitischen Diskurs und produktive Kooperation. Ziel des zum Projektauftritt in Magdeburg durchgeführten Symposiums und der damit verbundenen Werkschau der ostdeutschen Ensemble-Puppentheater war es, die gegenseitige Wahrnehmung der Ensembles im Hinblick auf Gemeinsamkeiten und Differenzen zu stärken, den Austausch über die Möglichkeiten ästhetischer und struktureller Weiterentwicklung zu initiieren und zu fördern, sowie Impulse aus dem Bereich der freien Theater und aus der Theaterarbeit internationaler Kompanien einzubringen.

Rund 50 Teilnehmer und Teilnehmerinnen diskutierten, schauten, kritisierten, lauschten, lamentierten, fragten, stritten, referierten, skizzierten ... verfertigten Gedanken beim Reden, beim Essen oder Spaziergehen, im sommerlich überhitzten Tagungsraum, im Theatercafé, in Ausstellungsräumen, auf dem Hof des Puppentheaters, im Zuschauerraum, im Park ... über Ensemble-Verständnis in den Puppentheatern, über Arbeitsweisen und -bedingungen, Ausbildung und Kooperationen, über Möglichkeiten ästhetischer und struktureller Weiterentwicklung ... in Tischgesprächen, Podiumsdiskussionen, Impulsvorträgen ... von morgens bis spät in die Nacht.

Denn oft gingen die Gespräche – informell – auch nach dem abendlichen Besuch der Werkschau-Inszenierungen oder der internationalen Gastspiele des Festivals weiter. Womit sich die Programmierung des Symposiums im Rahmen des Festivals zwar als Kräfte zehrend aber auf mehrfache Weise Impuls gebend erwies. Der Diskurs wurde im künstlerisch-praktischen Erleben überprüft. Das konnte theoretisch geäußerte Ansprüche ästhetischer und inhaltlicher Art sowohl unterstreichen als auch konterkarieren. Dabei entstehende Widersprüche und differierende Wahrnehmung des Gesehenen befeuerten die Debatten. Und die inhaltliche Korrespondenz des Symposiums mit dem programmatischen Schwerpunkt „WEITBLICK – Osteuropa“, zu dem das Festival Inszenierungen russischer und bulgarischer Ensemble-Puppentheater eingeladen hatte, fand lebhaften Ausdruck in einer Podiumsdiskussion, die deutlich machte: Auch in Osteuropa befindet sich das Ensemble-Puppentheater in einer Phase der Veränderung. Auch hier reagieren junge TheatermacherInnen mit ihrer Kunst auf grundlegenden gesellschaftlichen Wandel, stellen Traditionen zur Disposition.

Die ins Symposium von verschiedenen Seiten eingebrachten Impulse, die Debatten, Reflexionen und provisorischen Suchbewegungen der dreitägigen Begegnung versucht diese Dokumentation zu bündeln – in einer Form, die wir als Vorstufe zu der für 2018 geplanten Publikation über die Ensemble-Puppentheater verstehen.

Wir bedanken uns bei allen Mitwirkenden, die uns ihre Texte, Bilder oder Aufzeichnungen überlassen haben, und wünschen kurzweilige Lektüre!

DAS AUFBRUCH-TEAM

INHALTSVERZEICHNIS

- 1. BEGRÜSSUNGEN** Seite 5
 - 1.1. Begrüßung (Michael Kempchen)
 - 1.2. Selbstbefragung? – Anmerkung zur Eröffnung des Symposiums (Anke Meyer)
- 2. WORLD CAFÉ** – Auftakt des Symposiums Seite 8
- 3. KEYNOTES** Seite 10
 - 3.1. Was soll das Theater? Zwischen Eigensinn und Bildungsauftrag. Partizipation als künstlerische Strategie (Prof. Dr. Hanne Seitz)
 - 3.2. Anmerkungen zur Situation der Puppentheater in Russland (Dr. Anna Ivanova-Brashinskaya)
 - 3.3. Zusammenfassendes Notat der Diskussion der Keynotes (Anke Meyer)
- 4. DIE ENSEMBLE-PUPPENTHEATER.** Positionen Seite 17
 - 4.1. Puppentheater am Deutsch-Sorbischen Volkstheater Bautzen (Therese Thomaschke)
 - 4.2. Figurentheater Chemnitz (Gundula Hoffmann)
 - 4.3. Theater des Lachens, Frankfurt/Oder (Torsten Gesser)
 - 4.4. Puppentheater Gera (Sabine Schramm)
 - 4.5. Puppentheater Halle (Ralf Meyer)
 - 4.6. Puppentheater Magdeburg (Katrin Gellrich)
 - 4.7. Puppentheater Plauen-Zwickau (Annette Gleichmann)
- 5. INSTANT OPEN SPACE** – Ergebnis-Protokolle der vier Arbeitsgruppen Seite 22
 - 5.1.1. Wie beeinflusst die Struktur eines Hauses das künstlerische Ergebnis?
 - 5.1.2. Wie kann man junge Regisseure für das Puppentheater begeistern?
 - 5.1.3. Wie kann man freie Spieler oder Gruppen an ein Haus holen/binden?
 - 5.1.4. Wie verändert die langjährige Arbeit in einem Puppentheaterensemble den Blick auf die Welt?
- 6. PODIUMSGESPRÄCH:** Puppentheater in Osteuropa Seite 24
Zur sozialpolitischen Verantwortung der Staatlichen Theater
- 7. IMPULSVORTRAG:** Feikes Huis – ein Ort für Nachwuchs (Eliane Attinger) Seite 28
- 8. TISCHGESPRÄCHE** Seite 32
 - 8.1 Ensemble als Wir-Gebilde
 - 8.2 Ausbildung und Engagement: Nach dem Studium ins kommunale Puppentheater-Ensemble? Oder: Wer wird wofür ausgebildet?
 - 8.3 Partizipation und Puppentheater
 - 8.4 Welche kulturpolitische Chance bietet sich angesichts der aktuellen gesellschaftlichen Herausforderungen für Positionierung und Entwicklung der Ensemble-Puppentheater?
- 9. STATEMENTS** Seite 36
 - 9.1 Ausbildung und Engagement (Gundula Hoffmann)
 - 9.2 Ausbildung und Engagement (Markus Joss)
 - 9.3 Ensemble als WIR-Gebilde (Kotti Yun)
 - 9.4 Hängt die Struktur eines Hauses mit dem künstlerischen Resultat zusammen? (Frank Bernhardt)
- 10. IMPULSVORTRAG:** „Corps – Objet – Image“. Zur Arbeit des TJP, Centre Dramatique National d'Alsace in Strasbourg (Renaud Herbin) Seite 41
- 11. EIN SPAZIERGANG** oder Die Fortführung des Austauschs in Bewegung – Fazit (Silvia Brendenal) Seite 44
- 12. AUSBLICK** Seite 45
- 13. MEPHISTO** – Eine Gemeinschaftsausstellung der ostdeutschen Ensemble-Puppentheater (Silvia Brendenal) Seite 46
- 14. INFORMATIONEN** zu MitarbeiterInnen, ReferentInnen, Projektpartnern, TeilnehmerInnen des Symposiums Seite 48
- 15. PRESSE** Seite 52
- 16. IMPRESSUM** Seite 59

BEGRÜSSUNG

MICHAEL KEMPCHEN
INTENDANT DES PUPPENTHEATERS
MAGDEBURG

Willkommen in Magdeburg und in Sachsen-Anhalt, die beide in unvergleichlicher Art und Weise die Entwicklung des Puppen- und Figurentheaters fördern. Willkommen auch im Puppentheater Magdeburg, das hier als Gastgeber des Internationalen Figurentheaterfestivals BLICKWECHSEL wie auch des Symposiums AUFBRUCH die Teilnehmer und Teilnehmerinnen begrüßen möchte.

Das Projekt AUFBRUCH, das wir hier mit einem Symposium zur Situation der kommunalen Ensemble-Puppentheater starten, ist ein ambitioniertes Projekt. Das aus Frank Bernhardt, Anke Meyer, Katrin Gellrich und Silvia Brendenal bestehende Team geht dieses auf drei Jahre angelegte Vorhaben, das mit einer Wahnsinnsarbeit verbunden ist, engagiert an. Denn es ist ein notwendiges Projekt.

„Aufbruch“ steht dabei für etwas, das die Ensemble-Puppentheater seit über 25 Jahren täglich wagen. „Aufbruch“ steht aber auch vor allem für Gedanken zur Zukunft, für ein zu stärkendes Selbstbewusstsein in den Ensemble-Puppentheatern – gerade in einer Zeit, in der die junge Generation hineindrängt in das Genre Puppentheater; in einer Zeit, die gekennzeichnet ist von Aufbegehren; in einer Zeit, in der gesellschaftliche Fragen so heiß und vielschichtig diskutiert werden wie vielleicht seit den 68ern und dem Ende der DDR nicht mehr; in einer Zeit, in der sich die Anforderungen an unser Leben täglich ändern; in einer Zeit, in der von uns Änderungen erwartet werden und die gekennzeichnet ist von gestiegenen Erwartungen an die Theater insgesamt. Diese Erwartung zielt darauf, dass wir dazu beitragen, die Unwucht gesellschaftlicher Entwicklungen auszugleichen.

Bei der gesellschaftlichen Diskussion zu den großen Fragen **WIE WOLLEN WIR LEBEN?** und **WER SIND WIR?** müssen wir, die Theater, die Puppentheater, wichtige Orte sein.

Wie also machen wir die Verantwortung von Ensemble-Puppentheatern deutlich, wie auf der anderen Seite unser Vermögen, Beitrag zu leisten zur Bewältigung dieser Herausforderungen, über die – wichtige – Verantwortung, die uns im Bereich Kindertheater zuwächst, hinaus? Wirksam zu sein als Orte „oszillierender“ Suchbewegungen zwischen konkreten Hilfsangeboten und künstlerischer, theatraler Auseinandersetzung, wenn auch oft dabei selbst als „unwissende Lehrmeister“ agierend, wie es der Soziologe Heinz Bude formulierte.

Die Auswirkungen sozialer und kulturpolitischer Entwicklungen auf unser (Puppen)Theater-Verständnis wollen wir diskutieren. Dabei gilt es, auch die Profile und Produktionsbedingungen kritisch zu betrachten in unserer „Arche Noah“, in der viele handwerkliche Fähigkeiten und spezielle Kenntnisse beherbergt und weiter transportiert werden.

Wie sollen, wie können die für die künstlerische Bewältigung der gerade angesprochenen Herausforderungen notwendigen Produktionsbedingungen aussehen im „Schutzraum“ Ensemble-Puppentheater? Wie kann diese im Prinzip kollektive Kunstform internationale Erfahrungen und Methoden anderer Organisationsformen nutzen, um kreative Prozesse zu optimieren? Und letztendlich geht es auch darum, die nationale und internationale Wahrnehmung der Ensemble-Puppentheater als Teil der deutschen Theaterlandschaft zu qualifizieren.

Das Puppentheater Magdeburg, als derzeit einziges selbstständiges kommunales Puppentheater, freut sich, diesen Prozess anstoßen zu helfen, begleiten zu dürfen. Selbst aus „behüteten“ DDR-Verhältnissen kommend, wurde es wie alle anderen 1990 in das raue Fahrwasser des vereinten Deutschlands geworfen. Abwicklungsbestrebungen erfolgreich abwehrend, konnte es sich im Laufe der Jahrzehnte nicht nur als Eigenbetrieb Puppentheater Magdeburg behaupten, sondern es wuchs mit einer dem Theater angeschlossenen Mitteldeutschen Figurensammlung, der angegliederten Jugendkunstschule, der Ausrichtung des Festivals BLICKWECHSEL und der Kinderkulturtage sowie dem Betrieb einer Off-Theaterbühne faktisch zu einem mitteldeutschen Figurentheaterzentrum heran.

Dessen Herz ist und bleibt das Puppentheater-Ensemble. Doch aus den beschriebenen Entwicklungen leiteten sich auch permanente Strukturveränderungen her. So wurde aus dem Puppentheater Magdeburg in ständiger Auseinandersetzung mit Kulturpolitik und Stadtgesellschaft ein etabliertes Kommunikationszentrum.

Vielfach wird die Kunstform Figuren- und Puppentheater als die wohl innovativste innerhalb des Reigens der darstellenden Künste bezeichnet. Längst wird dem Anerkennung gezollt, indem u.a. Schauspiel- und Musiktheater immer wieder gern Innovationen aus diesem Genre aufgreifen. Doch wo bleiben in überregionalen Betrachtungen die Verweise auf die eigentlichen Innovationsgeber?

Stattdessen wird, wenn es gilt Strukturveränderungen in den großen Theaterhäusern oder Kommunen einzufordern, zu reformieren (wobei dieser Begriff mehr und mehr zu einem Synonym für Rotstiftpolitik verkommt), fast reflexartig der besagte Rotstift bei den städtischen Ensemble-Puppentheatern angelegt – wie gerade aktuell in Plauen geschehen.

Es wird also Zeit, die kommunalen Ensemble-Puppentheater in den Fokus zu rücken – als etablierte Orte der Gesellschaft, die nicht ständig neuer Legitimation bedürfen. Dazu gehört nicht nur das Aufzeigen von Defiziten, die eine weitere Entwicklung im Bereich der kommunalen Puppentheater bzw. Sparten behindern, sondern vor allem tut es not, die Relevanz des Themas als kulturpolitische Aufgabe mit Selbstbewusstsein zu behaupten und konkrete Anregungen für eine nachhaltige Entwicklung zu erarbeiten. Prinzipiell ist es längst Zeit, ein „Initiativprogramm Puppentheater“ ähnlich dem „Tanzplan Deutschland“ zu realisieren.

Und vielleicht kann der mit diesem Symposium angestoßene Blick auf die eigene Struktur ein erster Schritt in diese Richtung sein.



AUFBRUCH -SYMPOSIUM-

SELBSTBEFRAGUNG?

ANMERKUNG ZUR ERÖFFNUNG DES SYMPOSIUMS
ANKE MEYER, KÜNSTLERISCHE LEITUNG DES SYMPOSIUMS AUFBRUCH

„WENN DAS THEATER NICHT SEINE EIGENE STRUKTUR ALS INSTITUT UND ALS PRODUKTIONSWEISE BEFRAGT, DANN WIRD ES GAR NICHTS INFRAGE STELLEN. DAS WUSSTE BRECHT, UND DARAN MUSS MAN HEUTE ERINNERN.“

Dieser Satz ist nicht von mir, sondern von Hans-Thieß Lehmann und im Juniheft von „Theater der Zeit“ nachzulesen – ich würde ihn aber unterschreiben, denn natürlich stellt sich immer wieder die Frage, wie die Strukturen des Produktionszusammenhangs mit den Inhalten und Formen der darin entstandenen Inszenierungen zusammenhängen. Das gilt für Puppentheater nicht weniger als für Schauspiel oder Oper ... In unserem Genre haben wir allerdings eine spezielle Situation. Von den ehemals fast zwanzig zu DDR-Zeiten gegründeten kommunalen bzw. staatlichen Puppentheaterensembles sind nicht einmal mehr zehn aktiv. In unterschiedlichen Strukturen, mehr oder weniger gesichert in ihrer Substanz.

Man mag das Stadttheater für eine überlebte Institution halten, man mag den hierarchischen Apparat und die Strukturen kommunaler Ensembletheater für Kunst verhindernd halten, man mag sehr viel Kritik an den subventionierten Häusern anbringen und sich grundlegende Veränderungen wünschen – eines aber ist klar: Dass ausgerechnet die wenigen Ensemble-Puppentheater einfach klammheimlich abgewickelt oder in ihrer Substanz geschwächt werden, daran hat mit Sicherheit auch der größte Verächter von Staatsknete oder der radikalste Stadttheatergegner unter den Figurentheaterkennern kein Interesse.

Doch genau das ist eine Entwicklung, die just in der Zeit zwischen unseren ersten konzeptionellen Gesprächen für das Projekt AUFBRUCH und der heutigen Eröffnung dieses Symposiums erneut Fahrt aufgenommen zu haben scheint; davon wird die Kollegin aus Zwickau berichten. Damit hat sich die Ausgangslage verändert – und die Konnotation des Begriffs „Aufbruch“ ebenso. Denn die Richtung, die dieser Aufbruch nehmen wird, ist zur Zeit durchaus fraglich. Umso wichtiger erscheint es, dass wir uns zusammensetzen (oder eine Strecke zusammen gehen), die aktuelle Situation der kommunalen Theater diskutieren, ihre Stärken herausarbeiten und ihre Schwächen dabei nicht unter den Tisch fallen lassen. Denn die Schwächen, in Abwandlung eines Zitates aus dem Buch „Objekttheater“ von Gyula Molnar, muss man genau ansehen – damit man „weiß, welche davon zu pflegen und zu bewahren sind“. Weil sie der eigenen Kunst vielleicht doch förderlich sind, indem der ständige Impuls zu Ihrer Überwindung, der auszuhaltende Widerspruch Kräfte freisetzt? Kräfte, die – und hier kommt noch einmal Brecht ins Spiel – es ermöglichen, mit daraus entstehenden streitbaren Produktionen das Publikum zu spalten, statt es im Allgemeinmenschlichen zu vereinen?

In diesem Sinne wünsche ich den Teilnehmern und Teilnehmerinnen fruchtbare Gespräche und gern auch konstruktive Auseinandersetzungen.

WORLD CAFÉ

AUFTAKT DES SYMPOSIUMS

Zum Einstieg in das Symposium wurde das Café der villa p. umfunktioniert zum „World Café“, einem Format zum gegenseitigen Kennenlernen der TeilnehmerInnen. Drei Fragen wurden ausgelegt, denen sich an diversen Vierer-Tischen jeweils dreimal wechselnde Gesprächsgruppen widmeten – Resultat waren lebhaftere Diskussionen. Einige Beispiele der vielen Gesprächsnotizen, die auf den ausliegenden Papiertischdecken festgehalten wurden, sind hier abgebildet. Die Ausgangsfragen waren:

- Was ist ein Ensemble?
- Worin zeigen sich die Stärken eines kommunalen, arbeitsteiligen Ensemble-Puppentheaters, worin die Schwächen dieser Institutionen?
- Wie wirkt sich die zunehmende gesellschaftliche Flexibilität und Mobilität auf den Ensemble-Gedanken aus?

WORLD CAFE

Frage 3.

- Spielregeln für Ensemble zusammenhalten
- Mobilität kann „Wände“ machen
- ist eine Herausforderung, die sich durch Kompetenz auf dem Spielplan auswirken kann

Frage 1. Ensemble

- Zusammen spiel verschiedener Elemente
- an einem künstlerischen Kopf beteiligte Person
- mind. 3 Personen
- Spiel? ja! literarisch oder dramatisch
- mit klar definierten Aufgaben und einem Ziel
- kommunizieren
- verschiedenen Berufsgruppen, sollten angehört werden

Frage 2.

Stärken

- Zeit und Energie positiv
- geschütztes Raum für Kinder
- viel Kreativität/Heiterkeit
- Schlafen um interaktive Verbindungen
- Identifikation mit Stadt und Region

Schwächen

- Abhängigkeit des kommunalen Fundings
- Hierarchie der Strukturen
- Stolzheit des Apparats
-

WAS SOLL DAS THEATER? ZWISCHEN EIGENSINN UND BILDUNGSaufTRAG PARTIZIPATION ALS KÜNSTLERISCHE STRATEGIE¹

Prof. Dr. Hanne Seitz ist Professorin für Theorie und Praxis ästhetischer Bildung an der Fachhochschule Potsdam. Ihre Schwerpunkte in der Lehre sind u.a. Ästhetische Bildung im Bereich Tanz, Theater und Performance, Kulturarbeit im öffentlichen Raum; zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören Künstlerische Interventionen, Site-specific Art and Performance, Social Impact of the Arts, Performative Research.

STIPPVISITEN IM GEGENWARTSTHEATER

Partizipation ist en vogue. Mit ihr suchen und finden Theaterhäuser neue Inhalte und neue Formate und hoffen auf ein neues, vor allem junges Publikum. Sie entdecken, dass das Schauspiel soziale Praxis nicht nur darstellen kann, sondern selbst eine soziale Praxis ist. Auf den Brettern, die ehemals die Welt bedeuteten, wird sie nunmehr erzeugt und durch unterschiedlichste partizipatorische Formate vorangetrieben. Aus kunstwissenschaftlicher Perspektive lässt sich Partizipation wie folgt definieren: „Partizipatorische Kunst ist ein vom intervenierenden Publikum generiertes Ereignis. Partizipation meint die bewusste Mitwirkung an Prozessen als Produktion von Wissen, von Situationen, von Erfahrung und auch von Objekten“ (Feldhoff 2010, S. 24).

So gibt es neben dem altherwürdigen Schauspiel heutzutage mannigfache Spielarten der Versammlung – z.B. in der Aufführung von Ibsens **EIN VOLKSFEIND** (Berliner Schaubühne, 2012, Regie Ostermeier), in dem ein Badearzt die Verseuchung des Wassers öffentlich machen und die Bürgerschaft genau das verhindern will, würde doch der Kurbetrieb einbrechen. Mitten in der Aufführung wird der Zuschauerraum plötzlich hell erleuchtet und das Publikum (nicht die städtische Versammlung, wie im Stück vorgesehen) zum Adressaten der aufrührerischen Rede jenes Nestbeschmutzers, der Vertuschung und Korruption wittert und in antikapitalistischer Manier nichts weniger als den kommenden Aufstand verkündet. Zweifellos ist es ein Schauspieler, der im Publikum sitzt und als Agent provocateur mit seiner Erwidern die Stimmung anheizt und eine hitzige Debatte über Umweltverschmutzung, Politikverdrossenheit und die Macht der Medien entfacht. Das Theater wird kurzzeitig (ganz im Sinne Brechts) zu einem „Kolloquium über gesellschaftliche Zustände“. War zu Ibsens Zeiten noch der Blick auf das Soziale vorrangig, so führt sich bei Ostermeier (zumindest in dieser Szene) die soziale Praxis selbst auf. Wo anonyme Zuschauer zum Publikum werden und ihr Rederecht nutzen, werden sie anderorts zu Performern und machen von ihrer Demonstrationsfreiheit Gebrauch. In **BASELER UNRUHEN** (Theater Basel, 2010) etwa provozieren Hoffmann & Lindholm in einem zwischen Fiktion und Wirklichkeit changierenden Widerstandsszenario die Handlungsmacht der Bürger. Sie besetzen das Rathaus, zertrümmern Autos, liefern sich Straßenschlachten – proben den Aufstand und verhandeln ihn später auf der Bühne. Wurde das Berliner Publikum am Ende mit seiner leichtfertigen Parteinahme für den Badearzt quasi geohrfeigt (bleibt doch offen, ob er nicht doch korrupt ist und sich an der Wertsteigerung der zuvor gefallenen Aktien bereichern wird), so kommt das Baseler Ereignis ohne solche introspektive Verunsicherung aus – das Ineinander von fiktivem Spiel und politischer Demonstration erzeugt mit dem Ineinander von Ästhetik und Politik eine womöglich auch fragwürdige Kulturalisierung von politischem Widerstand, die am Ende womöglich in seine Befriedung mündet.

Die beiden Beispiele verdeutlichen, dass das Theater die alte Zuschauerposition durch Partizipationsangebote in Frage stellt und durch Interventionen neue Formen von Öffentlichkeit herstellt. „Interventionen verfolgen eine Strategie der direkten Ansprache und laborieren mit einem Mix aus Einladung und Konfrontation. Partizipation meint hier vor allem Präsenz: Das ‚Da-Sein‘ wird zum ‚Dabei-Sein‘ im Hier und Jetzt.“ (Hildebrandt 2013, S. 186). Mit Blick auf künstlerische Interventionen bemüht die Politologin, Stadtforscherin und Kuratorin Paula Marie Hildebrandt ein prägnantes Bild – das des „Staubaufwirbelns“: Dabei werden „vermeintlich gesicherte Annahmen, wohlsortierte Aufteilungen und Ordnungen, [...] gesellschaftliche Verabredungen und Gewohnheiten irritiert bzw. deren meist unsichtbare Annahmen und verborgene Bedeutungen befragt“ (ebd. S. 189 f.).

¹ Teile der im folgenden dargelegten Überlegungen sind bereits anderorts publiziert (Seitz 2012, Seitz 2014)

WAS SOLL DAS THEATER?²

Der sogenannte participatory turn geht davon aus, dass soziale Praxis nicht nur mental und kommunikativ hergestellt wird, sondern wesentlich auf aktiver Beteiligung beruht. Die mentale Vorstellung von Partizipation beruht auf konstruktivistischen Theorien, die eher davon ausgehen, dass Bedeutung im Kopf der Betrachter und Betrachterinnen entsteht und diese zu Co-Autoren werden. Die handelnde Vorstellung von Partizipation setzt auf Praxistheorien, nach denen der Sinn unseres Tuns im Handeln selbst entsteht, in Praktiken sichtbar und erlebbar und in Diskursen verhandelt wird. Schon unsere Wahrnehmung basiert auf Teilhabe an der Welt. Wir treten in Beziehung, wollen teilnehmen und erwarten Mitbestimmung, Mitverantwortung, wollen selbst bestimmen. Der Weg geht vom Individuum über Interaktion und Integration hin zur Gemeinschaft. Unser Kontakt zu Dingen und Menschen verlangt ganz generell sinnliche, mentale und handelnde Zugänge, verlangt Teilnahme, aber auch Teilgabe.

In unserer krisengeschüttelten Postdemokratie scheint gerade das ein Problem zu sein, weswegen Partizipation fast zu ihrem Markenzeichen geworden ist. Für den Politikwissenschaftler Colin Crouch kann Demokratie auf zwei Wegen wiederbelebt werden: „Durch Krisen und Veränderungen, die ein erneutes politisches Engagement hervorrufen; oder aber [...] durch die Entstehung neuer kollektiver Identitäten, die die Form der Partizipation an Debatten und Entscheidungen verändern.“ (Crouch 2008, S. 20) Offenbar wird gerade dem Theater zugetraut, Anlässe für solche kollektiven Identitätsbildungen zu bieten und damit ein demokratisches Anliegen voranzubringen. Als sozialste unter den Künsten – schon allein durch die leibliche Ko-Präsenz von Akteur und Zuschauer – kann Theater das Soziale auf allen Ebenen vergegenwärtigen, es mental im Zuschauen erlebbar machen, im kommunikativen Austausch verhandeln, im Selbermachen auch erproben. Und gerade auch für das zuletzt Genannte gilt: „Verfahren und Instrumente der Partizipation verstehen wir nicht nur als ‚Transporteure‘ neuen Wissens oder neuer Politikhalte oder Reformprozesse, sondern als performative Praxen, die in der Praxis Demokratisierung erlebbar machen“ (Kersting 2008, S. 32).

Längst etablierte Begriffe wie Postdemokratie deuten darauf, dass es um die Zukunft unserer Demokratien nicht zum Besten steht. Etwas ist (um Shakespeare zu bemühen) faul im Staate Deutschland und anderswo. Immer mehr Menschen sind an den Rand gedrängt, vom gesellschaftlichen Reichtum abgehängt, fühlen sich von gesellschaftlichen Institutionen nicht angesprochen, fühlen sich ausgeschlossen. Auch das Theater ist davon betroffen, zuletzt weil sich die Mehrheit der Bevölkerung für die Schauspielkunst nicht zu interessieren scheint. Partizipative Strategien sollen nun die Häuser füllen, aber ganz allgemein auch gesellschaftliche Integrationsarbeit leisten. Die Häuser sollen dem Bildungsanliegen nachkommen, die künstlerischen Verfahren sich auch auf das politische und soziale Leben richten. Theater soll erfüllen, was der Schule (oft auch der Familie) kaum mehr gelingt: die Persönlichkeit entwickeln, den Gemeinschaftssinn stärken, Kommunikationsräume und Betätigungsfelder eröffnen und allem voran soziale Kompetenzen und damit auch Inklusion fördern. Die Häuser scheuen keine Mühe, die Schwelle niedrig zu halten, sich an den Bedürfnissen unterschiedlicher Zielgruppen zu orientieren und die Popularisierung der Künste vorzutreiben. „Was soll das Theater?“ fragen die einen, beklagen den Verlust künstlerischer Autonomie und sprechen gar (wie der Kunstkritiker Hanno Rauterberg) von „Streetworkern in Sachen Ästhetik“, während die anderen solcherart „temporäre Komplizenschaften“ (Seitz 2009) fördern und auf die Frage „Was soll das Theater?“ antworten: Theater soll auch außerkünstlerisch anwendbar und brauchbar sein.

Theatermacher verlassen die Black Box, arbeiten mit bildungsbenachteiligten Kindern, gewaltbereiten Jugendlichen, geflüchteten Menschen oder solchen, die in der dritten Generation in Deutschland leben. Sie lassen sich auf mannigfache Lebenswelten ein, sammeln Geschichten und fragen, wie wir in Zukunft eigentlich leben wollen. Das Recherchierte fließt in die Stücke, und mitunter kommen die Befragten gleich selbst zu Wort. Wer heute etwas darstellen oder erzählen will, sucht die Distanz zur Bühne aufzuheben, macht die Versammelten im besten Fall selbst zu Darstellern und Erzählern.

So zielt Partizipation einerseits auf die Demokratisierung und Popularisierung der Künste, dient andererseits aber auch einem sozial-emanzipativen Anliegen. Und bei entsprechenden Zugangsvoraussetzungen beteiligen sich die Menschen dann im besten Fall selbstbestimmt, inkludieren sich aus eigenem Antrieb. Partizipation, so die Kritikerin und Kunsthistorikerin Claire Bishop, zielt 1. auf Aktivierung, 2. auf Autorenschaft und gemeinsame Produktion und 3. auf soziale Bindungen und kollektive Bedeutungsgenerierung. „Recurrently, calls for an art of participation tend to be allied to one or all of the following agendas. The first concerns the desire to create an active subject, one who will be empowered by the experience of physical or symbolic participation. [...] The second argument concerns authorship. The gesture of ceding some or all authorial control is conventionally regarded as more egalitarian and democratic than the creation of a work by a single artist, while shared production is also seen to entail the aesthetic benefits of greater risk and unpredictability. [...] The third issue involves a perceived crisis in community and collective responsibility. [...] One of the main impetuses behind participatory art has therefore been restoration of the social bonds through a collective elaboration of meaning“ (Bishop 2006, S. 12).

² So der Titel eines Symposiums zum gegenwärtigen Theaterverständnis, das am 24.01.16 in der Berliner Akademie der Künste stattfand.

MODI DER PARTIZIPATION

Partizipation findet auf vielerlei Ebenen statt und kann auf unterschiedliche Weise angeregt werden – je nachdem, ob es eher um Aufklärung (politisch/aktivistisch), Emanzipation (demokratisierend/ermächtigend), Bildung (vermittelnd/didaktisch) oder um Unterhaltung (spielerisch/aktionistisch) geht. Abgesehen davon, dass manche Menschen womöglich einfach gerne ins Theater gehen, gibt es verschiedene Gründe, warum Menschen partizipieren, z.B.:

- weil sie das Geschehen neugierig macht, weil Themen angesprochen werden, die die ihren sind. Als sogenanntes Zielgruppentheater suchen Theaterleute das Engagement und die Integration voranzubringen, soziale Probleme zu behandeln (wie Demographie, Flucht), in prozessorientierten Produktionen Gruppen Sichtbarkeit und eine Stimme zu geben (z.B. Community Theatre etc.);
- weil sie sich in dem, was geschieht oder verlangt wird, auskennen und dazu beitragen können. Theater als Soziale Praxis zielt auf Begegnung, Kommunikation und temporäre Gemeinschaften. Es setzt außerkünstlerische, alltägliche Praktiken (z.B. Essen, Kochen, Feiern, Spielen, Filmen, Diskutieren, Gärtnern etc.) in einen künstlerischen Rahmen und thematisiert Fragen/Probleme aus dem alltäglichen Leben (z.B. Wohnen, Arbeiten, Flucht etc.);
- weil sie durch Interventionen überraschend (und häufig ungewollt) damit konfrontiert werden. Dies sind störende Eingriffe in gewohnte Abläufe, paradoxe Interventionen, Rahmenverschiebungen (politische Inhalte in populäre Formate packen), um Reaktionen und Beteiligung zu provozieren etc.

Partizipation geschieht als Teilhabe (im engeren Sinne als Rezeption), im besten Fall auch als Teilgabe (im erweiterten Sinne als Produktion). Hier seien fünf Partizipationsmodi genannt:³

- **MENTAL:** Teilhabe durch Zuschauen und Zuhören, imaginatives Beiwohnen und innere Bezugnahme – ausgelöst auch durch die bedeutungsoffenen Handlungs- und Erzählebenen des postdramatischen Theaters, die traditionelle Sehweisen durchkreuzen etc.;
- **KOMMUNIKATIV:** vorbereitende oder nachträgliche Informationsbeschaffung; Engagement im Förderverein, diskursiver Austausch etwa durch Stückeinführung, Publikumsgespräch, Mitsprache bei der Spielplangestaltung, Tag der offenen Tür etc.;
- **ZUARBEITEND:** Beteiligung an Produktionen durch Weitergabe von Informationen (in Interviews), Beisteuern persönlicher Dinge, privater Sammlungen etc.;
- **MITPRODUZIEREND:** aktive Produktionsbeteiligung von „Laien“ unter professioneller Leitung (auch unter Einbeziehung von Schauspielern); z.B. Akteure, die ihr eigenes Leben darstellen; Zuschauer, die ungewollt, zufällig (oft nichtwissend) Teil der Inszenierung werden; Parcours im öffentlichen Raum, Interpretation klassischer Werke etc.;
- **SELBSTPRODUZIEREND:** Eigenproduktionen; Rollenwechsel zum Produzenten, bisweilen unter Hinzuziehung künstlerischer Mentoren; Ensembleproduktionen, die auf Improvisation beruhen oder klassische Stücke interpretieren etc.

Selbstredend macht es einen Unterschied, ob jemand zuschaut, an einem Publikumsgespräch teilnimmt, Material für eine Produktion liefert oder selbst auf der Bühne steht – also mental, diskursiv oder aktiv beteiligt ist. Aber immer – grundsätzlich – geht es um Partizipation. Theater existiert überhaupt nur, weil Menschen daran teilhaben.

WEITERFÜHRENDE FRAGEN

1. PERFORMANCE-GESELLSCHAFT. Wir leben in einer durch ökonomische Prinzipien beherrschten Leistungs- und Wettbewerbsgesellschaft; schon Jugendliche wissen, dass es um Aufmerksamkeit, Distinktionsgewinn und Differenzproduktion geht, darum, gute Performances zu liefern – selbst wenn sie am Rande stehen und ihr Wissen eher in ‚Negativperformances‘ kultivieren. Was bedeutet es also, wenn nichtprofessionelle Akteure im Theater partizipieren, performative Kompetenz einüben und auf der Bühne auch zur Schau stellen? Der Theaterwissenschaftler Jon McKenzie sieht in der Performance einen neuen Herrschaftstyp, eine kulturelle, ökonomische und technologische Größe, die alles nach seinem Potenzial misst. Treibt der Sieg in Mixed-up und sonstigen Wettbewerben am Ende dieses neoliberale Anliegen voran? Hinzu kommt, dass die Akteure zu ‚Darstellern ihrer selbst‘ werden und häufig genug Klischees (re-)produzieren, Opferrollen stilisieren, nicht selten narzisstische Gemengelagen auf die Bühne bringen, die vom Publikum dann auch noch beklatscht werden.⁴

³ Angelehnt an: spectating, enhanced engagement, crowd sourcing, co-creation, audience as artist (vgl. Brown & Novak-Leonard 2011).

⁴ Vgl. hierzu meine Ausführungen zu „Kunst und Bildung in der Performance-Gesellschaft“ (Seitz 2016).

2. PARTIZIPATION ALS ANGEHOT. Interessiert die Theatermacher wirklich, was Menschen zu geben haben, oder wird nur ausgeführt, was vorab geplant war, was der Kulturbetrieb und die Kulturpolitik gar als wünschenswert erachtet und im Nachgang dann auch evaluiert und damit kontrolliert? Das Wort Partizipation kommt im Latein von pars (Teil) und capere (ergreifen, aneignen, fangen) – kennzeichnet also eine Asymmetrie. Ist ein Anbieter-Nutzer-Verhältnis am Ende gewollt und ein wechselseitiger Austausch gar nicht von Interesse?

3. PARTIZIPATION ALS MOGELPACKUNG. Was bleibt außer der Erinnerung und späteren Erzählung über den (manchmal buchstäblich) einmaligen Auftritt? Anspruch und Wirklichkeit fallen oft auseinander, denn die Stimme auf der Bühne impliziert noch nicht Entscheidungs- und Handlungsmacht im wirklichen Leben. Partizipation sei ein Albtraum, so der Aktivist Markus Miessen, sie klammere Dissens aus und sei von vornherein auf Gleichmacherei und Konsens ausgerichtet. Abgesehen davon, dass Betroffene u. U. gar nicht partizipieren wollen. Geht es am Ende um die Befriedung gesellschaftlicher Problemlagen, bei denen die Adressaten sich freiwillig (und vermeintlich selbstbestimmt) aneignen, was erwartet wird?

4. DISKREDITIERUNG DES BLICKS. Partizipation, so die Theaterwissenschaftlerin Bettina Brandl-Risi, ereignet sich am Schnittpunkt von Aktivität und Passivität, Bewegen und Bewegtwerden, wo das eigene Erleben, Erfahren und Handeln, sich in einer realen, aber auch virtuellen Nähe zu einem Anderen, also auch im Zuschauen vollzieht. Letzteres findet – bei aller Betonung des Selbermachens – heutzutage wenig Beachtung.⁵ Doch man ist über den Stand der Dinge nicht unbedingt ‚im Bilde‘, wenn man im Bild steht. Vergessen wird zudem, dass der Akt des Blickens mit anderen Sinneseindrücken in Verbindung steht, dass die fremden, nicht selbst gemachten Worte, Bilder, Gesten, Affekte im Zuschauen mithilfe der Einbildungskraft reflexiv mit dem Eigenen abgeglichen werden – eine Imaginationskraft, die gerade auch im Puppen-, Figuren- und Objekttheater eine besonders große Rolle spielt, wo das Gemacht-Sein von Bildern dezidiert ausgestellt ist – wenn etwa die (die Dinge animierenden) Spieler und Spielerinnen neben ihren Puppen sichtbar und hörbar sind. Geht es heutzutage vor allem um unmittelbares Erleben, um ereignishafte Gemütsbewegungen, die die reflexive Anschauung in den Hintergrund drängen?

5. THEATERARBEIT ALS EIERLEGENDE WOLLMILCHSAU. Heute steht nicht mehr zur Debatte, ob Theatermacher all dies dürfen, sondern ob die Künste mit all den außerkünstlerischen Anliegen nicht überfrachtet werden. Mit Blick auf das Versprechen in Richtung politisches und soziales Leben wird am Ende selbst der Kunst nicht immer vertraut. So werden denn die Kunstschaffenden durch Weiterbildungsangebote pädagogisch geschult und mit Bildungsaufträgen konfrontiert. Bleibt nicht mit der verstärkten Orientierung auf Kompetenzerwerb der Eigensinn des Künstlerischen auf der Strecke – z.B. auch die Fähigkeit, am Gegebenen gerade nicht teilzuhaben, sondern es auch außer Kraft zu setzen?

6. ZUGEHÖRIGKEIT ALS NEUE FIKTION. Das partizipatorische Anliegen verwechselt häufig die Erfahrung von Gemeinschaft mit dem Erleben von unmittelbarem Austausch. Das im und durch Theater erlebte Zugehörigkeitsempfinden, die ‚Wir-Gefühle‘ sind zunächst temporärer Natur und nicht ohne weiteres (schon gar nicht eins-zu-eins) auf den Alltag übertragbar. Wird bei aller Realität des Geschehens (sei es auf der Bühne oder im Publikum) das Erleben von Gemeinschaft als neue Fiktion erzeugt – eine Fiktion, die dann ohne theatrale oder ästhetische Mittel auskommt, die vorgibt, nicht Schein, sondern Sein zu sein?

AUSBLICK

Mit Blick auf die Förderungsbedingungen für Theaterprojekte scheint ein Partizipationsimperativ vorzuherrschen. Auch das Puppen-, Figuren- und Objekttheater ist davon nicht ausgenommen. Über Workshops zum Puppenbau und Angebote zur Puppenspielpraxis hinaus, sind neue Formen der aktiven Beteiligung gefragt. Abgesehen davon, dass gerade hier das Blicken und die Imaginationskraft der Betrachter eine besondere Rolle spielen, verlangt eine glaubhafte Verlebendigung und Animierung des Materials besonderes Geschick und Spielvermögen. Der Auftritt von „Experten des Alltags“ (so nennen Rimini Protokoll ihre Laien-Darsteller) hingegen verlangt weit weniger schauspielerisches Können (ja, Dilettantismus ist mitunter sogar erwünscht) – geht es doch hier zunächst darum, das von den Menschen mitgebrachte Wissen, Können und ihre Erzählungen in einen künstlerischen Rahmen zu setzen, also in erster Linie um Bühnenpräsenz und nicht um Transformation oder die Übernahme einer fremden Rolle. Allerorten wird der Performance mehr zugetraut als dem Blick. In unserer medial geprägten Gesellschaft kann womöglich gerade das Figuren- und Materialtheater die Bildwelten kritisch befragen, Bilder als etwas Hergestelltes, ihre Animierung als Konstruktion unserer Einbildungskraft zur Anschauung und zu Bewusstsein bringen.

Als Zuschauerin eines Theaterstücks für die ‚Allerkleinsten‘ sah ich, wie Michael Lurse (zusammen mit einem Perkussionisten) in **HOLZKLOPFEN** (Helios Theater Hamm 2008) das Material Holz – wortlos, nur durch Klänge und Handlungen – zum lebendigen Mitspieler und Komplizen macht. Am Ende dürfen die Kinder die Bühne betreten und die leblosen ‚Holzklötze‘ in die Hand nehmen. Sie entdecken mit Staunen, dass deren Lebendigkeit und Ani-

⁵ Vgl. hierzu meine Ausführungen zur „Dynamik des Blickens. Wider den Performancedruck in Kunst und Bildung“ (Seitz 2015).

mation Ausgeburst ihrer eigenen Einbildungskraft war (vgl. Seitz 2010).

Trotz der kritischen Fragen sind Interventionen und partizipatorische Anliegen legitim, mitunter hilfreich, effektiv und mancherorts notwendig. Ob sich für so manches außerkünstlerische Anliegen gerade Theater eignet, bleibt trotz aller Wirkungsbehauptungen dahingestellt – besonders die Hoffnung, dass hier Demokratie eingeübt werde. Theatererfahrungen mögen einschneidend und das Leben prägend sein, ihre Reichweite ist dennoch begrenzt. Jene, die also andere einladen, am Theater teilzuhaben (oder durch Intervention Partizipation provozieren) – ob diese nun Zuschauer bleiben, Publikum werden oder als Performer aktiv werden –, sollten daher selbstkritisch sein und unzumutbaren Forderungen standhalten. Der Begriff Partizipation regelt nicht seine Anwendung, verlangt immer aufs Neue die Befragung seiner Realisation. So schrieb Nietzsche vor bald 150 Jahren in seiner Aphorismen-Sammlung **MORGENRÖTE**, dass die „persönlichste Frage der Wahrheit“ diese sei: „»Was ist das eigentlich, was ich tue? Und was will gerade ich damit?« – das ist die Frage der Wahrheit, welche bei unserer jetzigen Art Bildung nicht gelehrt und folglich nicht gefragt wird, für sie gibt es keine Zeit. Dagegen mit Kindern von Possen zu reden [...], mit Jünglingen von ihrer Zukunft und ihrem Vergnügen zu reden und nicht von der Wahrheit – dafür ist immer Zeit! – [...] es liegt so wenig daran, daß die Welle wisse, wie und wohin sie laufe“ (Nietzsche 1954, S. 1144).

Was also soll das Theater? Die Zauberformel kommt nicht von außen, liegt nicht in der pädagogischen Aufbereitung oder im Partizipationsangebot. Die Zauberformel ist immer noch das Theater selbst – der Eigensinn des Künstlerischen. Und wer wüsste das nicht besser als all diejenigen, die Puppen und sonstige leblose Dinge animieren können, denen der Zauber gelingt, totes Material zu beseelen und damit lebendige Wesen zur Erscheinung zu bringen?

Überarbeitete und ergänzte Fassung der Keynote-Speech zum Symposium „Aufbruch“, gehalten am 29.6.16 im Rahmen des Internationalen Figurentheater-Festivals „Blickwechsel“. Puppentheater Magdeburg



LITERATUR

- Bishop, Claire (2006): *Participation*. Documents of Contemporary Art. London: MIT, Cambridge, Massachusetts.
- Brown, Alan S./Novak-Leonard, Jennifer L. (2011): *Getting In On the Act*. How arts groups are creating opportunities for active participation. James Irvine Foundation. <https://www.irvine.org/arts/what-were-learning/getting-in-on-the-act> (Abruf: 25.06.2016)
- Crouch, Colin (2008): *Postdemokratie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- Feldhoff, Silke (2009): *Zwischen Spiel und Politik. Partizipation als Strategie und Praxis in der bildenden Kunst*. Dissertation. Universität der Künste Berlin. http://opus.kobv.de/udk/volltexte/2011/38/pdf/Feldhoff_Silke.pdf (Abruf: 25.06.2016)
- Hildebrandt, Paula Marie (2013): *Staubaufwirbeln oder die Kunst der Partizipation*. Dissertation. Bauhaus-Universität, Weimar. <http://e-pub.uni-weimar.de/opus4/frontdoor/index/index/docId/2158> (Abruf: 25.06.2016)
- Kersting, Norbert (2008): *Innovative Partizipation: Legitimation, Machtkontrolle und Transformation*. In: ders. (Hrsg.): *Politische Beteiligung. Einführung in dialogorientierte Instrumente politischer und gesellschaftlicher Partizipation*. Wiesbaden: VS Verlag. S. 11-39.
- Nietzsche, Friedrich (1954): *Werke in drei Bänden*. München: Carl Hanser Verlag. <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Nietzsche,+Friedrich/Morgen%C3%B6te/Drittes+Buch/196.+Die+pers%C3%B6nlichsten+Fragen+der+Wahrheit> (Abruf: 25.06.2016)
- Seitz, Hanne (2009): *Temporäre Komplizenschaften. Künstlerische Intervention im sozialen Raum*. In: Maria A. Wolf/Bernhard Rathmayr/Helga Peskoller (Hrsg.): *Konglomerationen. Produktion von Sicherheiten im Alltag*. transcript: Bielefeld 2009. S. 181-197.
- Seitz, Hanne (2010): *Ästhetische Bildung durch Theater. Vortrag und Podiumsdiskussion zur Produktion „Holzklopfen“ des HeliosTheater Hamm*. Im Rahmen des Symposiums *Ästhetik, Kreativität und Theater für ein junges Publikum*. Toihaus Salzburg [nur online] <http://www.toihaus.at/index.php?id=476> (Abruf: 25.06.2016)
- Seitz, Hanne (2012): *Partizipation. Formen der Beteiligung im zeitgenössischen Theater*. Vortrag zur Tagung „Was geht II“. Arbeitskreis Theaterpädagogik der Berliner Bühnen. Deutsches Theater Berlin. [nur online] www.was-geht-berlin.de/content/vorträge (Abruf: 25.06.2016)
- Seitz, Hanne (2014): *Zuschauer bleiben, Publikum werden, Performer sein. Modi der Partizipation*. In: Ute Pinkert (Hrsg.): *Theater Pädagogik am Theater. Kontexte und Konzepte von Theatervermittlung*. Schibri: Milow/Strasburg/ Berlin: Schibri Verlag. S. 79-89. <http://www.kubi-online.de/artikel/modi-partizipation-theater-zuschauer-bleiben-publikum-werden-performer-sein> (Abruf: 25.06.2016)
- Seitz, Hanne (2015): *Zur Dynamik des Blickens. Wider den Performancedruck in Kunst und Bildung*. In: Blohm, Manfred/Mark, Elke (Hrsg.): *Formen der Wissensgenerierung. Practices in Performance Art*. Oberhausen: Athena Verlag. S. 39-50.
- Seitz, Hanne (2016): *Kunst und Bildung in der Performance-Gesellschaft*. In: Bilstein, Johannes/Zirfas, Jörg (Hrsg.): *Geben und Nehmen. Sozialökonomische Zugänge der Pädagogischen Anthropologie*. Weinheim/Basel: Beltz Juventa. (in Vorbereitung)

KEYNOTE VON DR. ANNA IVANOVA-BRASHINSKAYA

ANMERKUNGEN ZUR SITUATION DER PUPPENTHEATER IN RUSSLAND

Dr. Anna Ivanova-Brashinskaya, Theaterwissenschaftlerin mit Abschluss an der Theaterhochschule St. Petersburg, ist Autorin und Regisseurin zahlreicher Inszenierungen an Theatern in Osteuropa. Von 2001 bis 2014 war sie Leiterin des Fachbereichs Puppentheater an der Akademie der Künste in Turku und desgleichen 2013 bis 2014 an der Theaterakademie in Helsinki.

ZUSAMMENFASSENDES NOTAT

Diese auf Englisch vorgetragene Keynote ist ab März 2017 unter www.ensemble-aufbruch.de als Podcast eingestellt und kann dort komplett angehört werden.

Die Wurzeln der Situation des heutigen russischen Ensemble-Puppentheaters sieht die Regisseurin und Theaterwissenschaftlerin Dr. Anna Ivanova in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts. In dieser Zeit setzte der weltberühmte und einflussreiche Puppenspieler Sergej Oblaszow die Puppentheaterkunst als behauste Kunst gegen kleine reisende Truppen. Nach und nach wurde in jeder Stadt mit über 100.000 Einwohnern ein Puppentheater gegründet. Basis dieser neuen Puppentheater-Häuser war die Spezialisierung der Mitarbeiter, die Arbeitsteilung, auch die Einbeziehung von Pädagogen.... Das geschah nicht ohne politisches Kalkül. Es gab eine Art politischen „Tagesbefehl“ für alle Theater, die dann zu bestimmten Jubiläen oder anderen gesellschaftspolitischen Anlässen produzieren mussten.

Die Theater waren von Zensur betroffen, von Regularien umgeben. Dies wurde von manchen auch als Vorteil gesehen, da die Verantwortung für künstlerisches Scheitern abgegeben werden konnte.

Nach der Wende kam es zur Neugründung von kleinen Gruppen, mit Tendenz zu einer sehr kruden, aber frischen Ästhetik. Das Publikum erfreute sich an unterhaltsamen Shows ohne politische Diskussion oder Befrachtung.

Im Laufe der 90er Jahre verschwanden allerdings die künstlerischen Leiter der Puppentheater, Manager ersetzen sie. Das heißt, die Puppentheater-Häuser wurden nicht geschlossen, aber durch an die Manager übergebene, umfassende Entscheidungsbefugnisse innerlich dekonstruiert.

Freie und staatliche Theater konkurrierten zudem um dieselben Fördermittel.

Die daraus resultierende aktuelle Situation: In der künstlerischen Leitung der staatlichen Puppentheater finden sich heute teilweise Regisseure aus dem freien Bereich – es bestimmen aber weiterhin die Manager.

Die in der Vergangenheit zeitweise in Russland vorherrschende Theaterästhetik der Metaphorik (als Beispiel nennt sie das Theater hinter dem Ural) verschwand nach der Perestroika, ebenso wie das Interesse an politischer Wirkung der Inszenierungen. Es gibt wenig sich politisch positionierendes Puppentheater in Russland – es steht eher die Reflexion allgemeiner Lebensthemen oder eigener künstlerischer Methoden im Vordergrund.

(Zusammenfassung und Übersetzung Anke Meyer)

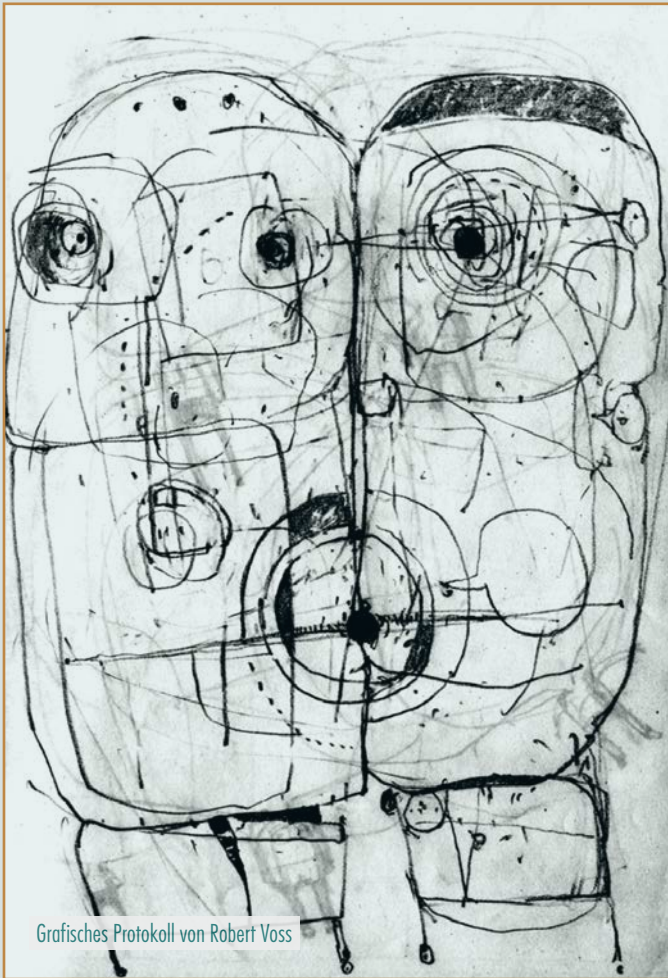
WWW.ENSEMBLE-AUFBRUCH.DE

DISKUSSION DER KEYNOTES

VON DR. ANNA IVANOVA-BRASHINSKAYA UND PROF. DR. HANNE SEITZ

(Moderation Katrin Gellrich. Dramaturgin am Puppentheater Magdeburg)

ZUSAMMENFASSENDES NOTAT



Grafisches Protokoll von Robert Voss

In der Diskussion der Keynotes wird zu Beginn die Frage nach den eigenen Erwartungen als Theater-Zuschauerin gestellt.

In ihrer Antwort weist Anna Ivanova darauf hin, dass in der Vergangenheit das russische Puppentheater eine sehr starke ideologische Prägung hatte, die sogar die Puppenformen betraf. Heute aber will sie in erster Linie bewegt werden, wenn sie ins Theater geht, wirklich etwas fühlen.

Hanne Seitz nimmt diesen Hinweis auf und betont, dass es einen Wunsch nach innerer Bewegung gibt, der sich nicht zwangsläufig darin ausdrücken sollte, dass die Zuschauer sich auf oder in der Szene bewegen. Sie stellt auch noch einmal infrage, ob das Theater die Welt verändern sollte – oder nicht eher unsere Wahrnehmung der Welt.

Dem stellt Anna Ivanova eine eindrückliche Erfahrung mit dokumentarischem Theater in Russland entgegen: In einer **PLATONOW**-Lesung wirkten die Texte gerade dadurch besonders anrührend, dass sie von Laien, von Obdachlosen gelesen wurden, die nicht spielten, sondern sich als Persönlichkeiten sichtbar, „nackt“ machten.

Allerdings agiert das Puppentheater immer mit artifizialen Figuren, deshalb, darin sind sich die Diskutantinnen einig, entstehen hier ganz andere Anforderungen an Partizipation. So sind einerseits, im Falle einer Beteiligung von Zuschauern als Darsteller, die Anforderungen an das führungstechnische Geschick hoch.

Andererseits ist die Zuschauerleistung im Figurentheater per se partizipativ, findet die Transformation von Dingen in lebendige Figuren nur durch aktive Beteiligung des Publikums statt.

Anna Ivanova beklagt in diesem Zusammenhang einen Mangel an Kommunikation zwischen Schauspielhäusern und Puppentheatern, allgemein zwischen russischen Theatern untereinander sowie zwischen russischen und europäischen Theatern. Sie sieht in diesem Kommunikationsmangel auch ein Hindernis für die Weiterentwicklung der Theater – nicht zuletzt auch von Figurentheatertechniken/-typen, in denen sich in Russland noch immer der ideologische Background als unhinterfragter Konsens manifestiert. Sie fordert als Ausgangsfrage für jede Puppentheater-Inszenierung: Warum benutzen wir Puppen und warum diese Art von Puppen?

DIE ENSEMBLE-PUPPENTHEATER. POSITIONEN

IM ANSCHLUSS AN DIE KEYNOTES STELLTEN SICH ALLE TEILNEHMENDEN ENSEMBLE-PUPPENTHEATER MIT KURZEN STATEMENTS ZU IHRER SITUATION UND IHREM ENSEMBLE-VERSTÄNDNIS VOR.

PUPPENTHEATER AM DEUTSCH-SORBISCHEN VOLKSTHEATER BAUTZEN

THERESE THOMASCHKE

Wir Leiter der Puppentheater wurden gebeten, unser Theater vorzustellen und auch einleitend kurz etwas über die Entstehung unseres Puppentheaters zu sagen. Nun, so ganz kurz geht das im Falle des Bautzener Puppentheaters nicht. Ich muss nämlich zum Verständnis unserer Theaterstrukturen bei der Völkerwanderung vor mehr als 1400 Jahren beginnen. Zu dieser Zeit besiedelten slawische Stämme das Land zwischen Oder und Elbe/Saale, zwischen Ostsee und den Mittelgebirgen. Nach dem Verlust der politischen Selbstständigkeit im 10. Jahrhundert verringerte sich ihr Siedlungsgebiet durch Assimilation, durch zielgerichtete Germanisierung und durch die wachsende Dominanz der deutschen Sprache und Kultur. Geblieben ist eine kleine slawische Minderheit: das Volk der Sorben, das heute etwa 60.000 Menschen umfasst. Die Niedersorben leben vor allem im Land Brandenburg. Die Heimat der Obersorben ist die Oberlausitz. Mittendrin liegt die kleine romantische Mittelalterstadt Bautzen. In dieser Stadt ist alles zweisprachig und es gibt auch ein zweisprachiges, genaugenommen dreisprachiges, Theater: Es wird auf Deutsch, Obersorbisch und Niedersorbisch inszeniert. Das Bestreben und die Aufgabe dieses Theaters ist es – natürlich neben dem, dass Theater Vergnügen bereiten soll – diese in Deutschland einzigartige Bikultur zu erhalten und zu fördern, sowohl im eigenen Theater, wie auch in der gesamten Region.

Theater in Bautzen wird in den Stadtgeschichtsbüchern zum ersten Mal vor 600 Jahren erwähnt. Später gab es ein deutsches Stadtheater und ein sorbisches Volkstheater. Zu letzterem gehörte das traditionelle Marionettentheater der Familie Ritscher. 1963 schlossen sich die beiden Theater zusammen und wurden zum Deutsch-Sorbischen Volkstheater mit der Sparte Puppentheater. Eine bis heute gelungene Fusion.

Wir sind ein Theater, in dem Sorben und Deutsche zusammengehören, ein Theater, in dem in drei Sprachen gespielt, gelebt und gearbeitet wird. 2003 wurde zusätzlich zum großen Schauspielhaus auf dem Burghof der Ortenburg ein modernes großes

Kinder- und Jugendtheater gebaut, die Heimat der Puppenspieler. Über diese technische und künstlerische Komfort-Spielstätte hinaus ist das sechsköpfige Ensemble aber auch weiterhin im Kulturraum unterwegs. Längst sind wir kein reines Marionettentheater mehr. In unseren Inszenierungen für Kinder, Jugendliche und Erwachsene nutzen wir die traditionellen Spielarten genauso wie die Formen der modernen Puppenspielkunst. Unser Markenzeichen aber ist und bleibt der Erhalt und das friedliche Zusammenleben der Kulturen.

FIGURENTHEATER CHEMNITZ

GUNDULA HOFFMANN

Wenn Puppentheater gelingen soll, ist das Zusammenspiel zwischen den Spielern, dem Inszenierungsteam, der Technik, den Werkstätten und der Leitung entscheidend. Die Basis dafür ist gegenseitiges Vertrauen und gut funktionierende Kommunikation. Mein Ziel ist es, unterschiedlichste künstlerische Ansätze zusammenzubringen und damit vielfältiger Kreativität Raum zu bieten, die sich entfalten kann.

Das Chemnitzer Figurentheater hat fünf SpielerInnenstellen, die ich gerne auch international besetze, um neue künstlerische Wege zu gehen und aktuelle gesellschaftliche Diskurse zu verfolgen. Wie können wir unterschiedliche Zielgruppen erreichen? Dieser Frage möchten wir mit jungen RegisseurInnen auf der Suche nach neuen Formen nachgehen.

Ich möchte das Figurentheater multiperspektivisch gestalten. Das heißt zum einen, dass sich das Ensemble an den künstlerischen Prozessen beteiligen soll und auch an Ausstattungen oder Textfassungen mitwirken kann. Zum anderen wollen wir mit unterschiedlichsten Materialien, Puppenarten und Erzählweisen arbeiten.

Als künstlerische Leiterin muss ich die Perspektive des Publikums in eine Produktion genauso einbeziehen, wie die Bedürfnisse der Künstler und Künstlerinnen. Es ist also wichtig, die Schnittmengen zu erkennen und dabei nicht zu vergessen, was wir wollen: Was wollen wir erzählen? Wie wollen wir das erzählen? Was brauchen Spieler und Spielerinnen und wie kann es das Theaterpublikum annehmen?

Mir ist es wichtig, immer wieder den Blickwinkel zu ändern, wodurch ich ganz neue Perspektiven entdecken und Erkenntnisse gewinnen kann.

Es stellt sich natürlich die Frage, inwiefern sich diese Ideen in einer Stadt wie Chemnitz an einem großen Fünf-Sparten-Haus, wo die Strukturen verkrustet und die Dienstwege lang sind, umsetzen lassen. Natürlich haben wir unsere Schwierigkeiten.

Prozessorientiertes Arbeiten in Laborsituationen ist beinahe undenkbar durch langfristige Werkstattabgaben und genau eingetaktete Probenzeiten.

Auch, dass es Puppentheater für Erwachsene gibt, das durchaus ein Hochgenuss sein kann, ist bei den meisten Chemnitzern noch nicht angekommen. Das kostet zuweilen viel Kraft.

Aber mir geht es darum, ein subventioniertes Puppentheater als Chance zu verstehen, als Plattform für die SpielerInnen – es bietet eine gut ausgestattete Bühne, technische Begleitung, Werkstätten, finanziert AusstatterInnen und RegisseurInnen und kümmert sich um die komplette Organisation.

Es besteht die Möglichkeit, über unser Haus hinaus Kooperationen einzugehen. In den letzten Jahren haben wir davon einige realisiert und auch für die Zukunft sind Austauschprojekte geplant. Außerdem wird es vom 1. bis 11. November 2016 ein Theaterreffen zum Thema „Unentdeckte Nachbarn“ geben. Anlass ist der fünfte Jahrestag der Aufdeckung des NSU (Nationalsozialistischer Untergrund).

Ich lade die SpielerInnen ganz ausdrücklich dazu ein, sich an der Spielplangestaltung und der Wahl der Inszenierungsteams zu beteiligen. Wir wollen als Ensemble gemeinsam Stoffe, Ideen und Stücke für die unterschiedlichen Alterszielgruppen und Erwartungen des Publikums entwickeln und finden. Unser Haus setzt vor allem über Kinder Akzente innerhalb der Stadtgesellschaft. Aber auch darüber hinaus entwickeln wir Formate für alle Altersstufen und nutzen Freiräume, die sich uns bieten.

THEATER DES LACHENS, FRANKFURT/ODER

TORSTEN GESSER

Das Theater des Lachens ist in einer umgestalteten Dampfmaschinenhalle auf dem Gelände einer alten Möbelfabrik untergebracht – unkonventionell und so gar nicht elitär. Zwischen industriellen Backsteinbauten, Oderpromenade und Wohnblocks, präsentiert es sich als integrativer Teil der städtischen Lebenswelt und versteht sich als Kulturbotschafter der Stadt.

Berührungen zulassen, Grenzen aufheben – das ist eines der wichtigsten Anliegen des Theater des Lachens in Frankfurt an der Oder. So reicht das Programm angefangen von Märchen über Gegenwartsliteratur für Kinder bis hin zu Kleists **ÜBER DAS MARIONETTENTHEATER** für Jugendliche und Erwachsene; die handwerkliche Spannweite von Marionetten-, Stab- und Handpuppenspiel bis hin zu Schauspiel-, Objekt- und modernem Musiktheater. Ziel des Theaters ist es, Werte zu vermitteln. Hier sollen nicht soziale Missstände aufgezeigt werden, sondern Auswege sowie Mut und Freude am Umweg. Daneben bietet das Theater pädagogische Angebote für Schulen und Kindergärten an. Darüber hinaus erobern Schüler und Studenten der Stadt mit spannenden Abenden und Konzerten das Theater des Lachens.

Zusammen mit unserem Ensemble und Gästen werden im Haus rund fünf Inszenierungen pro Spielzeit erarbeitet. Ein laufender Spielplan mit durchschnittlich fünf Veranstaltungen pro Woche ist fester Bestandteil der Arbeit des Theaters des Lachens in Frankfurt/Oder.

Das Theater des Lachens besitzt das Alleinstellungsmerkmal, einziges professionelles Puppentheater mit eigenem Ensemble des Landes Brandenburg zu sein. Das Theater des Lachens setzt sich mit lokalen Besonderheiten auseinander. Hervorzuheben ist hier die Auseinandersetzung mit Kleist, der in dieser Stadt eine besondere Rolle spielt. So wurde u.a. eine **KOHLHAAS**-Interpretation in einer Koproduktion erarbeitet und an regionalen Schauplätzen unter Einbeziehung der Bevölkerung aufgeführt. Ohne Kooperationen würden viele Ereignisse in dieser Stadt nicht mehr stattfinden können. Wir als Theater des Lachens kooperieren künstlerisch mit diversen Einrichtungen.

Osthafen – das osteuropäische Festival für Objekt und Puppentheater greift immer wieder Leitthemen der Region auf (Ohne Grenzen, Kleist) und macht sie zum zentralen Thema der künstlerischen Auseinandersetzung nationaler und internationaler Ensembles. Hinzu kommen Koproduktionen mit verschiedenen Theatern und Künstlern aus dem In- und Ausland und nationale und internationale Gastspiele.

Noch ein paar Worte zu aktuellen kulturpolitischen Entscheidungen im Land Brandenburg und deren Auswirkungen für das Theater des Lachens: Noch vor drei Jahren haben wir – wie auch andere freie Theater in Cottbus, Potsdam etc., die kommunale Aufgaben übernommen haben, von den Kommunen aber nicht (mehr) als eigene kommunale Einrichtungen finanziert werden – wie selbstverständlich

eine Subvention bekommen. Schließlich haben sich über einen Zeitraum von 25 Jahren in diesen freien Theatern Strukturen entwickelt, die einem staatlichen oder städtischen Theater gleich kommen. Ganz abgesehen davon, dass das Theater des Lachens aus einem Staatlichen Puppentheater hervorgegangen ist! d.R.)

Nun hat das Land aufgrund der „fehlenden Transparenz“ bei der Vergabe der finanziellen Mittel einen neuen Vergabemodus ins Leben gerufen. Die o.g. Theater bewerben sich jetzt jedes Jahr mit allen anderen freien Künstlern um den großen Kuchen, eine Jury wird einberufen, die dann entscheidet, welches Theater in welcher Höhe subventioniert wird. Die Vergabe läuft in drei Kategorien. Der frühere Entscheidungsträger ist also aus der Verantwortung, so sehe ich das, denn er kann immer sagen: „Die Jury hat ja empfohlen ...“.

Nun ist das alles nichts Neues; verschärft wird die Situation jedoch dadurch, dass im Land Brandenburg lediglich Jahressubventionen vergeben werden können. Der Entscheid fällt im September des Vorjahres, da ist es allerdings zu spät dem Personal zu sagen, dass es in diesem Jahr nicht mit den Finanzen geklappt hat. Planung ist mit dieser Struktur unserer freien Theater überhaupt nicht mehr möglich. Es wird daran gearbeitet, die Subventionen doch über einen längeren Zeitraum, für zwei oder drei Jahre, zu vergeben. Bis jetzt gibt es noch kein positives Signal.

PUPPENTHEATER GERA

SABINE SCHRAMM

Das Puppentheater Gera der Theater und Philharmonie Thüringen war einst das modernste Figurentheater der ehemaligen DDR mit insgesamt 24 Mitarbeitern, davon zehn Planstellen für Puppenspieler/innen. Heute ist das Ensemble auf acht Mitarbeiter inklusive vier Planstellen für Puppenspieler/innen zusammengeschrumpft, wobei die Leitungsposition vertraglich an eine Spielerstelle geknüpft ist. Das Theaterhaus liegt in einem kleinen verwunschen Park im Herzen der Stadt Gera, ist ausgestattet mit einem Theatersaal, in dem 145 Menschen Platz finden, einem Foyer, in dem Inszenierungen für unsere kleinsten Gäste in einem seidenweißen Theaterzelt stattfinden, und beherbergt darüber hinaus eine Probehöhne, Verwaltungsräume und eine eigene Werkstatt.

Bedacht mit einem sehr kleinen Budget, aber ausgestattet mit viel Idealismus und einem guten und sehr engagierten Team, ist es mir in den letzten fünf Jahren dennoch gelungen, in Zusammenarbeit mit

sehr renommierten Regisseuren und Puppenbauern aus Ost und West einen Spielplan zusammenzustellen, der sowohl das klassische Puppenspiel bedient, als auch das Experiment und Wagnis fordert.

Thematisch bearbeitet haben wir gesellschaftsrelevante Themen ebenso wie Romanadaptionen und klassische Märchen. Die Puppenspielkunst – neben dem florierenden Geschäft für unsere kleinsten Besucher – für Erwachsene erlebbar, interessant, ja unentbehrlich zu machen, ist uns zum einen durch eine kontinuierliche „Erwachsenenspielreihe“ gelungen, die einmal im Monat, umrahmt von Speis und Trank und moderierten Künstlergesprächen stattfand, und zum anderen durch Sparten übergreifende Inszenierungen. Kooperationen mit dem Thüringer Staatsballett, der Oper, dem Schauspiel und Musikern des Philharmonischen Orchesters führen unser Team immer wieder auf die großen Bühnen des Theaters und verschaffen uns so Präsenz und Anerkennung im Bewusstsein unseres Publikums.

Neben dem Kerngeschäft von drei bis fünf Inszenierungen und ca. 240 Veranstaltungen jährlich haben wir uns auch mit einem Benefiz-Adventskalender für bedürftige Menschen der Stadt engagiert, Kindersommerfeste mit viel Theater, Spiel und Spaß kreiert und mit einer Ringlesung „Zyklus des Unsichtbaren“ von Éric-Emmanuel Schmitt zum religiösen und gesellschaftspolitischen Diskurs aufgerufen.

In Anerkennung unserer Suche nach neuen Ausdrucksformen und künstlerischen Lösungswegen wurde uns jüngst der „Innovationspreis“ der Theatervereine Gera/Altenburg verliehen. Aber auch Länder übergreifend findet unsere Arbeit Würdigung mit Gastspieleinladungen nach Berlin, Erlangen, Bonn, Heiligenstadt, Stuttgart und jetzt nach Magdeburg.

PUPPENTHEATER HALLE

RALF MEYER

Das Puppentheater Halle gibt es seit 1954. 1995 wurde es durch Christoph Werner personell verändert und seitdem kontinuierlich weiterentwickelt. In der künstlerisch eigenständigen Sparte der Theater, Oper und Orchester GmbH Halle arbeiten heute neun fest engagierte Puppenspieler und zeigen einen umfangreichen Repertoirespielplan für Erwachsene am Abend und einen Familienspielplan für Kinder von 4 bis 12 Jahren.

Das Ensemblepuppenspiel in einer besonderen Verknüpfung von Puppenspiel und Schauspiel, die sogenannte „offene Spielweise“, in der die Puppen und ihre Spieler sichtbare Akteure auf der Bühne sind, das hohe Formbewusstsein, die Bearbeitung großer literarischer Stoffe sind Kennzeichen des Puppentheaters Halle, das zu einer Marke auf internationalem Parkett geworden ist. Gastspielreisen führen das Theater regelmäßig durch Europa, Amerika und Asien. In dieser Saison gastierten wir u.a. in Hamburg, Zürich, Genf, Charleville-Mézières, Paris, München, Chicago ...

Uns zeichnet aus:

- Koproduktionen mit potenten Partnern, um Projekte zu realisieren, die wir uns alleine nicht leisten könnten und die neue Zuschauer und Wirkungsstätten erschließen, z.B. mit den Wiener Festwochen, Volksbühne Berlin, Staatstheater Stuttgart, DACM, Compagnie Louis Brouillard.
- Koproduktionen mit Künstlern, die uns interessieren und die unsere Ästhetik nutzen möchten und erweitern, das können sowohl Bühnenakteure als auch Regisseure und Autoren sein, z.B. Traugott Buhre, Rainald Grebe, René Marik, Ursula Werner, Ragna Schirmer, Sandra Hüller, Nicola Hümpel, Gisèle Vienne, Dennis Cooper, Joel Pommerat.

Da wir vorwiegend für ein erwachsenes Publikum im Abendspielplan produzieren, sind wir auf ein feste Ensemble (neun besetzte Stellen) angewiesen. Dazu kommen Gäste, mitunter Stars, die wir in die Mitte der Inszenierung stellen, oder Live-Musiker, die sichtbar auf der Bühne agieren (Ragna Schirmer, Bobo). Es ist von Vorteil, ein festes Ensemble bilden zu können, das einen qualitativen Maßstab setzt, einem Anspruch folgt, eine eigene Ästhetik, Spielweise, Dynamik entwickelt. Gastregisseure arbeiten auch deshalb bei uns, weil sie unser Ensemble interessiert.

Die langjährige Zusammenarbeit mit bzw. in einem Ensemble ermöglicht es, künstlerische Wege kontinuierlich zu beschreiten. Fragestellungen, die sich in einer Inszenierung ergeben haben, können in der nächsten weiterverfolgt werden. Im Ensemble gibt es unterschiedliche Positionen, Kraftzentren, Machtkämpfe, Koalitionen – die man im besten Fall als Energiequelle nutzt. Die Entwicklung eines Ensembles ist ein Prozess, bei dem es auch darum geht, dass die einzelnen Mitglieder ihre Fähigkeiten entwickeln und zum Einsatz bringen können, sich Stärken und Vorlieben ausprägen im Austausch und

Zusammenspiel, künstlerische Ziele Verwirklichung finden. Die Balance aus Herausforderung und dem Gefühl, in Sicherheit arbeiten zu können, gut aufgehoben zu sein, bedarf umsichtiger Pflege. Dazu gehört es auch, erfahrene Kollegen und Absolventen bzw. junge Puppenspieler miteinander in ein Verhältnis zu setzen, das beide Seiten herausfordert und die Begegnung produktiv macht.

Mit der Welttournee der Inszenierung **DAS BAUCH-REDNERTREFFEN** hat das Puppentheater Halle seine Gastspieltätigkeit bis zu einer neuen Grenze ausgereizt. Pro Spielzeit 60 Gastspiele – und in Halle ein zweites Ensemble, mit dem wir ein neues Repertoire für Halle und den Inlandsmarkt erarbeitet haben, das in seiner Qualität nicht hinter dem reisenden Stammensemble zurücksteht. Nun ist ein Umbruch angezeigt: Gehen wir diesen Weg weiter? Auf welche Weise?

PUPPENTHEATER MAGDEBURG

KATRIN GELLRICH

Das Puppentheater Magdeburg wurde 1958 – während der ersten Welle der Puppentheatergründungen der DDR – gegründet. Es war dabei das erste, das für seine Zwecke einen eigenen Bau erhielt. Er entstand unter ehrenamtlicher Handarbeit der zukünftigen Mitarbeiter und die Legende sagt, dass neben dem Bauen und Umgraben keine Zeit zum Textlernen für die erste Premiere **DER GESTIEFELTE KATER** blieb, sodass die Souffleuse der eigentliche Star der Eröffnung wurde.

Das Puppentheater Magdeburg entwickelte sich schnell zu einem sogenannten „Leitpuppentheater“ der DDR, wobei es den Spielplanforderungen der Kulturfunktionäre – Konzentration auf das Publikum bis 10 Jahre, vorrangiges Spiel mit Stabpuppen – treu blieb. Ebenso schnell verlor das Puppentheater Ende der 1970er Jahre seinen Ruf wieder, da es die Innovationen, welche die seit 1972 an der Hochschule in Berlin ausgebildeten Studenten mitbrachten, nicht in die eigene Arbeit integrierte. Die Innovationen fanden andernorts statt.

Nach der Wende begann zunächst eine Zeit der großen Verunsicherung, da das Konstrukt Kommunales Puppentheater komplett in Frage gestellt wurde. Nur dem äußerst engagierten Handeln der Bürgerschaft und den Mitarbeitern ist es zu verdanken, dass das Haus in seiner Struktur und Eigenständigkeit erhalten und entwickelt werden konnte.

Ende der 1990er Jahre gelang eine künstlerische Wiederbelebung und – nicht zu unterschätzen – auch das Publikum konnte für neue Ästhetiken im Bereich Figurentheater begeistert werden. Hilfreich

war dabei das biennial ausgerichtete Internationale Figurentheaterfestival BLICKWECHSEL. Eine erste konsequente Ensembleerneuerung erfolgte ab 2003 aus der Überzeugung heraus, dass sich ein kommunales Puppentheater nicht nur über perfektes Zusammenspiel identifiziert, sondern vor allem durch Individualisten. Den derzeitigen Innovationschub brachte 2013 das Engagement einer Gruppe von Berliner Hochschulabsolventen sowie die risikoreiche, doch erfolgreiche Suche nach jungen Ausstattern und Regisseuren. Das Risiko lohnte sich: In unserem Ensemble haben wir hochmotivierte Spieler, die sich über ihre Verpflichtungen als Bühnendarsteller hinaus für das Theater engagieren. Das Format „café monaco“, das unsere Spieler in Eigenverantwortung entwickelt haben und allmonatlich im Sinne einer offenen Bühne mit Leben erfüllen, spricht vor allem Zuschauer an, die bislang nicht zum Publikum unseres Theaters gehörten, nun aber in das Theater drängen.

Neben dem Spielplan für Kindertheater, für das es einen großen Bedarf gibt, haben wir seit ca. fünf Jahren auch das jugendliche Publikum der Gymnasien im Fokus und entwickeln dabei stetig unseren Abendspielplan weiter, der nach und nach, auch durch das Engagement des Ensembles, immer beliebter wird.

Der Gedanke der individuellen Förderung und Förderung unseres Ensembles zeigt sich u.a. auch darin, dass sich die Spielerkollegen für eigene Regien bewerben und dass ein monatliches Körper-Stimmtraining sowie einmal jährlich ein Workshop im Prinzip der Masterclass stattfinden. Hier erforschen wir mit anerkannten internationalen Kollegen zielgerichtet Theaterformen, die bisher nicht zum Repertoire gehörten.

Seit 2012 hat sich das Puppentheater Magdeburg sowohl baulich als auch inhaltlich stark erweitert: In der villa p., in der wir uns befinden, wurde die Figurenspielsammlung Mitteldeutschland eröffnet. Sie präsentiert in einer ständigen Ausstellung die Geschichte unserer Kunst mit Fokus auf den mitteldeutschen Raum. Das Puppentheater Magdeburg hat sich damit zu einem einzigartigen Zentrum für Figurentheater entwickelt, das zukünftig durch Forschungs- und Sammlungstätigkeiten und die räumliche Einbindung der Jugendkunstschule noch weiter ausgebaut werden soll.

PUPPENTHEATER PLAUEN-ZWICKAU

ANNETTE GLEICHMANN

Das Theater Plauen-Zwickau wird von den Gesellschaftern der beiden Städte getragen. Im Mai 2015 wurde ein neuer Grundlagenvertrag unterzeichnet, welcher die Finanzierung des Theaters bis 2020 sichert. Dieser Vertrag beinhaltet die Kürzung der finanziellen Mittel.

In diesem Zusammenhang hat die Stadt Zwickau den Vorschlag gemacht, das Puppentheater finanziell zusätzlich zu übernehmen (über den Grundlagenvertrag hinaus). Seit Sommer 2015 wurden verschiedene Varianten für den Betrieb des Puppentheaters geprüft, da eine Ausgliederung aus dem Theater immer wahrscheinlicher wurde. Diese Überlegungen fanden hinter verschlossenen Türen statt. Zu keinem Zeitpunkt hat es ein gemeinsames Gespräch mit Bürgermeister Bernd Meyer, dem Intendanten, der Geschäftsführung und uns gegeben.

Die Theaterleitung bemühte sich, das Puppentheater nach der Ausgliederung als Tochtergesellschaft zu behalten.

Die Mitarbeiter des Puppentheaters mussten über Monate die Verhandlungen abwarten. Wir wurden handlungsunfähig und die Situation wurde immer absurder.

Laut meinem Vertrag musste ich einen Spielplan für die Spielzeit 2016/17 erstellen, ohne zu wissen, in welcher Form und Zusammensetzung das Puppentheater weiter existieren würde. Wir konnten keine Regisseure und Ausstatter ansprechen, da keine Verträge mehr gemacht werden konnten. Die Ungewissheit und Unsicherheit führte zu Konflikten und unproduktiven Diskussionen.

Ich stand zwischen Intendanz, Politik und Ensemble. Von fünf Puppenspielern haben drei ihre Nichtverlängerung bekannt gegeben und auch ich habe keine Möglichkeit mehr gesehen, an diesem Ort gute künstlerische Arbeit voran zu bringen. Ende März beschloss der Stadtrat der Stadt Zwickau die Ausgliederung der Sparte Puppenspiel und die Neugründung der Puppentheater gGmbH sowie deren Angliederung an die Kultur-, Tourismus- und Messebetriebe der Stadt Zwickau (Kultour Z).

Ab August 2016 wird es keine Sparte Puppenspiel am Theater Plauen-Zwickau mehr geben.

Redaktionelles PS: Am 19. September eröffnete das Puppentheater Zwickau als gGmbH und Tochter der Kultur, Tourismus und Messebetriebe Zwickau GmbH. Neue Direktorin ist Monika Gerboc.

INSTANT OPEN SPACE

ERGEBNIS-PROTOKOLLE DER VIER ARBEITSGRUPPEN

Die Arbeitsgruppen zu selbst gewählten Themen haben die Ergebnisse ihrer Gespräche stichwortartig dokumentiert:

DOKUMENTATION ARBEITSGRUPPE 1

THEMA: Wie beeinflusst die Struktur eines Hauses das künstlerische Ergebnis?

TEILNEHMER: Frank Bernhardt, Eliane Attinger, Alexei Leliavski, Katrin Gellrich

BEISPIELE UNTERSCHIEDLICHER STRUKTUREN:

- Beispiel Struktur Feikes Huis / NL:
 - Bekommt auf Antrag Geld für vier Jahre zugesprochen (kurzer Planungshorizont)
 - Verfügt über keine Bühne, keine Probenräume – nur Büro
 - Künstler reichen Projekte ein, Feikes Huis entscheidet über deren Realisierung
 - Feikes Huis realisiert ca. drei Projekte pro Jahr
 - (siehe Impulsvortrag E. Attinger)
- Beispiel Struktur Puppentheater Minsk/ BY:
 - Staatlich unterstützt
 - Voraussetzung für Geld ist die Realisierung einer bestimmten Anzahl von Vorstellungen
 - 21 Puppenspieler-Stellen
 - Es gibt ausschließlich diese Form von Theater in BY

In festen Strukturen (wie in Minsk) gibt es mehr finanzielle Sicherheit, aber weniger Möglichkeiten für künstlerisches Risiko als in lockeren Strukturen (wie in Feikes Huis)

WAS IST EIN „KÜNSTLERISCHES ERGEBNIS“?

- Drei Komponenten:
 - Öffentliche Meinung
 - Finanzielles Ergebnis
 - Prozess/ Entwicklung des Ensembles
- Theater kann ohne Rücksicht auf die öffentliche Meinung und aufs finanzielle Ergebnis nicht funktionieren.
- Unabhängig von der Struktur des Theaters gibt es immer:
 - Einen künstlerisch produzierenden Teil ...
 - ... und einen, der sich um Verkauf und Öffentlichkeit kümmert

DOKUMENTATION ARBEITSGRUPPE 2

THEMA: Wie kann man junge Regisseure für das Puppentheater begeistern?

VERANTWORTLICH: Ralf Meyer

- Problem: Es gibt keine spezielle Ausbildung für die Regiearbeit im Puppenspiel (vor allem im Gegensatz zum Schauspiel)
 - These: Der Markt für diese Kunstform ist zu klein, deswegen besteht eine relativ geringe Nachfrage (von Regieseite, aber auch seitens der Häuser)
- Fragen, die zu diskutieren sind:
 - Wie kann man die Ausbildung befördern?
 - Wie kann man Theaterregisseure für die Form Puppentheater interessieren?
 - Was können die Puppentheater konkret tun?
 - Beispiele: Sommerakademien, Wettbewerbe, Workshops mit erfahrenen Puppentheaterregisseuren

DOKUMENTATION ARBEITSGRUPPE 3

THEMA: Wie kann man freie Spieler oder Gruppen an ein Haus holen/binden?

EINGEBRACHT VON: Markus Joss

ZUSAMMENFASSUNG:

- Möglichkeit: Aufträge an freie Gruppen geben und Ergebnis für eine bestimmte Vorstellungszahl kaufen (wäre weniger künstlerische Zusammenarbeit, als mehr Koproduktion)
- Problem: Schwierigkeit, freien Gruppen Vorgaben zu machen
 - Theater brauchen Sicherheiten, Absprachen
 - Ergebnis muss zum jeweiligen Profil des Hauses passen
- Idee: einzelne Gäste aus freien Gruppen verpflichten
 - Bindet Geist der Gruppe ein, ist aber aufgrund der geringen Personenzahl für ein Haus besser handhabbar (wäre eher eine künstlerische Zusammenarbeit)
- Frage: Können Theater sich dieses Risiko leisten, wie genau soll die Bespielung ablaufen?
- Frage: Wie lassen sich die unterschiedlichen Produktionsbedingungen von freien Gruppen und Theater vereinbaren?
- Idee: Studenten schon während des Studiums mit den Häusern bekannt machen
 - Praktikum oder Ähnliches, um die verschiedenen Profile kennen zu lernen
- Idee: Häuser müssen sich selbst darüber klar werden, in welche Richtung sie sich entwickeln wollen, was ihr Anliegen, Wunsch für solch eine Zusammenarbeit ist

DOKUMENTATION ARBEITSGRUPPE 4

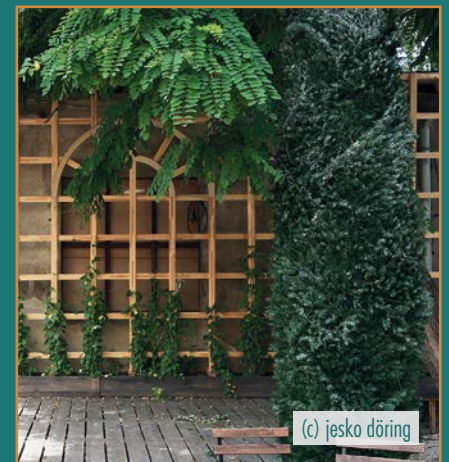
THEMA: Wie verändert die langjährige Arbeit in einem Puppentheaterensemble den Blick auf die Welt?

VERANTWORTLICH: Christian Werdin

WER MITMACHT: Elisa Fourcaudot, Sigrun Kilger, Silvia Brendenal, Christian Fuchs

ERGEBNISSE:

- Man hat im Puppentheater die Chance, im Kleinen große Emotionen zu zeigen und diese damit erträglich zu machen für den Zuschauer; sie erlebbar zu machen
- Wenn das Kleine niedlich ist, ist es belanglos
- Die Gesamtheit Ensemble verschließt oft den Blick auf Wirklichkeit, die Gruppe entscheidet sich meist für den kleinsten gemeinsamen Nenner
 - Das heißt, es bedarf einer permanenten Erinnerung des Blicks, um wieder Wachsamkeit zu schaffen – von innen und von außen –, die das Verschwinden der Spitzen bewusst macht
 - Wobei: Gruppen scheitern nicht gern, der Einzelne trägt das Risiko eher



PODIUMSGESPRÄCH

PUPPENTHEATER IN OSTEUROPA ZUR SOZIALPOLITISCHEN VERANTWORTUNG DER STAATLICHEN THEATER

Ausgewählte, leicht bearbeitete Passagen des auf Englisch geführten Podiumsgesprächs, das ab März 2017 unter www.ensemble-aufbruch.de als Podcast nachzuhören ist.

BETEILIGTE: Alexej Leliavski, Regisseur, Leiter des Puppentheaters Minsk und Professor für Puppentheater-Regie, Weißrussland / Ruslan Kudashov, Regisseur und Leiter des Studios Puppentheater an der Theater-Akademie St. Petersburg, Russland / Veselka Kuncheva, freie Regisseurin, Bulgarien / Anna Ivanova-Brashinskaya, Theaterwissenschaftlerin und Regisseurin, St. Petersburg, Russland (Übersetzung aus dem Russischen) / Moderation Frank Bernhardt, künstlerischer Leiter des Puppentheaters Magdeburg
(Weitere Informationen zu allen Beteiligten finden sich in den Kurzbiographien auf Seite 48.)



Frank Bernhardt stellt zunächst die Gäste vor. (...) Das Thema der Diskussion lautet zwar eigentlich „Sozialpolitische Verantwortung der kommunalen Ensemble-Puppentheater“, dazu kommen wir später. Denn in der zweiten Phase des Projekts AUFBRUCH möchten wir zum Einen Kollaborationen zwischen den kommunalen Puppentheaterensembles in Deutschland anstoßen, zum Anderen suchen wir internationale Partner für künstlerische Zusammenarbeit. Daher ist es wichtig, einen Eindruck von der künstlerischen Arbeitsweise unserer Gäste zu erhalten. Ich möchte euch also darum erst einmal bitten, in einer kurzen Präsentation eure Theater vorzustellen, eure künstlerischen Ansätze, eure Perspektiven.

(Im Folgenden laufen im Hintergrund Videos mit Arbeitsbeispielen der GesprächsteilnehmerInnen.)

Alexei Lelievski: Ich möchte etwas zum Thema sozialpolitische Verantwortung sagen. Auch wenn ich nicht weiß, wie nützlich unsere Erfahrungen für euch hier sind ... denn die Situationen sind doch sehr unterschiedlich. Wir leben in einem Land mit einem Diktator. Und ihr lebt in einem demokratischen System. Natürlich müssen wir unsere Position nutzen – aber wie, in dieser Situation?

PUPPENTHEATER MINSK, WEISSRUSSLAND

Gegründet 1938, kommunales/staatliches Ensemble-Puppentheater. 39 Mitarbeiter, davon 15 Puppenspieler, 2 festangestellte Hausregisseure. Repertoiretheater (14 Inszenierungen für Kinder, 10 Inszenierungen für Erwachsene), 3 – 4 Neuproduktionen pro Spielzeit, richtet ein eigenes nationales/internationales Festival aus.

Viele, eigentlich alle Theater in unserem Land werden von der Regierung kontrolliert. Nicht mit einer Zensur im strengen Sinn, aber mit einer Art vorsorglicher, ökonomischer Zensur. Das heißt, wenn man etwas tut, mit dem die Regierung nicht einverstanden ist, gibt es weniger Geld. Und möglicherweise wird mitgeteilt, dass dies und das nicht so gut für den Staat ist. Natürlich hat jedes Theater oder jede Person die Freiheit, diesen Regeln zu folgen oder diesen Regeln nicht zu folgen.

Einige Theater in unserem Land sind sozusagen unabhängig – nicht unabhängig im finanziellen Sinn, aber unabhängig in dem, was sie tun wollen. Bis jetzt hatten wir mit unserem Theater keine großen Probleme. Natürlich habe ich meine persönlichen Probleme mit der Staatsmacht, aber ok, das ist nur mein Problem, kein Problem des Theaters. Und jetzt, da wir uns Gedanken machen über Liberalisierung und freie Künstler in unserem Land, versuchen wir junge Leute einzubinden. In einer Art von Koproduktion, die nicht wirkliche Koproduktionen sind. Also, freie Gruppen haben in unserem Land keine Chance irgendwoher Geld zu bekommen. Das betrifft nicht nur offizielle Stellen – auch von privater Seite gibt es kein Interesse an derlei Theater, denn es könnte ja ein wenig gefährlich werden. Das heißt, die Machthaber könnten fragen: „Warum gebt ihr euer Geld auf eine Weise aus, gegen die sich die Regierung gerade entschieden hat?“ Daher gibt es nun Produktionen unter unserem Namen, die letztendlich Produktionen freier Gruppen sind. Das ist die Art, wie wir in unserem Land kooperieren.

In diesem Zusammenhang ist es für mich von grundlegender Bedeutung, dass alle Theater in unserem Land eine eigene Position beziehen, ein eigenes Gesicht zeigen, aber dazu sind leider nicht alle bereit. Dabei denke ich, das Puppentheater befindet sich

zur Zeit in einer sehr starken Situation, es ist gerade sehr erfolgreich in der Auseinandersetzung mit dem Schauspiel. (...) Die Akzeptanz des Puppentheaters beim Publikum ist sehr hoch; wenn auch (...) bei einer überschaubaren Gruppe. Aber diesen Zuschauern gibt das Puppentheater die Gelegenheit, zusammen zu sein, zu erkennen, dass sie nicht allein sind mit ihren Gedanken.

FB: Das bedeutet, deine künstlerische Arbeit hat soziale und politische Bezüge, und die Zuschauer möchten genau daran teilhaben, an dieser, deiner Welt. (...)

Veselka, bevor wir über deine Erfahrungen im Puppentheater Plovdiv sprechen – für diejenigen, die nichts über Plovdiv wissen: Es handelt sich um eins der ältesten Puppentheater in Bulgarien. Es hat in etwa die Struktur und auch die Ensemblegröße wie unser Theater hier in Magdeburg. Entstanden ist es nach russischem Modell – eine Geschichte, die uns alle verbindet, (d.h die Gründungen der Puppentheater in Osteuropa und in der DDR). Du, Veselka, hattest die Gelegenheit, in Plovdiv zu arbeiten – wie war dein Start dort, wie gingen die Struktur des Theaters und die Ideen einer freischaffenden Regisseurin zusammen?

Veselka Kuncheva:
Es war schwierig für mich, weil es niemand gewöhnt war, mit jüngeren Regisseuren zu arbeiten und man offenbar dachte: Die weiß nicht, was zu tun ist – also sagten mir die älteren Spieler, was ich tun sollte und was nicht. Als ob ich nicht wüsste, was ich wollte. Daher hatten wir anfangs große Probleme.

Aber nach der ersten, sehr erfolgreichen Premiere, hatte ich keine Probleme mehr in diesem Theater. Davor gewannen meine Ausstatterin und ich – wir sind ein Team, ich arbeite nicht ohne sie – einen Kampf nach dem anderen. Natürlich muss man wissen, dass es in den großen Theatern viele Leute gibt, die meinen zu wissen, wie man eine Inszenierung macht und was Puppentheater ist und sie wissen überhaupt alles. Dabei musst du jeden Tag aufs Neue entscheiden, ob du etwas Anderes willst, ob du einfach ein Experiment machen willst, eine neue Sprache finden, eine neue theatrale Ausdrucksweise – weil das sehr wichtig für dich ist. Ich denke nicht nur Puppentheater, sondern Theater überhaupt ist eine reiche Quelle, wenn man eine andere Sprache

PUPPENTHEATER PLOVDIV, BULGARIEN

Gegründet 1946, kommunales/staatliches Ensemble-Puppentheater. 46 Mitarbeiter, davon 16 Puppenspieler, 3 festangestellte Hausregisseure. Repertoiretheater (28 Inszenierungen für Kinder, 9 Inszenierungen für Erwachsene). 5 Neuproduktionen pro Spielzeit, richtet ein eigenes internationales Festival aus.

finden will, eine andere Welt, die ganz die eigene ist, absolut unabhängig.

FB: Nachdem du deinen ersten Kampf gewonnen hattest, änderte dies das Denken, die Erwartungen, die Einstellungen des Ensembles. Konntest du so auch in gewisser Weise grundlegende Strukturen ändern?

VK: Ich bin nicht sicher. Ja, ich wollte gern das Spieler-Ensemble verändern, weil zu oft gesagt wurde, was alles nicht geht. Aber du kannst die Spieler selbst nicht ändern. Du brauchst andere Spieler, jüngere, die gerne etwas riskieren – und man kann mit Staats-Schauspielern keine Risiken eingehen. Für mich ist das ein Riesenproblem, denn ich kann nicht einfach andere Spieler einsetzen. Ich muss mit den am Theater engagierten Spielern arbeiten. Für mich das größte Problem.

Für die nächste Produktion bekomme ich nun drei Leute von außen. Sie werden nur für meine Inszenierung engagiert. Jetzt hat der Direktor natürlich das Problem, dass er die Spieler bezahlen muss. Und das Theater ist nicht reich!

FB: Aber er entschied sich für die künstlerische Weiterentwicklung ...

VK: Ja, und dafür liebe ich ihn. Dies wäre in keinem anderen Theater möglich.

FB: In Bulgarien hat sich die Situation der kommunalen Puppentheater in den letzten Jahren geändert. Einige sind nicht mehr eigenständig, sondern nun Teil der großen Theater. Ähnlich wie nach der Wiedervereinigung in Deutschland, werden die eigenständigen kommunalen Puppentheater immer weniger.

VK: Es gibt sechs oder sieben, die jetzt eine Sparte von Schauspielhäusern sind. Und diese werden benutzt, um Geld zu machen – für das Schauspiel. Eine grässliche Situation, denn das Schauspiel frisst auf diese Weise das Puppentheater. Kein gutes Modell. Das begann vor vier oder fünf Jahren.

FB: Denkst du, es ist möglich, gegen diese Situation vorzugehen? Ausgehend von der Position der Puppentheater?

VK: Naja, wir haben eine Petition gestartet, wir haben gestreikt, aber niemand hört uns zu. Es ist einfach eine politische Entscheidung. Unser Kulturminister ist kriminell – alle wissen das! Und wenn wir daran nichts ändern können, können wir gar nichts ändern.

FB: Siehst du die Möglichkeit in Bulgarien eine Art Umfeld für Freischaffende zu etablieren?

VK: Freischaffende Künstler werden in Bulgarien gering geschätzt. Aber: Die kraftvollsten Künstler in Bulgarien sind nicht die Staats-Künstler.

FB: Ruslan, stellst du bitte deine künstlerische Arbeit vor?

Ruslan Kudashov: Bevor ich künstlerischer Leiter des Bolschoi Puppentheaters in St.Petersburg wurde, habe ich als freischaffender Regisseur mit einer eigenen Kompanie gearbeitet. Seit zehn Jahren versuchen wir nun schon, die riesige staatliche Maschine Bolschoi, diesen Motor, zu reanimieren. Ich möchte einfach mal die verschiedenen Phasen dieses Prozesses aufzählen: Als wir in dem Theater anfangen, war es nicht im besten Zustand. Das Repertoire war geprägt von einer sehr strikten, klaren Puppentheaterästhetik. Die Spieler waren mit ihrer Darstellungsweise nicht wirklich glücklich. Sie waren in keiner guten Verfassung und die Vorstellungen selber fielen in sich zusammen.

Es war ein Glück, dass ich gerade in diesem Moment eingeladen wurde, das Theater zu leiten. Mir wurde vorgeschlagen, mit einer Gruppe meiner Studierenden eine Kooperation mit staatlich subventionierten Theatern und der offiziellen Staatlichen Theaterakademie einzugehen, so dass all diese Studierenden von Beginn an in einem staatlichen Theater arbeiten konnten. Mir war bewusst, dass die älteren Schauspieler bzw. das bestehende Ensemble nicht sehr froh darüber sein würden – und es gab natürlich Spieler der älteren Generation, die es missgünstig machte, plötzlich mit einer Gruppe junger Leute konfrontiert zu sein.

Ich musste also einige Inszenierungen für diese Generation machen. Es war zudem wichtig für mich herauszufinden, wer von den Spielern in der Lage war den Dialog mit der jungen Generation aufrechtzuerhalten und wer nicht. In dieser Phase entwickelten die jungen Spieler auch eigene Inszenierungen, gemeinsam mit ihren Lehrern, den Professoren der Schule.

GROSSES PUPPENTHEATER SANKT PETERSBURG

Gegründet 1931, kommunales/staatliches Ensemble-Puppentheater. 85 Mitarbeiter, davon 27 Puppenspieler, 3 festangestellte Hausregisseure. Repertoiretheater (40 Inszenierungen für Kinder, 22 Inszenierungen für Erwachsene), 7 – 8 Neuproduktionen pro Spielzeit, richtet ein nationales Festival aus.

Wir führten choreographische Experimente durch, ebenso Versuche mit Material und auf diese Weise konstruierten wir Geschichten, bauten ein Repertoire auf. Schrittweise entwickelte es sich dahin, dass beide Gruppen von Spielern in derselben Produktion arbeiteten. Die Inszenierung, die es hier morgen zu sehen gibt, ist eine davon. Dies ist auch ein Ausgangspunkt dafür gewesen, neue Zuschauer zu bekommen. Es war nicht realistisch, zu hoffen, dass dieses schwache Theater ein neues Publikum rekrutieren könnte, solange hauptsächlich Routine zu spüren war. Aber jetzt haben wir bis zu vier oder fünf Abendvorstellungen für Erwachsene im Programm – was es vorher nicht gab. Wir haben es geschafft, eine neue Zuschauergruppe für unsere Produktionen zu mobilisieren. Wir haben es auch hinbekommen, ein neues Ensemble aufzubauen und nebenbei noch ein komplett neues Equipment zu erwerben.

FB: Ich habe das Gefühl, dies ist euer Hauptanliegen: Die Entwicklung einer ausgefeilten Sprache, neuer Inhalte der Inszenierungen, mehr Inszenierungen, die sich auch an Erwachsene wenden – ist das so? Dass ihr mehr Konzentration und künstlerische Visionen mit der Entwicklung dieser Inszenierungen verbindet? Stimmen alle zu? *(das tun sie)* Was bedeutet dies für das Kinderpublikum?

RK: Es ist für uns gar keine Option das Kinderpublikum zu vergessen. Natürlich haben wir das im Blick. Es wäre sonst sehr unfair. Denn Kinder kommen ja in dieses Theater und das ist auch wichtig für uns. Das heißt aber nicht, dass unsere Kinderinszenierungen die Entwicklung der künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten aufhalten. Ein anderes Zielpublikum verändert ja nicht deinen professionellen Anspruch.

FB: Wie lange hat es gedauert, das Publikum zu „erziehen“? Wie schwierig war das?

AL: Wir sind ein sehr spezielles Land. Weil wir eine offizielle und eine nicht offizielle Kultur haben. Die offizielle Kultur ist das, was man im TV sehen kann, einige Regierungs-Events, Konzerte und so etwas; darunter viel Folklore. Aber diese akzeptierte Art von Kultur hat großen Einfluss auf die Leute bei uns.

Auf der anderen Seite gibt es verschiedene Ansätze. Manche der Leute leben in der Vergangenheit, in unterschiedlichen Räumen der Vergangenheit, aber in der Vergangenheit. Nur ein Teil des Publikums lebt wirklich in der Gegenwart. Und bei Kindern ist es sehr schwierig etwas zu bewirken. Weil das Theater eine so andere Position einnimmt als die Eltern, Schulen oder Kindergärten. Dies ist der schwierigste Aspekt unserer künstlerischen Arbeit. Weil wir nicht nur überlegen müssen, was wir selbst wollen, sondern was die Gesellschaft braucht. Und oft kommt dabei ein Kompromiss heraus. Natürlich muss man einen Weg finden in diesem Umfeld – aber etwas, das man als wahrhaft künstlerische Arbeit bezeichnen könnte, habe ich in dem Bereich in den letzten Jahren nicht gesehen. Ich sehe, dass sich das ändern wird, aber dafür muss sich auch die Gesellschaft ändern, das Land.

FB: Würdet ihr sagen, die Situation in St. Petersburg ist ähnlich?

Anna Ivanova-Brashinskaya: Ich glaube, die Probleme in Russland sind andere. Nicht nur, weil es ein größeres Land ist und durch viele Verschiedenheiten und Gegensätze geprägt. Wir haben sehr schöne Inszenierungen für Kinder ... Auf der anderen Seite gibt es diese riesigen Theater. Es ist nicht gut, dass Kinder ihre ersten Erfahrungen in einem so furchteinflößend großen Theater machen. Wir brauchen kleinere Räume und eine Art persönlicherer Begegnung.

FB: Es war mir wichtig die Kolleginnen und Kollegen vorzustellen. Jetzt ist es an euch, Kontakte zu machen, interessante gemeinsame Themen zu entdecken und herauszufinden, wie man zusammenarbeiten könnte. In einer Werkstatt, einem Laboratorium – wie auch immer. Ich weiß, alle, die hier sitzen, sind offen dafür! Nutzt die Chance!!

Zusammenstellung und Übersetzung der Gesprächspassagen:
Anke Meyer



(c) jesko döring

FEIKES HUIS - EIN ORT FÜR NACHWUCHS

Eliane Attinger, geboren in der Schweiz, studierte in Prag Szenografie, Regie und Dramaturgie des Puppenspiels. Sie lebt in den Niederlanden, war u.a. künstlerische Leiterin des Ostade Theaters in Amsterdam sowie Veranstalterin der Festivals Risk und PopArts. Seit 2009 ist sie künstlerische Leiterin von Feikes Huis

Liebe Kolleginnen und Kollegen, danke, dass Sie hier sind, danke dem Festival Blickwechsel, dass ich hier sein darf. Ich werde über Feikes Huis sprechen, über unsere Philosophie, Ziele und Arbeitsstruktur.

1. WAS IST FEIKES HUIS?

Feikes Huis – das Haus von Feike – ist nach dem Pionier des niederländischen Puppentheaters, Feike Boschma, benannt. Boschma war ein bedeutender Künstler, ein großer Innovator, der das Puppenspiel als ein Handwerk begriff, das er mit anderen Kunstformen verbinden konnte, ja musste. Er betrachtete das Puppentheater als multidisziplinäre Theaterform und verglich es mit einem Platz, der von großen Häusern umgeben ist. In jedem Haus wohnt eine Kunstform. Das Puppenspiel holt sich aus jedem Haus etwas: Literatur, Bildende Kunst, Musik, Tanz, Schauspiel, Film – und wenn er jünger gewesen wäre (er verstarb in 2014, 90-jährig), dann hätte er die digitale oder multimediale Kunst sicher auch dazu gezählt.

Ich habe Feikes Huis 2009 gegründet, als eine Produktionsstätte für das Puppen- und Objekttheater, und bin seitdem künstlerische Leiterin des Hauses, inszeniere aber nicht selber. Daher ist Feikes Huis nicht gebunden an eine bestimmte Tradition, eine ästhetische Ausdrucksweise oder eine Darstellungsform, wie das üblich ist bei Gruppen mit einer Regie führenden künstlerischen Leitung. Die Künstler, mit denen Feikes Huis zusammenarbeitet, sind also frei in der Wahl ihrer Form und ihrer Mittel. Sie arbeiten mit Puppen, Objekten, Projektionen, Video, Animationsfilm, unterschiedlichsten Elementen der Installation und Szenographie etc.. Das konfrontieren und kombinieren sie u.a. mit Texten, Poesie, Bildender Kunst, Soundscapes oder Live Musik. Sie kommen mit ihren Ideen für szenische Arbeiten aufgefordert und unaufgefordert zu uns. Feikes Huis ist der Produzent oder manchmal auch einer der Ko-Produzenten der Inszenierungen. Wir erarbeiten zusammen mit den KünstlerInnen einen Plan für das Projekt, besprechen Inhalt, Form und Mittel, wir suchen die Mitwirkenden, stellen das Budget auf und organisieren den Produktionsprozess inklusive der Raumfragen. Gerade für junge TheatermacherInnen ohne eigene Gruppe oder Organisation ist das attraktiv.

Dabei initiieren wir Kontakte zwischen Theaterschaffenden und steuern ganz bewusst neue künstlerische Zusammenarbeiten an. Dafür können wir unser gutes Netzwerk innerhalb und außerhalb der Szene, im In- und im Ausland, nutzen. Feikes Huis bietet zudem spezielle Kenntnisse über das Figurentheater und seine zeitgenössischen, aber auch seine historischen Erscheinungsformen. Wir sind fast schon ein kleines Institut. Das macht uns einzigartig.

2 WARUM HABE ICH FEIKES HUIS AUF DIESE WEISE GESTALTET?

Das Puppentheater im engeren Sinn, also mit Puppen, stirbt in den Niederlanden langsam aus, es gibt zur Zeit in diesem Bereich kaum junge Gruppen. Auch verliert es immer mehr Terrain beim erwachsenen Publikum. Meine Philosophie ist, dass das Puppentheater nur eine Zukunft hat, wenn es sich erneuert, und zwar radikal. Radikal heißt für Feikes Huis im Moment, dass wir nicht das Bestehende, Bekannte durch Reformen erneuern wollen – da käme meiner Erfahrung nach ein Richtungsstreit auf – sondern dadurch, dass wir etwas Anderes, Neues danebenstellen. Das erfordert eine prinzipielle Offenheit für alle visuellen Mittel.

Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass wir viel mit KünstlerInnen aus anderen Kunst- und Theaterbereichen arbeiten – Schauspiel, Bewegungstheater, Musik und Musiktheater, Performance-Art, Lichtdesign, Tanz, Bildende Kunst. Ab und zu mit Puppenspielern. Ein Teil der Künstler ist sehr jung. Sie haben gerade eine Ausbildung beendet und machen bei uns die ersten Schritte in der Praxis. Andere haben mehr Erfahrung, sind zwischen 30 und 40 Jahren alt, wollen ihre Handschrift weiter entwickeln oder stürzen sich zum ersten Mal in die Welt des Bildertheaters. (In der niederländischen Bezeichnung „beeldend theater“ klingt die Verwandtschaft zu „beeldende kunst“, also zur Bildenden Kunst an. d.R.) Darin zeigt sich der doppelte Fokus von Feikes Huis: Entwicklung der Künstler(innen) und Entwicklung des Genres.

Bereits in den ersten Jahren wurde klar, dass sich zwar immer mehr junge Künstler und Künstlerinnen in der Zusammenarbeit mit Feikes Huis zuhause fühlten, diese sich aber nie „Puppenspieler“ nennen würden oder das, was sie machen „Puppentheater“. Sie vermeiden das. Sie sprechen lieber oder leichter über Objekttheater oder

Bildertheater – obwohl sie ab und zu auch zur Puppe greifen. Für die Erneuerung des Genres sind diese jungen Leute von unglaublich großer Bedeutung. Bei uns in den Niederlanden gibt es ja keinen Nachwuchs im Gestalt von Absolventen spezieller Fachausbildung. Feikes Huis sucht darum überall nach neuen Talenten: an den Theaterschulen, den Kunstakademien und bei Festivals, die oft Aufträge an junge Macher vergeben. Inzwischen kooperieren wir mit zwei Theaterschulen, der Abteilung für Bewegungstheater in Amsterdam und der Abteilung Musiktheater an der Theaterschule in Arnhem. Ein anderer Partner ist das internationale Pop Arts Festival Amsterdam, in dessen Auftrag sich Feikes Huis um den Nachwuchs kümmert. Das Festival vergibt kleine Aufträge an junge Theatermacher; Feikes Huis begleitet diese Projekte und kann bei gutem Gelingen die kurzen Inszenierungen zusammen mit den Künstlern weiterentwickeln. Mit einem anderen Festival, das auf Site specific Theater spezialisiert ist, arbeiten wir auf ähnliche Weise zusammen.

Mit den zirka 15 professionellen niederländischen Puppen- und Objekttheatergruppen (die meisten sind klein oder Solisten) und den zahlreichen semiprofessionellen und Amateurgruppen verbindet uns die Faszination für Puppen und Objekte. Was uns unterscheidet, ist erstens die breitere Auffassung des Genres als Bildertheater; zweitens, dass wir mit vielen verschiedenartigen und ausschließlich professionellen Künstlern arbeiten; drittens, dass ich selber nicht inszeniere und viertens, dass wir vor allem für Erwachsene produzieren.

3. ORT & ORGANISATION

Feikes Huis ist in Amsterdam zuhause. Anders als der Name vermuten lässt, haben wir kein eigenes Haus, also keine Bühne, Studios, Werkstätten usw. Wir haben ein Büro. Die Organisation ist im Kern sehr klein. Ich mache die künstlerische Leitung an drei Tagen/Woche. Wir haben eine Geschäftsleiterin und eine Produktionsleiterin (zusammen auch drei Tage/Woche) und eine Öffentlichkeitsarbeiterin (1,5 Tage/Woche). Alle anderen Mitarbeiter, also die Regisseure, Dramaturgen, Darsteller, Musiker, Szenografen, Techniker etc. beschäftigen wir freelance, nach Notwendigkeit der jeweiligen Produktion. Für den Verkauf der Vorstellungen in den Niederlanden arbeiten wir mit Agenturen; Gastspiele im Ausland organisieren wir.

Da wir eine Stiftung sind, haben wir einen Vorstand, er besteht aus drei Mitgliedern. Der Vorstand mischt sich nicht in inhaltliche Fragen ein, sondern kontrolliert, ob wir die Arbeitspläne einhalten, unsere Ziele erreichen und ob die Jahresabrechnung stimmt. Daneben gibt es einen künstlerischen Rat mit drei Mitgliedern, die ich auswähle. Ich treffe mich mit ihnen zwei, dreimal pro Jahr, um über inhaltliche Fragen zu diskutieren.

4. GELD & PRODUKTIONEN

Feikes Huis wird für jeweils vier Jahre durch den Fonds Podiumkunsten unterstützt. Das ist der größte Fonds für professionelle Bühnenkunst in den Niederlanden. In der aktuellen Planungsperiode (2013 bis 2016) sind wir eine der 67 Gruppen bzw. Einrichtungen und 13 Festivals, die diese mehrjährige Unterstützung bekommen. Der Fonds unterstützt auch einmalige Projekte, vergibt Stipendien und so weiter. Pro Jahr verteilt er ca. 50 Millionen Euro. Feikes Huis erhält davon jährlich 240.000 Euro, wir nehmen zusätzlich zirka 60.000 Euro ein. Aus diesem Budget finanzieren wir alles: die Produktionen, die Organisation und das Büro. Wir versuchen auch Mittel zu beschaffen von kleineren, privaten Fonds; das ist allerdings schwierig. Jedes 4. Jahr müssen wir beim Fonds die Gelder aufs Neue beantragen und es ist keineswegs sicher, dass wir die nächste Runde überleben. Beim Fonds Podiumkunsten liegen für die Planungsperiode 2017 bis 2020 insgesamt 213 Anträge von Gruppen und Festivals vor, und das bei gleichbleibendem Budget (!). Eine mörderische Konkurrenz. Anfang August wissen wir mehr.*

Wir bringen pro Jahr zwei neue Produktionen heraus, manchmal sind es drei. Wir behalten vier bis fünf Inszenierungen im Repertoire. Mit den neuen Produktionen touren wir meistens in einer Serie von 20 bis 40 Vorstellungen. Die älteren Produktionen zeigen wir auf Anfrage. Manchmal ist das kompliziert, da wir kein Ensemble haben und deshalb für jeden Auftritt die Beteiligten zusammentrommeln müssen. Das gelingt nicht immer, da sie alle auch in anderen Projekten beschäftigt sind. So spielen wir durchschnittlich 80 Vorstellungen pro Jahr, die meisten für ein erwachsenes Publikum. Das tun wir, weil in den Niederlanden die meisten Puppen- und Objekttheatergruppen im Bereich Kinder- und Jugendtheater arbeiten. Nur ca. 10 % der Gruppen zeigen Inszenierungen für Erwachsene. In diesem Segment ist also noch viel zu gewinnen, deshalb konzentriert sich Feikes Huis vorwiegend auf Angebote für Erwachsene.

5. KONTEXT – DER GRÖßERE RAHMEN

In den Niederlanden ist das Puppen- und Objekttheater oder Bildertheater ein an sich blühender, eher experimenteller, kleiner Zweig der darstellenden Kunst. Es gibt keine Fachausbildung, keine eigenen Häuser, keine kommunalen Ensembles so wie hier. Wohl aber ist das Genre – nach einigen Kämpfen – Anfang der 70er Jahre Teil des subventionierten Theaters geworden und kann gleichberechtigt Gelder beantragen bei allen Töpfen, auf

allen Niveaus. Es existieren drei spezifisch ausgerichtete Festivals und 1995 entstand „De Proeve“, ein sogenannter „werkplaats“ (eine Werkstatt oder Laboratorium), wo man sich vor allem weiterbilden konnte auf dem Gebiet des Puppentheaters. Es war eine Art Vorläufer von Feikes Huis.

Das Genre gehört in den Niederlanden seit Anfang der 70er Jahre des letzten Jahrhunderts zur freien Szene. Diese entwickelte sich nach 1969, nach Protesten von Künstlern und Publikum (vor allem Studenten) gegen das etablierte Theater. Man fand die Vorstellungen der großen Schauspielensembles in den Stadttheatern langweilig und konventionell. Eine vernünftige, mutige Ministerin machte den Protesten ein Ende, indem sie die Subventionen der Ensembles partiell in Richtung freie Szene umleitete. Daraufhin gründeten sich viele kleinere Gruppen, die Gelder für Projekte bekamen. So erlebte das niederländische Theater eine beispiellose Blütezeit, sowohl quantitativ als auch qualitativ.

Seither sind Theaterhäuser und Ensembles in den Niederlanden im Prinzip getrennt, auch die Stadttheater verfügen über keine eigenen Ensembles – obwohl sieben kommunale Schauspielensembles existieren. Alle Gruppen, große und kleine, entwickeln ihre Produktionen in Studios und bespielen dann die Bühnen im ganzen Land. Alle sind verpflichtet auf Tournee zu gehen – außer der Oper.

Interessanterweise entstand in den letzten Jahren eine Gegenbewegung: In Den Haag und Rotterdam fusionieren die großen Ensembles mit den Stadttheatern. Die Sparte Kinder- und Jugendtheater gehört in Den Haag gleich dazu und in Rotterdam werden einige Avantgarde-Gruppen und eine Produktionsstätte Teil des entstehenden großen Hauses. Das Theater Rotterdam wird das erste Theaterhaus in den Niederlanden sein, das Produktion, Bühne und Nachwuchsförderung in einer Institution vereint.

Auch Kulturpolitik und System ändern sich. Bis Anfang dieses Jahrhunderts gaben Innovation und künstlerische Qualität den Ausschlag bei der Verteilung der Subventionen. Inzwischen ist künstlerische Qualität stillschweigend zur Voraussetzung geworden – Innovation ist jetzt vor allem gefragt auf dem Gebiet der Publikumswerbung und des Fundraising. Das heißt auch, es zählen vor allem die Kriterien des Marktes: die Anzahl der Vorstellungen und die Höhe der Einnahmen aus Kartenverkauf oder Gagen. Neben den Marketing-Abteilungen sind die kunstpädagogischen Aktivitäten äußerst wichtig geworden. Gesellschaftliche Relevanz, politisches Engagement und Diversität spielen eine entscheidende Rolle. Community-Art Projekte mit Beteiligung von Minderheiten sind sehr beliebt, vor allem bei den Fonds und Politikern. Auch Sommerfestivals, wo das Publikum draußen in der Natur oder in ehemaligen industriellen Stadtteilen Theater, Tanz und Musik genießt, haben Hochkonjunktur.

Vor vier Jahren, 2012, hatte der subventionierte Kunstsektor mit extremen Sparmaßnahmen zu kämpfen. Auf der Strecke blieben damals ganze Gruppen (in allen Sparten), aber auch Stadttheater und kleinere Bühnen. Für Feikes Huis war es hart, dass plötzlich mehr als zehn der von uns bespielten Bühnen aufgaben oder kein Geld mehr hatten, um Gagen zu zahlen. Glücklicherweise hat sich diese Tendenz nicht verstärkt, ökonomisch geht es der niederländischen Kultur wieder besser.

Auf der Strecke blieb jedoch letztlich der Nachwuchs. Junge Künstler müssen – um Projektgelder zu bekommen – zahlreiche Spieltermine vorweisen. Die Veranstalter aber meiden die Risiken, mit der Folge, dass man neue, innovative Inszenierungen nicht überall spielen kann. Damit bleibt irgendwann auch die Innovation auf der Strecke. Hier greift der Ansatz von Feikes Huis, bewusst und aktiv die Modernisierung und Aktualisierung des Genres zu fördern, mutige, bahnbrechende, bildstarke Produktionen zu ermöglichen, in denen animierte Puppen, Objekte oder andere visuelle Mittel im Zentrum stehen.

6. KÜNSTLERISCHE VORAUSSETZUNGEN

Die zeitgenössischen Formen, wie wir sie kennen, stammen aus zwei Strömungen Anfang des 20. Jahrhunderts. Auf der einen Seite stand das traditionelle Puppentheater und auf der anderen Seite das Theater der historischen Avantgarde.

In unserer Zeit finden radikale Veränderungen durch die digitale Revolution und Robotisierung statt und man kann Parallelen entdecken zur Zeit des frühen 20. Jahrhunderts. Damals hat sich die Welt durch die Erfindung der Elektrizität, der Dampfmaschine, Auto, Radio, Fotografie und Film grundlegend verändert und die industrialisierte Gesellschaft wurde zu einer großen Inspirationsquelle für Künstler. Neue Kunstrichtungen wie Futurismus, Dada und Fluxus bildeten sich heraus. Dadaisten und Futuristen experimentierten mit Theater in der Nähe zur bildenden Kunst. Sie entdeckten abstrakte Theaterformen, und nannten es „Theater der Dinge“. – Das zeitgenössische Objekt- oder Bildertheater ist diesen Strömungen verpflichtet.

7. EIN BLICK IN DIE ZUKUNFT 2017 – 2020

Die Projekte der Künstler, mit denen wir arbeiten wollen, schließen – jedes auf seine Weise – an bei den Ideen und Theorien der Avantgarde. Es ist durchaus möglich, dass sich dank des Einflusses der digitalen Revolution, der technologischen Entwicklungen und Veränderungen, die Suche nach einem neuen „Theater der Dinge“ intensiviert.

Wir wollen in den nächsten Jahren sowohl mit neuen, jungen Theatermachern arbeiten als auch die Zusammenarbeit mit erfahrenen KünstlerInnen fortsetzen. Ich will als Beispiele kurz zwei neue Projekte vorstellen:

JUNGE MACHER: PORTALS

Mathieu Wijdevan und Nick Bos von Firma Draak absolvierten die Performerausbildung an der Theaterschule (Toneelacademie) Maastricht, Abschluss 2014. Sie sind neu in der Welt des Objekttheaters. Seit dem Studium haben sie zwei Inszenierungen herausgebracht. Darin erzählen sie, wie in der Zukunft Technologie und Objekte den Menschen beherrschen werden. In NXT LVL (2014) spielen sie selbst die Figuren in einem Live-Video-Spiel. In ROBOT (2015) skizzieren sie mit Drohnen und einer futuristischen Roboterpuppe ein düsteres Zukunftsbild unserer Städte. Und in PORTALS wollen sie nun die Idee ausspinnen, dass ein Objekt Menschen beeinflussen kann; durch intellektuelle Einflussnahme oder allein durch seine Existenz. In der Science Fiction ist ein „Portal“ eine einfache Erklärung für ein schwarzes Loch, das zu anderen Universen führt. In der Inszenierung ist das „Portal“ ein einfacher großer Würfel.

ERFAHRENE MACHER: WIE LEICHT KANN EINE WOLKE SEIN? – EINE ZEN-ERFAHRUNG

Die Regisseurin Gienke Deuten und die Puppenspielerin Meike van den Akker – beide um die 40 – wollen ihre Bildertheaterhandschrift weiter entwickeln. Sie haben sich das Bilderbuch **WÄHREND DER BÄR SCHLIEF** des japanischen Malers und Schriftstellers Ayano Imai ausgesucht, eine meditative Geschichte über die Wandlung eines menschenfeindlichen Wesens. Neben dem Spiel mit Puppen und Objekten entwickelt sich auch der Raum ständig, er wächst, atmet und verändert sich. Darum geht es im Kern: Transformationen beobachten und sich dafür bewusst Zeit lassen. Der Koproduktionspartner ist Het Houten Huis, ein kleines kommunales Ensemble, das sich „beeldend muziektheatergezelschap“ nennt, also „Gruppe für visuelles Musiktheater“.

8. KOPRODUKTION UND KOOPERATION

Feikes Huis hat Erfahrung mit dem Koproduzieren, auch international, mit flämischen Kollegen und Kollektiven: **DORP** mit Annelies Van Hullebusch, **DE BOMMA'S** mit dem Kollektiv Compagnie Frieda und **HET FIORETTI PROJECT** mit dem Kollektiv Lcinda Ra. Bei diesem letzten Projekt, dem Gespräche mit Kindern und Jugendlichen in einer psychiatrischen Klinik zugrunde liegen, geht es um unsere Angst vor dem Nicht-Normalen, dem Wilden. Feikes Huis ist einer von sieben unterschiedlichen Koproduzenten. Es wurde trotzdem „unser“ Projekt, denn die Basis der Inszenierung entwickelte die Gruppe in Amsterdam, während einer zweiwöchigen Residenz, wie in einem Schnellkochtopf. Wir blieben dann im weiteren Verlauf dabei, reisten regelmäßig nach Brügge, wo die 2. Produktionsphase und die belgische Premiere stattfanden.

Was wir gelernt haben: Für Koproduktionen ist der Schlüssel (für uns) Gleichwertigkeit, nicht unbedingt finanziell oder im Bezug auf den Umfang der Organisation, aber auf jedem Fall in Bezug auf das künstlerische Denken. Wenn man koproduzieren will, muss man einander erst einmal kennen lernen, herausfinden, ob man einander etwas zu bieten hat. Das kann während eines Symposiums, in Workshops oder in Gesprächen an der Bar geschehen.

Und wenn man Veränderung und Innovation anstrebt, so sollte man im eigenen Ensemble Raum schaffen für junge Künstler – Künstler, die aus anderen Kontexten kommen und auf eine ganz andere Art arbeiten. Das heißt, seriös investieren in junge Menschen außerhalb des Puppentheaters bzw. des eigenen Umfeldes.

Das könnte für alle zu einer besonderen Inspirationsquelle werden.
Ich danke Ihnen.

www.feikeshuis.nl

* Nachtrag zu diesem Punkt: Unser Antrag wurde inzwischen positiv beurteilt durch den Fonds Podiumkunsten und den Amsterdams Fonds voor de Kunst. Feikes Huis kann weiterarbeiten!

TISCHGESPRÄCHE

Die vier Tischgespräche des Symposiums stellen wir hier in einer Collage von Ausschnitten aus Statements, Protokollen und Kommentaren vor. Die Texte sind durch fiktive Fragen gegliedert und können farblich den jeweiligen Verfassern zugeordnet werden. Die genannten TeilnehmerInnen haben die Gespräche mit vorbereitet oder Protokolle verfasst.

I - ENSEMBLE ALS WIR-GEBILDE

MIT: Annette Scheibler, Ensemble Materialtheater Stuttgart
Sigrun Kilger, Ensemble Materialtheater Stuttgart
Kotti Yun, bis Ende Spielzeit 2015/16 Puppentheater Chemnitz,
danach freischaffende Puppenspielerin
Leonhard Schubert, Puppentheater Magdeburg
u.a.

ERGEBNISSE: (siehe auch Statement von Kotti Yun auf S. 39)

WIE FUNKTIONIERT DIE ARBEIT BEIM MATERIALTHEATER STUTTGART, DAS SEIT JAHRZEHNTEN ERFOLGREICH ALS FREIES KOLLEKTIV ZUSAMMENARBEITET?

Das Ensemble Materialtheater Stuttgart, hervorgegangen aus dem Studiengang Figurentheater Stuttgart, existiert seit fast 30 Jahren als freie Theatergruppe. Seit 2004 sind wir ein fünfköpfiges Ensemble, das im Kern aus zwei Figurenspielerinnen, einem Autor/ Regisseur/ Schauspieler, einem Musiker und einem Bühnenbildner/ Techniker besteht. Projektweise haben wir unser Ensemble mit KünstlerfreundInnen schon auf bis zu 13 Mitwirkende auf der Bühne erweitert.

Charakteristisch für unser Arbeiten ist, dass wir wesentliche Entscheidungen wie Themen- oder Stückauswahl im Kollektiv treffen. Auch darüber, wie und mit wem wir für eine neue Inszenierung zusammenarbeiten wollen, entscheiden wir gemeinsam. Jeder bringt dabei seine Bedürfnisse, Wünsche und Ideen ein. Jeder von uns erhält das gleiche Honorar.

Alle am Theaterprojekt beteiligten Künstler sind an der Stückentwicklung als Mitautoren beteiligt. Das kann manchmal zu kontroversen inhaltlichen Diskussionen führen, die aber von zwei Autoritäten in Bahnen gehalten werden: dem gemeinsamen Wunsch, ein gutes Stück zu machen und dem Regisseur. Die Künstlerkollegen, mit denen wir zusammenarbeiten, ‚ticken‘ ähnlich, es sind Menschen, die bereit sind, all ihre Talente in den gemeinsamen Schaffensprozess einzubringen. (aus dem Beitrag von A.S.)

WIE KÖNNEN ENSEMBLE-PUPPENTHEATER ATTRAKTIVER FÜR JUNGE PUPPENSPIELER WERDEN?

Um als Ensemble für längere Zeit zu funktionieren, muss ein gemeinsames Interesse an Themen und Geschichten bestehen. Das betrifft im Detail sicherlich auch die Altersgruppe, die man erreichen will, sowie die (Puppen-)Art, mit der man arbeiten möchte.

Außerdem glaube ich daran, dass Qualität weit über Quantität geht. Demnach sind 1-2 Neuproduktionen pro Jahr für kleinere Ensembles (mit bis zu fünf Mitgliedern als Stamm) meiner Meinung nach angemessen, um dem Anspruch der einzelnen Künstler und ihrem Wunsch nach mehr Zeit für Experimente und tiefgängige Beschäftigung mit dem jeweiligen Projekt gerecht zu werden. (aus dem Beitrag von K.Y.)

WIE WIRD EIN ENSEMBLE ALS GANZES MEHR ALS DIE SUMME SEINER TEILE, ODER: WARUM WERDEN EINIGE ENSEMBLES ALS STARK WAHRGENOMMEN?

Ich vermute, sobald es eine, dem daily-business übergeordnete, gemeinsame Aufgabe, ein gemeinsames Wirken über die kleinteilige Arbeit hinaus gibt, bekommt dieses „Wir-Gebilde“ eine neue Qualität. Was dieses Übergeordnete im Einzelnen meint, ist verschieden. Es hält in Bewegung und setzt Kräfte frei. (aus dem Beitrag von L.S.)

Ich glaube, das Puppentheater Magdeburg hat rechtzeitig und sehr weitsichtig seine Strukturen verändert. Und schafft Freiräume für die ganz persönliche Entwicklung seiner SpielerInnen. Das hat Zukunft! (A.S.)

II - AUSBILDUNG UND ENGAGEMENT: NACH DEM STUDIUM INS KOMMUNALE PUPPENTHEATRE-ENSEMBLE? ODER: WER WIRD WOFÜR AUSGEBILDET?

MIT: Gundula Hoffmann, Puppentheater Chemnitz
Markus Joss, Leiter Studiengang „Zeitgenössische Puppenspielkunst“, HS „Ernst Busch“, Berlin
Stephanie Rinke, Leiterin Studiengang „Figurentheater“, MH Stuttgart
u.a.

ERGEBNISSE: An Stelle einer Gesprächscollage finden sich zu diesem Thema ab Seite 36 Statements von Gundula Hoffmann und Markus Joss

III - PARTIZIPATION UND PUPPENTHEATER

MIT: Stella Cristofolini, Rummelplatz Berlin/ Theater Arbeit Duisburg
Jan Jedenak, dekoltas handwerk, Stuttgart
Jonas Klinkenberg, Künstlerischer Leiter Westflügel/ Freier Künstler, Leipzig
Mohammed Nourallah, Rummelplatz Berlin/ Theater Arbeit Duisburg
u.a.

ERGEBNISSE:

WIE KANN PARTIZIPATION IM PUPPENTHEATER AUSSEHEN?

Das Tischgespräch startet mit einer kleinen Runde zum individuellen Interesse der verschiedenen Teilnehmenden am Thema Partizipation. Eigene Erfahrungen der Anwesenden, kommende und laufende Projekte, offene Fragen und auch kritische Haltungen zum Thema der Partizipation stecken schon zu Beginn die Vielfalt des Themenfeldes ab.

Stella Cristofolini und Mohammed Nourallah berichten von ihrem Projekt im Rahmen des „Rummelplatz #2“ an der Schaubude Berlin im März 2016. Der Rummelplatz bietet mit zahlreichen künstlerischen Workshops und gemeinsamen Aktionen einen Raum für barrierefreie Partizipation. Cristofolini und Nourallah waren an der Organisation beteiligt und für den „Gestaltungsworkshop“ verantwortlich. Der explizit integrative Ansatz gilt der Möglichkeit einer Partizipation über Grenzen, insbesondere Sprachbarrieren und kulturelle Hemmschwellen hinweg. (aus dem Protokoll von J.K.)

Das Projekt „Rummelplatz“, eine langfristige Kooperation zwischen der Schaubude Berlin, Theater Arbeit Duisburg und Geflüchteten, richtet sich an Neuankömmlinge, KünstlerInnen, AktivistInnen und alle weiteren Interessierten. Es will Räume eröffnen, welche als Labore für neue Formen der Begegnung, Zusammenarbeit und (künstlerischen) Produktion die Potentiale einer vielfältigen Gemeinschaft zu nutzen wissen, um Gesellschaft aktiv mitzugestalten. Woher kommen wir? Was wollen wir? Was brauchen wir? Wie können wir miteinander kommunizieren? Was können wir voneinander lernen? Wie wollen wir miteinander leben? „Rummelplatz“ versteht das Theater als Treffpunkt, an dem Individuen das

Selbstverständnis der Gesellschaft, in der sie leben, aushandeln – auch mit den Mitteln des Theaters der Dinge, Objekte, Materialien, welches (auch) jenseits von Sprache funktioniert.

In bislang zwei Durchgängen (jeweils zwei Wochen im Januar und April 2016, ein dritter ist für September 2016 geplant) haben wir Workshops angeboten (Objekttheater, Maskentheater, Musik, Schreibwerkstatt, Collagen, Installation) und am Ende der gemeinsamen Arbeit jeweils ein Hausfest veranstaltet, das Theater geöffnet, Freunde und Interessierte eingeladen, Ausschnitte aus den Arbeitsprozessen gezeigt, zusammen gegessen, geredet, Musik gehört... „Rummelplatz“ versteht sich als erforschendes Experiment – Sichtbarkeit, Reflexion, Evaluation, Dokumentation und Archivierung ist Teil unserer Arbeit. (aus den Beiträgen von S.C. und M.N.)

Marianne Fritz, die ebenfalls an diesem Projekt beteiligt war, berichtet von ihren eigenen Erfahrungen in ihrem Workshop „Freies Gestalten mit Familien“. Jan Jedenak präsentiert das Konzept seiner praktischen Bachelorarbeit „trick and treat“, die sich derzeit noch am Anfang des Probenprozesses befindet. Die Arbeit, die sich mit verschiedenen Formen des Tricksters auseinandersetzt und vornehmlich mit Maske und Körper arbeitet, setzt eine Partizipation der Zuschauenden voraus, denn nur, wenn zu bestimmten Punkten interagiert wird, geht die Vorstellung weiter. Explizit handelt es sich um eine Interaktion zwischen Gewaltakt und Spielspaß. Die Frage, die Jedenak vor allem beschäftigt, ist, wie man das Publikum zur Interaktion bringen kann. (J.K.)

„Trickster“ ist eine Performance über einen getriebenen Spieler, der über seine Sehnsucht nach Verwandlung, unendlicher Verpuppung und seine Lust an der Manipulation den Zuschauer zu einem vertrackten Schießspiel verführt:

Dem Zuschauer wird ein in sich geschlossenes Spielfeld – eine Apparatur mit quadratischer Grundfläche, auf dem eine klapp- und drehbare Kiste thront – präsentiert. Auf, unter und in diesem Spielfeld erscheint, verschwindet und verwandelt sich der Spieler mit Masken und Kostümversatzstücken in verschiedene Figuren. Über dieser wandelbaren Struktur befinden sich diverse Fallen (Netz, Dolch, Abrisspendel, Guillotine, Leimeimer, Falltüren), die nur darauf warten ausgelöst zu werden.

Der Zuschauer ist aufgefordert, seine passive Position zu verlassen und Täter zu werden. Auf und an der Spielfläche erscheinen Zielscheiben, die von einzelnen Zuschauern getroffen werden müssen. Die Handlung schreitet nur fort, wenn geschossen und getroffen wird. Denn nur ein Treffer löst jeweils eine der Fallen aus, die den Spieler erfasst und zur nächsten Transformation bringt.

Die verkörperten Figuren versuchen, den Zuschauer zu Handlungen und Reaktionen zu verführen, die ihn selbst verblüffen. Die Figuren sollen als Projektionsfläche fungieren und im Zuschauer einen lustvollen Spiel- bzw. Jagdtrieb hervorrufen. Indem er sich zum „Abschuss“ zur Verfügung stellt, wird der Spieler zum Spiegel für die Sehnsüchte des Zuschauers – mit dem lustvollen Moment, dass ein wirklicher Tod nicht möglich ist. Tod bedeutet hier also kein Ende, sondern Verwandlung und Fortgang.

(aus dem Beitrag von J.J.)

WARUM SOLLTE (PUPPEN-)THEATER PARTIZIPATIV SEIN?

Deutschland ist das zweitgrößte Einwanderungsland nach den USA; in Städten wie Berlin sind bei den Unter-Sechsjährigen Menschen mit Migrationshintergrund in der Mehrheit. Hunderttausende Geflüchtete kommen jährlich hinzu. In den meisten (Kultur-) Institutionen bildet sich diese Realität jedoch nicht ab, weder beim Publikum noch bei den Akteuren. Der Mangel an Informationen, ökonomische Gründe, Sprachbarrieren, mangelndes Recht auf Bildung und Arbeit erschweren die Teilhabe der Neuankömmlinge am gesellschaftlichen Leben, erfüllender Beschäftigung und städtischem Diskurs. Unser Ziel ist es, der längst realen Diversität der Gesellschaft Räume zu bieten, in denen Individuen (mit unterschiedlichen Referenzrahmen) das Selbstverständnis der Gemeinschaft, in der sie leben, aushandeln.

(S.C. und M.N.)

Bei „Trickster“ geht es darum, sich als Spieler mit dem Publikum zu konfrontieren. Sich zur Verfügung zu stellen, aber auch zu fordern. Gegenseitige Interessen und Bedürfnisse zwischen Spieler und Zuschauer auszuloten. Sich gegenseitig während des Spiels zu entdecken. Einen Teil von sich selbst preiszugeben, vielleicht etwas Verstecktes zu offenbaren.

Die Form des interaktiven Spiels wirft die Frage auf: Welche Bedingungen müssen geschaffen werden, um ein Spielprinzip zu etablieren, welches den Rezipienten dazu animiert darin ein aktiver Teilnehmer zu werden? Wie kann dies mittels Situationen und Bildern (also ohne logische/ sprachliche Anleitung) transportiert werden? Partizipation bedeutet für mich in diesem Zusammenhang, sein Gegenüber zu verführen, die vermeintliche Grenze des Erwarteten und Zumutbaren zu bespielen und vielleicht neu zu ziehen, ohne dabei überfordert oder verschreckt zu werden. Eine lustvolle Kommunikation, welche die herkömmliche Position zwischen Spieler und Zuschauer verschiebt. (J.J.)

BIETET DAS MEDIUM PUPPENTHEATER BESONDERE MÖGLICHKEITEN ZUR PARTIZIPATION?

Es folgt eine angeregte Unterhaltung über unterschiedliche Dimensionen von Partizipation. Insbesondere die Frage, wo die dem Figurenspiel inhärenten Möglichkeiten eine Teilhabe fördern oder hemmen können, wird diskutiert. Prof. Florian Feisel verweist dabei vor allem auf das gemeinsame Spiel, unterstützt von diversen Erfahrungsberichten und Ansätzen anderer Teilnehmender. Dringlich bleibt jedoch die Frage, wie das Verhältnis von Partizipation und künstlerischem Wert einzuschätzen ist. Eine kritische Haltung zur Fördersituation wird deutlich, die an vielen Stellen Partizipation in künstlerischen Arbeiten voraussetzt.

Die sehr unterschiedlichen Projekte der Teilnehmenden zeigen deutlich, dass Partizipation als solche für mannigfache Zwecke und künstlerische Ideen eingesetzt werden kann. Insbesondere im Figurentheater scheint Partizipation als Teil der künstlerischen Vision noch viele ungenutzte Möglichkeiten zu bieten. (J.K.)

IV - WELCHE KULTURPOLITISCHE CHANCE BIETET SICH ANGESICHTS DER AKTUELLEN GESELLSCHAFTLICHEN HERAUSFORDERUNGEN FÜR POSITIONIERUNG UND ENTWICKLUNG DER ENSEMBLE-PUPPENTHEATER?

MIT: Norina Bitta, Studentin, München
Torsten Gesser, Theater des Lachens, Frankfurt/ Oder
Michael Kempchen, Puppentheater Magdeburg

ERGEBNISSE:

WAS SIND DIE GRÖSSTEN POLITISCHEN HERAUSFORDERUNGEN UNSERER ZEIT?

- Krieg/ Zunahme autoritärer Regime/ Terrorismus
- Migration
- Populismus
- neuer Konservatismus
- Ungewisse Zukunft Europas (aus dem Protokoll von N.B.)

Vor diesem Hintergrund geht es letztendlich um die alte Frage: Krieg oder Frieden? (aus dem Beitrag von M.K.)

WELCHE AUSWIRKUNGEN HAT DAS AUF DAS PUPPENTHEATER?

Das Gefühl der Verunsicherung in einer sich wandelnden Welt kann zu verschiedenen Reaktionen führen:

- Entweder: Die Menschen ziehen sich ins Private zurück. Sie wollen klar lesbare Stücke sehen.
- Oder: Die Bühne gewinnt wieder an Relevanz. Die Menschen wollen dort verhandelt sehen, was in der Welt geschieht. Schauspiel/ Puppentheater wird wieder verstärkt als Ort wahrgenommen, an dem Werte vermittelt werden – auch für nachfolgende Generationen. (N.B.)

Aus der aktuellen europäischen Entwicklung resultieren gestiegene Erwartungen aus Politik und Publikum an das Theater. Derzeit vermittelt die Politik einen überforderten Eindruck und ist auf der Suche nach Partnern, die beitragen die „Unwucht“ unserer gesellschaftlichen Entwicklung abzufedern. Die Ensemble-Puppentheater müssen die Chance nutzen, sich z.B. durch Partizipationsprojekte (etwa zum Thema Integration) und Gestaltung der Spielplaninhalte als wichtige Orte zur Diskussion der Fragen „Wer sind wir?“ und „Wie wollen wir leben?“ zu profilieren. (M.K.)

In Zeiten gesellschaftlichen und politischen Wandels und angesichts zahlloser Krisenherde auf der Welt haben Puppentheater die Chance, große Themen zu verhandeln (und können dafür spezielle Förderungen in Anspruch nehmen). (N.B.)

Theater als Kreativraum und kulturpolitische Chance durch Qualitätssteigerung an den Häusern. Chance durch die Überforderung der Politik, die neue Partner sucht, welche die Unwucht der Gesellschaft ausgleichen. Selbstverständnis als Puppentheater herausbilden. Puppenspieler wird zum politisch agierenden Menschen. Positionieren und die Politik mitnehmen: Kontaktpflege und Projekte im Kontext gesellschaftlicher Herausforderungen. (aus den Gesprächsnotizen von Torsten Gesser)

Es ist für die weitere Entwicklung der Ensemble-Puppentheater unabdingbar politische Stellung zu beziehen, den Puppenspieler als politisch agierenden Künstler zu begreifen und damit die öffentliche Wahrnehmung der Ensemble-Puppentheater zu qualifizieren. (M.K.)

WO SIND DIE GRENZEN DES GESELLSCHAFTSPOLITISCHEN ENGAGEMENTS DER ENSEMBLE-PUPPENTHEATER?

Es ist Vorsicht geboten: Künstlerische Freiheit bedeutet auch, nicht ausschließlich politische/ gesellschaftliche Themen auf die Bühne bringen zu „müssen“. (N.B.)

Es muss der Gefahr einer ausschließlichen Fokussierung auf die o.g. Themen und einer damit drohenden künstlerischen und inhaltlichen Verengung begegnet werden. (Diese kann z.B. drohen, wenn man sich zu sehr auf Förderprogramme der Bundesinstitutionen konzentriert.) (M.K.)

WELCHE ROLLE SPIELT IN DIESEM PROZESS DIE JUNGE GENERATION DER PUPPENSPIELER?

Die jungen Puppenspieler wollen nicht in die „Provinz“, viele zieht es in die Großstadt/ nach Berlin. Somit besteht das Problem, guten Nachwuchs zu finden und zu binden. (N.B.)

Die neu in die Ensemble-Puppentheater drängende Generation bietet Chancen. Sie aber für die Häuser zu interessieren, setzt das o.g. Selbstverständnis und die Modifizierung der klassischen Stadttheaterstrukturen voraus. Den jungen Ensembles müssen kreative (Frei-)Räume offeriert werden, die Orte für kreative Explosionen sein und die inhaltliche und formale Entwicklung der Ensemble-Puppentheater selbst vorantreiben können. (M.K.)

STATEMENT ZU „AUSBILDUNG UND ENGAGEMENT“

VON GUNDULA HOFFMANN

Gundula Hoffmann (D) ist Direktorin der Sparte Figurentheater an den Theatern Chemnitz. Zuvor arbeitete sie als Spielerin und Regisseurin an den Puppentheatern Halle, Bautzen und Plauen-Zwickau.

Als ich 2007 mein Hochschulstudium an der „Ernst Busch“ abschloss, war ein Großteil meiner KommilitonInnen daran interessiert, ein Festengagement an einem der bestehenden Ensemble-Puppentheater zu bekommen. Die Motivationsgründe waren sicher unterschiedlich – Ensemblearbeit, geregeltes Einkommen oder um Spielroutine zu bekommen. Vor allem aber scheint mir, wurde diese Option kaum in Frage gestellt und als selbstverständlich gegeben angenommen und genutzt.

Das lag wohl auch daran, dass wir damals während des Studiums nicht so explizit auf den Weg der Freiberuflichkeit vorbereitet wurden, wie das heute der Fall ist. Außerdem habe ich den Eindruck, dass sich in den letzten Jahren häufig bereits während des Studiums Künstlerkollektive zusammengeschlossen haben, um langfristig gemeinsame Projekte zu planen. Das zeugt von einer sehr bewussten und vorausschauenden Planung, als wüssten viele StudentInnen ziemlich früh, welchen Weg sie gehen, bzw. was sie nicht wollen. Es zeigt aber auch, dass viele freiberufliche Puppenspieler von ihrer Arbeit gut leben können bzw. dieser zum Teil beschwerliche Weg für die meisten attraktiver ist als ein Festengagement am Theater.

Daraus ergeben sich für mich folgende Fragen:

- Woher kommt die Skepsis gegenüber den festen Häusern?
- Was macht das Stadttheater so unattraktiv für die jungen Künstler?
- Wieso wiegt die vermeintliche Freiheit schwerer als die Möglichkeit, unter finanziell gesicherten Bedingungen an einem Haus mit Bühne, Probebühne, Ensemble, Werkstätten, Technik und Organisation arbeiten zu können?
- Liegt es daran, dass an den meisten Häusern hauptsächlich für Kinder gespielt wird?
- Oder an der Unattraktivität einer Stadt wie Chemnitz?
- Oder liegt es daran, dass die Spieler nicht selber darüber entscheiden können, was sie spielen und mit wem sie arbeiten? Diese Zwänge gibt es in der Freiberuflichkeit aber auch, z.B. wenn man überlegen muss, was sich am besten verkauft. Und Gestaltungsraum haben die Spieler, zumindest in Chemnitz, durchaus.
- Vielleicht liegt es auch einfach an der mangelnden Anbindung der Stadttheater an die Hochschulen.

Ich habe mehrfach versucht, ein Treffen an der „Ernst Busch“ zu organisieren, bei dem alle sächsischen Puppentheater den Studierenden ihr Profil vorstellen wollten. Es war nicht möglich, von der Hochschule eine konkrete Rückmeldung zu bekommen, ob und wann wir das machen könnten. Als ich den Weg über eine Studentensprecherin suchte (das Interesse der Studierenden an solchem Austausch ist durchaus gegeben), wurde ihr mitgeteilt, Unterricht könne dafür nicht zur Verfügung gestellt werden, solch ein Treffen müsse außerhalb des Unterrichts stattfinden.

In einem Gespräch mit einer Dozentin erfuhr ich, dass von Seiten der Lehrenden eine große Skepsis gegenüber den Theatern besteht – die SpielerInnen würden ausgenutzt und hätten kaum Freiheiten bei einem minimalen Gehalt.

Ich wünsche mir, ins Gespräch zu kommen. Zum einen mit den DozentInnen, um zu erfahren, wie sie zu den Theatern stehen bzw. was sich ändern müsste, damit die Ensemble-Theater als potentielle Plattform und Arbeitgeber wieder reizvoll werden.

Andererseits mit den Studierenden. Denn ich bin nicht der Meinung, dass sie anders ausgebildet werden müssen, sondern dass sich die Theater im Austausch mit den Hochschulen Gedanken machen sollten, wie sie für junge PuppenspielerInnen als Ort der Weiterentwicklung unserer Kunstsparte wieder interessant werden können.

Oder: ist der Gedanke von Festanstellung überholt? Müssen neue Formen gefunden werden?

(siehe auch das Statement von Markus Joss zum selben Thema, S.37)

STATEMENT ZU „AUSBILDUNG UND ENGAGEMENT“

VON MARKUS JOSS

Prof. Markus Joss ist Leiter der Abteilung Zeitgenössische Puppenspielkunst an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch Berlin. Von 2005 bis 2008 war er Künstlerischer Leiter des Puppentheaters Dresden am Theater Junge Generation.

Die folgenden Zeilen versuchen einige Punkte aus der Open-Space-Arbeitsgruppe „Wie kann man freie Spieler oder Gruppen an ein Haus holen/bindern?“ und dem Tischgespräch zur Ausbildung zusammenzufassen.

Die Perspektive, unter der dies geschieht, ist parteiisch – dem Verständnis des Gegenstandes tut dies allerdings keinen Abbruch. Im Gegenteil. Hier wird eine Position noch einmal zugespitzt formuliert in der Hoffnung, eine Diskussion öffentlich weiterführen zu können, wie dies anlässlich des Symposiums AUFBRUCH geschah. Denn eines ist klar: Das Problem einiger kommunaler Puppentheater, keine Spieler zu finden, ist existentiell.

Das Tischgespräch wurde eingeleitet von gegenseitigen kollegialen Provokationen. Auf der einen Seite standen Vertreter kommunaler Puppentheater, auf der anderen die beiden Leiter der Hochschulstudiengänge in Berlin und Stuttgart. „Ihr bildet doch gar nicht mehr für die kommunalen Puppentheaterensembles aus!“ – „Ihr bietet jungen Puppenspieler*innen keine attraktiven Arbeitsbedingungen!“

Richtig ist, dass Studierende der letzten Studienjahrgänge in der Mehrzahl eine „freischaffende Tätigkeit“ anstreben. Sie möchten nach dem Studium eine Compagnie aufbauen oder in wechselnden Arbeitspartnerschaften eigene Projekte lancieren und realisieren. Zu beobachten ist aber auch, dass, je näher der Studienabschluss rückt, vermehrt Fragen auftauchen, ob vielleicht auch eine Stelle in einem „Ensemble“ eine Perspektive wäre. „Ensemble“ meint dann keineswegs nur eines der kommunalen Puppentheater, sondern auch Schauspielensemble, die teilweise Puppenspieler suchen, oder Kinder- und Jugendtheater, die experimentierfreudig mit verschiedensten Erzählformen umgehen. In welchen Städten diese Theater liegen, welche „Strahlkraft“, Reputation sie haben, vor allem aber, wie sich dort die Ensemblestruktur und die Möglichkeiten für die eigene Entwicklung gestalten, sind bei dieser Orientierung zentral.

Die Theaterlandschaft, ihre Produktionsbedingungen, der „Markt“ und der „Vertrieb“ – also die Art, wie Festivals auf Absolvent*innen blicken und wie neue Compagnies auf den Weg gebracht werden, hat sich in den letzten Jahren verändert. Gesucht werden die „Neuen“. Zwar nicht auf der großen Bühne, aber als „Zusatz“ für Veranstaltungen der kleinen Formate: „Showings“ und „Skizzen“ sind gefragt – bei denen dann tatsächlich nicht selten die spannendsten Arbeiten zu sehen sind. Diese Arbeit ist schlecht bezahlt, aber hoffnungsfroh blicken alle Beteiligten auf die Netzwerke, die zu knüpfen hier eingeladen wird.

Die Studierenden verfolgen sehr genau, wie ihre älteren Kommilitonen den Übergang vom Studium ins Berufsleben entlang solcher Etappen gestalten. Die Übergangsphase „gerade noch Studierender – die ersten Jahre freischaffend“ entscheidet in der Regel über das Gelingen eines freischaffenden künstlerischen Berufslebens. Festivals und Veranstalter haben mittlerweile ganze Programmlinien für dieses „Junge Theater“, es gibt Residenzen, Kooperationsmöglichkeiten und die Herausforderung für die jungen Künstler*innen ist es, daraus eine Kontinuität abzuleiten. Und – jetzt kommen wir zurück zu unserem Thema: Wer direkt nach dem Studium an ein kommunales Puppentheater geht, der ist draußen, was diese Art „Vertrieb“ betrifft. Wer freischaffend tätig sein will, für den ist – neben dem handwerklichen Vermögen seine Ideen umzusetzen – der Fokus auf den stetigen Ausbau von Netzwerken und Kontakten das Wichtigste. Das erfordert nicht zuletzt eine hohe Mobilität und Präsenz in der Szene. Vorbehalte der Studierenden, die gegen eine Bewerbung an einem „Haus“ sprechen, sind denn auch, dass sie nicht sicher sind, nach zwei oder vier Jahren den Wechsel in eine Unsicherheit und die finanziellen Zumutungen zu schaffen, die am Beginn jeder freiberuflichen Tätigkeit stehen. Es gibt diese Angst den Anschluss zu verpassen.

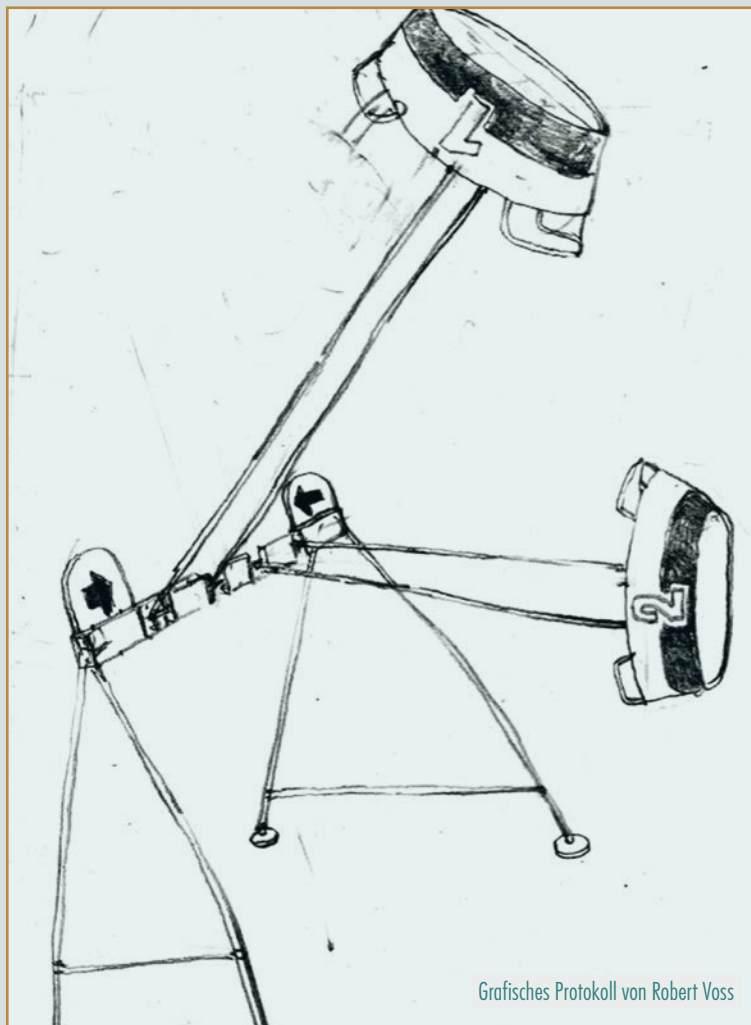
Was weiter zu beobachten ist: Die Studierenden denken vermehrt über die Prozesse kreativen Arbeitens nach. Wie wird gearbeitet? Wie wird in Kollektiven mit je unterschiedlichen Expertisen der Beteiligten und in flachen Hierarchien gearbeitet? Wie kann man „interdisziplinär“ arbeiten und was heißt es, über die Sprach- und Kulturgrenzen hinweg zu arbeiten? Der Referenzrahmen eines Studierenden, der heute (in Berlin) studiert, sind weniger die kommunalen Puppentheater Deutschlands, als vielmehr die Inszenierungen, die auf internationalen Festivals zu sehen sind und alles, was in den unzähligen Spielstätten Berlins zu verfolgen ist. Müßig zu sagen, dass es dabei nicht nur um Puppentheater geht.

Eine Hochschule ist weit mehr als eine Ausbildungsstätte! Es kann nicht darum gehen, dass wir passgenau Spieler*innen für die kommunalen Puppentheaterensembles ausbilden. Das hieße, all die Entwicklungen auszubilden, die heute eine lebendige Theaterszene ausmachen. Eine Hochschule ist aber auch selber Teil dieser Entwicklung. Hier werden aktuelle Diskurse aufgenommen und neue Dramaturgien und Spielweisen ausprobiert und reflektiert. Und natürlich verändert sich auch das Curriculum.

Die Ausbildung zur/m darstellenden Künstler*in/Puppenspieler*in ist nach wie vor das Kerngeschäft unseres Studienganges. So lautet der Diplomabschluss und darauf ist auch die Mehrzahl der Unterrichte ausgerichtet. Genauso selbstverständlich aber ist eine Förderung all dessen, was heute die künstlerische Autorenschaft umfasst. Es gehört heute zum Handwerkszeug verständlich über eigene Ideen zu sprechen, zu schreiben, Förderanträge zu formulieren, kreative Prozesse zu organisieren, Mitstreiter für die eigenen Projekte zu begeistern usw.

Liebe Kolleg*innen der kommunalen Ensemble-Puppentheater. Bewegt Euch. Erfindet Formate, die es jungen Puppenspieler*innen ermöglichen an Euren Häusern zu arbeiten, ohne diese Angst nie wieder einen Fuß in die „Freie Szene“ zu bekommen. Versucht mehr mit jungen, aufstrebenden Gruppen von Puppenspieler*innen zu arbeiten und sie für einzelne Projekte an Eure Häuser zu binden. Erhöht die Mobilität für junge Spieler*innen. Werdet durchlässiger für die Freie Szene. Diese als Konkurrenz zu verstehen ist falsch, denn es sind unterschiedliche „Märkte“, die hier bespielt werden. Ebenso falsch ist es zu behaupten, dass es nicht Eure Aufgabe ist jungen Gruppen auf den Weg zu helfen. Sicher, die Zusammenarbeit wird den Apparat Theater belasten, aber es wird neue Erzählweisen, eine neue Ästhetik und neue Menschen an Eure Häuser führen.

Als ersten konkreten Schritt aus der Diskussion um den AUFBRUCH in Sachen Ensemble-Puppentheater werden wir unsererseits vermehrt aufbrechen und Euch besuchen, zusammen mit unseren Studierenden. Und wir laden Euch ein auch uns zu besuchen und die Studierenden und ihre Arbeiten persönlich kennen zu lernen.



Grafisches Protokoll von Robert Voss

STATEMENT ZUM TISCHGESPRÄCH „ENSEMBLE ALS WIR-GEBILDE“

VON KOTTI YUN

Kotti Yun ist Puppenspielerin. Bis Ende der Spielzeit 2015/2016 war sie Ensemble-Mitglied am Puppentheater Chemnitz.

Wenn man das Glück hat, an einem Theater als Spieler eine Anstellung zu bekommen, wird einem die Arbeit der Organisation abgenommen. Die Spielstätte steht fest, jemand macht im Regelfall Werbung für die Inszenierungen, es gibt jemanden, der dir Monats-, Wochen- und Tagespläne schickt, nach denen du einfach arbeiten kannst, ohne dir Gedanken darüber zu machen. Es ist in dem Sinne bequem, dass man sich nur aufs Spielen konzentrieren kann. Hast du viele Kollegen als Ensemble-Mitglieder, verteilt sich die Vorstellungsanzahl auf mehrere, wenn du in Proben bist, spielt jemand anders, damit du deine Energie allein für den kreativen Prozess des Probierens nutzen kannst. WIR arbeiten zusammen, arbeiten uns gegenseitig zu, das Ensemble hilft sich untereinander, neue Kreationen des Theaters zu schaffen. Im Idealfall.

Jedoch weicht die Realität von meinem Ideal eines Ensembles am subventionierten Theater ab. Je mehr Spieler es gibt, desto mehr Produktionen sollen – gefühlt – raus. Eine Vorstellung pro Tag reicht nicht immer aus. Ein Spieler sollte an drei bis vier Neuproduktionen beteiligt sein, warum, dafür gibt es mehrere plausible Gründe. WIR als Ensemble haben uns entschieden, fürs Theater zu arbeiten, das uns zuarbeitet, somit hat man sich im Groben für die Zielgruppen des Spielortes und dessen Leitung entschieden, die dir die einzelnen Entscheidungen im Detail abnehmen. Es ist bequem, vom ICH zum WIR überzugehen, wenn man im Allgemeinen mit dem Theater und der Stadt oder dem Land im Einklang ist und nicht gerne Entscheidungen trifft. Trotzdem arbeitet man, meistens nicht zu wenig, man sammelt viel Spielerfahrung, häufig sehr viel.

Ich habe für mich herausgefunden, dass mir meine eigene Stimme und mein privater Geschmack wichtiger sind, als das, was mir mein Arbeitgeber vorgibt. Obwohl ich im Großen dem Theater, dem ich momentan noch zugehöre, und der Figurentheater-Leitung zustimme, obwohl meine Ideen und Vorschläge berücksichtigt werden, reicht mir das nicht.

Ich merke zunehmend, dass ich entscheiden möchte, mit wem ich wann arbeite, am wievielten ich um wie viel Uhr spiele, welche Vorstellung an welchem Haus. Selbstverständlich ist mir klar, dass ich als freischaffender Künstler mich sehr darum bemühen muss, Spielstätten und Förderer zu finden, dennoch ist mir der Ursprung meines Handelns sehr wichtig. Mir persönlich liegt es nicht, fremdgesteuert als Spieler an einer Spielstätte zu arbeiten.

Zudem glaube ich daran, dass man als Künstler im Theaterbereich ständig im Fluss sein muss, das meint, dass man immer wieder neue Künstler treffen und deren Arbeiten sehen sollte und mit unterschiedlichen Menschen arbeitet. So wie man als einzelner darstellender Künstler nur schwerlich sich selbst auf der Bühne mit improvisatorischen Einfällen überraschen kann, glaube ich auch, dass ein Ensemble ohne Spielerwechsel sehr uninspirierend und eintönig werden kann, egal wie gut man zusammen spielt. Dies ist ein weiterer Grund für mich, nicht an einem Theater als festes Ensemblemitglied zu fungieren.

Ich als Spielerin glaube fest an das WIR, sonst wäre ich nicht darstellender Künstler geworden, denn welche Kunstgattung braucht mehr eine Gruppe als diese, aber ich fürchte die Starre im Betrieb, fürchte, dass es keine Veränderungen oder Entwicklungen geben könnte. Ich möchte weitere Ensembles kennenlernen, zu mehr als einem gehören und im Austausch sein. Sicherlich gibt es auch viele Spieler, die an einem Theater als festes Mitglied sich selbst finden, in der Ruhe und der Beständigkeit die eigenen Ideen und Geschichten entwickeln können, in Unterstützung des Betriebes sich entfalten. Für mich war das Theater als Arbeitgeber eine Station und eine Gruppe, die ich kennenlernen durfte, die mir Eindrücke über das Theater an sich und mich selbst verschaffte und mich wachsen ließ.

STATEMENT ZUM THEMA „HÄNGT DIE STRUKTUR EINES HAUSES MIT DEM KÜNSTLERISCHEN RESULTAT ZUSAMMEN?“

VON FRANK BERNHARDT

Frank Bernhardt ist künstlerischer Leiter des Puppentheaters Magdeburg und des Internationalen Figurentheaterfestivals BLICKWECHSEL.

Hängt die Struktur eines Hauses mit dem künstlerischen Resultat zusammen?

Ja, wenn man sie positiv zu nutzen weiß!

Bezug nehmend auf die Historie, aus der die Ensemble-Puppentheater hervor gegangen sind – arbeitsteilige Stadttheaterstruktur und feste Ensembles –, besteht die heutige Herausforderung für diese Theaterhäuser darin, eine gewerkeübergreifende und kreative Atmosphäre zu schaffen sowie eine ganzheitliche Verantwortung aller für den jeweiligen künstlerischen Prozess zu entwickeln und zu befördern.

Das setzt voraus, dass sich die Ensemble-Puppentheater neu begreifen müssen. Keine Struktur darf dauerhaft sein, sondern muss permanent auf Sinnfälligkeit überprüft werden. Nicht zuletzt anhand des künstlerischen Ergebnisses und unter Beachtung der perspektivischen Potentiale im gesamt-künstlerischen Bereich. Alle Mitarbeiter müssen sich auf Augenhöhe begegnen.

Dieser Prozess ist ein durchaus positiver und produktiver, verlangt allerdings die stete Bereitschaft, sich auch mit unkonventionellen Ideen auseinander zu setzen. So kann auch ein „festgefügt“ Ensemble, und darin beziehe ich alle Mitarbeiter eines Theaters ein, Strukturen entwickeln, die denen einer freien Gruppe ähnlich sind, in der sich mehr oder weniger ausschließlich jene Künstler zusammen finden, die eine gemeinsame künstlerische Sprache haben.

Diese Bedingungen müssen an einem Ensemble-Puppentheater zunächst hergestellt werden. Ungeachtet der Tatsache, dass auch ein Ensemble-Puppentheater über keine dauerhafte Ensemblestruktur mehr verfügt. Die Fluktuation ist groß und je mehr Möglichkeiten der individuellen künstlerischen Entfaltung außerhalb der Ensembles geboten werden, umso größer ist die Gefahr, dass sich begabte Kollegen in die Freiberuflichkeit „verabschieden“. Es sollte aber auf keinen Fall die Haltung der Theaterleitung auf Eigensinn ausgerichtet sein, sondern vielmehr darauf, Mitarbeiter so umfassend wie möglich zu motivieren und zu qualifizieren.

So gesehen steckt in dem Konstrukt Ensemble-Puppentheater mehr Potential als vermutet wird und folglich beeinflusst die Struktur eines Hauses unbedingt das künstlerische Ergebnis.

Das Besondere in der Arbeit einer freien Gruppe liegt vor allem in der ästhetischen und inhaltlichen Spezialisierung und diese bringt unverwechselbare Ergebnisse hervor. Aber auch ein Ensemble-Puppentheater kann genau dies erreichen, indem es sich frei macht von festgefügt Strukturen und einen Prozess initiiert, der von der Suche nach künstlerischer Wahrhaftigkeit und von gemeinsamer schöpferischer Neugier geprägt ist.

IMPULSVORTRAG

VON RENAUD HERBIN

„CORPS – OBJET – IMAGE“ ZUR ARBEIT DES TJP, CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL D'ALSACE IN STRASBOURG

Renaud Herbin, Absolvent der Ecole National des Arts de la Marionnette in Charleville-Mézières/Frankreich, Puppenspieler und Regisseur, Mitbegründer u.a. der Compagnie LaOu – Marionnette Contemporaine (mit Julika Mayer und Paulo Duarte). Seit 2012 Leiter des TJP/Centre National Dramatique Alsace Strasbourg.

Guten Tag – und Dank an Frank und Anke für die Einladung! Ich möchte heute mit Ihnen meine Erfahrungen und meine Gedanken als Figurenspieler und Theaterintendant teilen. Ende der 90er habe ich an der Figurentheaterschule (ESNAM) in Charleville-Mézières studiert und dort wichtige Künstler wie Henk Boerwinkel, Philippe Genty, Frank Sohenle und viele andere kennen gelernt. Sie alle haben meine Vorstellung vom Figurentheater nachhaltig erweitert. Und dieser Vorgang setzt sich fort, denn das Figurentheater arbeitet seit Jahrzehnten an seiner eigenen Wandlung.

Seit 2012 leite ich das TJP, Centre Dramatique National d'Alsace in Strasbourg. Es gibt in Frankreich 36 weitere Theater mit dieser Staatsauszeichnung und -förderung. Sie alle werden von Künstlern geleitet, meistens sind es Regisseure für Sprechtheater oder Theaterschauspieler. Diese Theater bekommen bedeutende Mittel zur Förderung von Produktionen. Das TJP/CDN wird als einziges dieser Staatstheater von einem Figurenspieler geleitet und ist als „Europäisches Zentrum für Figurentheater“ gedacht. Es hat also eine besondere Stellung unter den Einrichtungen für Figurentheater in Frankreich.

Wir sind ein Team von 23 Personen für Verwaltung und Technik. In der Spielzeit 2015/2016 haben wir 17 Produktionen unterstützt und 46 Gastspiele mit 203 Vorstellungen angeboten. Ich bin der einzige festangestellte Künstler im Hause. Für jede Hausproduktion stellen wir freischaffende Künstler ein. Alle zwei Jahre veranstalten wir das Festival les Giboulées – das nächste Mal vom 16. bis 24. März 2018. Save the date!

Kleine Anmerkung den Namen TJP betreffend: Das „Théâtre Jeune Public“ (= Theater für junges Publikum), ursprünglich ein Kinder- und Jugendtheater, hat in den 80er und 90er Jahren sehr viel zur Anerkennung der künstlerischen Praxis für ein junges Publikum beigetragen. Doch als ich in Strasbourg anfang, habe ich bemerkt, wie sehr dieses Kinder- und Jugendtheater-Etikett dem Publikum und den Künstlern geschadet hat. Zuschauer blieben

weg, weil sie keine Kinder hatten oder weil sie sich selbst zu alt fühlten. Die Künstler mit dem Stempel „Kinder- und Jugendtheater“ hatten große Schwierigkeiten in anderen Theater- und Kunstnetzwerken zu arbeiten. So war ein sehr anerkanntes Haus mit hohen Ansprüchen 20 oder 30 Jahre später zu einem ausgegrenzten, am Rande liegenden Spielort geworden.

Ich habe über diesen Prozess viel nachgedacht. Wie kann ein Haus das folgende Paradoxon ertragen: Neue schauspielerische Gesten und Worte erfinden und dieselben dann in einem engen Kunstbegriff erstarren lassen?

2012 habe ich also bekannt gegeben, dass weder Künstler noch Inszenierungen sich an ein altersdefiniertes Publikum richten würden. Alle Gastspiele würden sich an alle Altersgruppen wenden, aber manchmal ab einem bestimmten Alter. TJP bedeutet also nicht mehr Theater für Junges Publikum, sondern *Toujours Jamais Peut-être* (immer, nimmer, vielleicht) oder *Terrain de Jeu des Possibles* (Spielplatz des Möglichen) ...

Ein Theaterhaus kann klare Bezugspunkte für Künstler und das Publikum setzen. Es bildet Strukturen, die anregen, etwas in Bewegung bringen. Eine solche Institution soll keine etablierte Einrichtung werden, nichts Festgefügtes. Mir scheint, es liegt in der Verantwortung eines Theaterleiters, einer Theaterleiterin, zum Einen Strukturen zu setzen, die bewegen, die befragen, zum Anderen – und vor allen Dingen – zu ermöglichen, diese Grenzen zu überschreiten und Neues zu erfinden. Ein Haus, das sich auf seinen Kenntnissen und seiner Kunstfertigkeit ausruht, ist tot. Es wird zu einem Konservatorium oder einer Akademie.

Als ich in Strasbourg ankam, wollte ich das TJP als „Europäisches Produktionszentrum für Figurentheater“ profilieren. Um aber nicht, wie das Kinder- und Jugendtheater, in die Falle der Abgrenzung zu geraten, musste ich die Worte genau befragen. Wie könnten wir den vorgefassten Meinungen über Figurentheater in Bezug auf Tradition und Theater für Kinder entkommen?

Wie kann man über die Spezifik eines Theaters mit Puppen hinaus das heutige künstlerische Schaffen, das Objekte oder Material benutzt, bezeichnen? Wie dem in Spielzeitheften endlos reproduzierten Denken in Disziplinen (Sparten) entkommen, das dem gegenwärtigen künstlerischen Schaffen in keiner Weise mehr entspricht?

Diese Überlegungen führten mich zum Ursprung des Figurentheaters: die Beziehung Körper-Objekt-Bild (relation Corps-Objet-Image). Auch dies ist nur ein Anfangsbegriff, weil jedes dieser Wörter sich entfaltet, sich vervielfältigt und auf andere Begriffe verweist: Material, Figur, Licht, Ton, Text ... zahlreiche Elemente, die wir in Verbindung setzen können. Hier kreuzen sich viele Wege, denn die Methoden des Figurentheaters sind ohnehin wesentlich bestimmt durch Übergänge und künstlerische Hybridisierungen. Von der Theatergeschichte her betrachtet, berühren sie Fragen der Dramaturgie, der Geschichten und der Rollen. Sie pflegen seit langem das Paradox, Illusion zu erschaffen, aber zugleich auch die Mittel dieser Täuschung zu offenbaren. Schon vor Brecht begegnet uns hier der Verfremdungseffekt.

Seit die Figurentheaterspieler aus ihrem Puppentheater herausgetreten sind, bringen sie sowohl ihre Figur als auch ihren eigenen Körper ins Spiel. Sie lassen sich auf eine „Physikalität“ ein, die neue Formen der Darstellung erfordert, oft nahe an den Ausdrucksformen des Tanzes oder der Performance.

Mehr noch, der Figurenspieler stellt die Frage der Bühnenpräsenz auf einzigartige Weise. Das Charakteristische seines Körpers ist, dass er ausschließlich in Beziehung zu etwas präsent ist – zu einer Figur, einem Objekt, einem Material. Der Figurenspieler übt die Kunst des Dezentrierens aus, er steht nie alleine auf der Bühne, er muss sich immer zu einem Ding verhalten. Er braucht also die Fähigkeit, das Unbekannte einer Begegnung mit einem Material zu erahnen und für diese Fremdheit offen zu bleiben. Er stellt sich der Zerbrechlichkeit der Gegenwart und lässt die großen Gewissheiten beiseite. Die lebenden und unbelebten Körper im Raum unterliegen denselben Regeln der Schwerkraft. Der Figurenspieler und der Tänzer haben dasselbe Anliegen: mit den Regeln der Physik zu spielen und sie zugleich zu umgehen. Die Beziehung zwischen Körper und Objekt (im umfassenden Sinne) bietet also eine neue Sichtweise für Figurentheater und öffnet die Grenzen zu allen Künsten. Ein Objekt erwacht zum Leben und der Körper wird zum Gegenstand.

Es ist mir wichtig, das Figurentheater wieder in Beziehung zur allgemeinen Kunstgeschichte zu setzen. Betrachtet man die visuelle Dimension der künstlerischen Praxis, strebt das Figurentheater an,

den menschlichen Körper zu repräsentieren. Der Butades-Mythos (griechische Künstler-Legende zur Entstehung des Reliefs aus einem Schattenriss, Anm. d. Red.) deutet die Geburt der Malerei aus dem Bedürfnis eine Abwesenheit darzustellen. Die Totenmasken aus Jericho zeigen denselben Versuch die Spur eines Toten zu bewahren. Die Zeichnung, die Maske oder die Figur wandeln den Körper in ein Bild um. Man kann also eine Verbindung zwischen der Figur und der Materialgeschichte des Bildes herstellen, wie es die Visual Studies seit einiger Zeit versuchen.

Es ist wichtig den verschiedenen Zuschreibungen von Objekt, Material und Figur auf den Grund zu gehen, Künstlern sowie dem Publikum theoretische und ästhetische Konzepte anzubieten. Jede Kunst konnte sich dank einer funktionierenden Kritik entwickeln. Das Figurentheater hat noch einen weiten Weg vor sich, auf dem es gilt, sich selbst neu zu sehen und neu zu erfinden. Hierzu möchte ich gern mit dem Magazin COI beitragen, als einem Medium für den Austausch von Künstlern und Wissenschaftlern. COI erscheint jährlich und lädt alle Leser – nicht nur die Experten – dazu ein, sich mit den hier aufgeworfenen Fragen einanderzusetzen. Jede Nummer hat einen eigenen Themenschwerpunkt ...

Das TJP-Projekt „Körper-Objekt-Bild“ (Corps-Objet-Image – COI) ermöglicht es, Künstler verschiedenster Provenienz zu versammeln: Tim Spooner und Miet Warlop (Bildende Kunst), Julie Nioche und Christophe Haleb (Tanz), Pierre Meunier und Bérangère Vantusso (Schauspiel), Heiner Goebbels (Musik) und natürlich Uta Gebert, Elise Vigneron u.a. (Figurentheater). Es ist mir unmöglich alle zu nennen! Wichtig scheint mir die Beobachtung, dass diese Künstler häufig isoliert voneinander arbeiten und ihnen nicht bewusst ist, dass sie das Interesse am Dezentrieren durch Material miteinander teilen.

Die Anerkennung des Figurentheaters hängt direkt von den Künstlern und deren Fähigkeit zu klarer ästhetischer Positionierung ab. Eine Institution wie das TJP muss stimulierend in diese künstlerische Landschaft hineinwirken können. Das ist die Aufgabe der Plattform COI. Sie dient dazu, die Künstler, die in verschiedenen Projekten des TJP arbeiten (miteinander) bekannt zu machen. Plattform COI ist ein Ort der gegenseitigen Bereicherung und der Interaktionen scheinbar entfernter Kunstpraktiken.

Die Künstler ins Zentrum der Projekte zu stellen heißt, jedes Teilstück des Projektes Centre Dramatique Nationale unter dem Blickwinkel der Forschung und des Experiments in ihrer eigenen Verantwortung zu denken.

So habe ich am TJP Räume und Zeiten eingeführt, die als „Clubs“ bezeichnet werden. Deren Ziel ist es ungewöhnliche Lösungen für Fragen zu entwickeln, die meist gar nicht gestellt werden. Sie handeln von Themen, die alle betreffen: Organisation (Machtbefugnis und Verantwortung), das Haus (wie werden Publikum und Künstler empfangen, Arbeitsbedingungen der Verwaltung), unser Zeit- und Arbeitsverhältnis (was man entscheidet und was man erleidet; konzentrieren oder expandieren; ununterbrochen und unterbrochen arbeiten ...). In diesen Clubs erproben wir auf eine andere Weise das Projekt des TJP.

Ein letztes Beispiel für die Durchlässigkeit und Experimentierfreude des TJP sind die Rencontres internationales. 40 Studenten und junge Absolventen aus Kunstschulen (Bildende Kunst, Cirkus, Tanz, Performance, Figurentheater, Schauspiel) sowie erfahrene Künstler und Wissenschaftler experimentieren eine Woche lang gemeinsam. Ein großes Laboratorium, mit dem Ziel, Begegnungen zu ermöglichen und gegenseitiges Interesse zu erwecken, in gleichberechtigter Zusammenarbeit, ohne hierarchische Vorgaben, aber mit genauen Protokollen der künstlerischen Recherchen. Die Zusammenarbeit zwischen diesen mehr oder weniger jungen Künstlern setzt sich oft auch über die Zeit am TJP hinaus fort.

Noch eine Schlussbemerkung: Die Verantwortung für ein Haus zu übernehmen, bedeutet störende Elemente zu pflegen, damit sie die bestehende Ordnung durcheinander bringen.

Diese Unruhestifter heißen Künstler und Wissenschaftler. Dieses Versprechen habe ich dem TJP gegeben: Die Künstler als Herz des Projekts zu begreifen und ihnen auf allen Ebenen zu ermöglichen den gesetzten Rahmen zu überschreiten, wenn dies ihrer künstlerischen Entwicklung dient oder für das aktuelle Projekt notwendig ist.

Ein Haus zu leiten, heißt Veränderungen zu provozieren und diese zu begleiten. Ich bedanke mich für ihre Aufmerksamkeit und würde mich mit Ihnen gerne per Mail weiter unterhalten.

Renaud Herbin

Übersetzung aus dem Französischen: Elise Fourcaudot, Silvia Brendenal, Anke Meyer

Der Vortrag wurde am 30.6.2016 von Elisa Fourcaudo vorgetragen, da Renaud Herbin kurzfristig verhindert war und an dem Symposium nicht teilnehmen konnte. Elisa Fourcaudot ist im Künstlerischen Betriebsbüro des TJP/CDN verantwortlich für die Projektentwicklung Corps-Objet-Image (Plattform, Werkstätten, Fachmagazin, Tagungen, Clubs, ...)

Mehr Infos:
www.tjp-strasbourg.com
www.corps-objet-image.com



(c) jesko döring

EIN SPAZIERGANG

ODER

DIE FORTFÜHRUNG DES AUSTAUSCHS IN BEWEGUNG

FAZIT VON SILVIA BRENDEL

Nach einem morgendlichen Theaterbesuch führte uns die nächste Etappe des Symposiums in den Klosterberggarten, einen Park, den das Puppentheater Magdeburg während der Festivals schon mehrmals für Installationen und imposante Open-Air-Aufführungen nutze. Wir Teilnehmer des Symposiums sind, ausgestattet mit Picknicktüte und Sitzdecke, angehalten, in sich spontan findenden Zweier-, Dreier- oder Vierer-Gruppen spazieren zu gehen und sowohl Symposium als auch die gesehenen Festivalbeiträge Revue passieren zu lassen, gemeinsam nachzudenken über Gehörtes, Gesehenes, Erfahrenes, über Gewinn und Defizit dieser Tage.

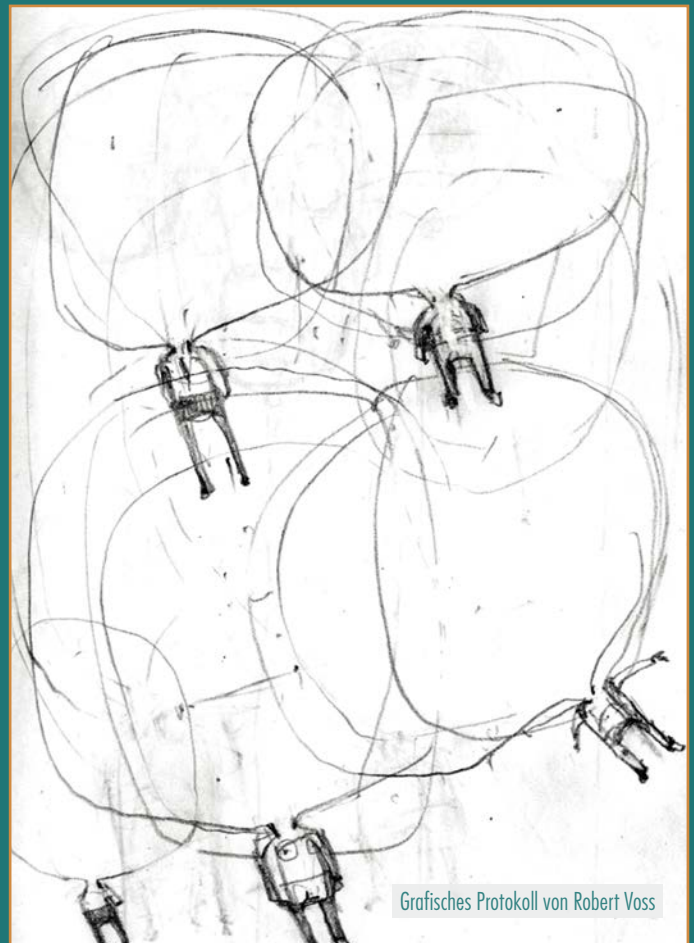
Wir alle, inzwischen gewohnt an die und zufrieden mit den unkonventionellen Formaten des Symposiums, machen uns auf den Weg, jede/r sucht die/den, mit der/dem er reden möchte oder wird gesucht. Wie auf ein geheimes Zeichen hin verschwinden alle auf den sich durch den Park schlängelnden Pfaden. Kaum im Rhythmus der Schritte, beginnt das Wechseln der Worte. Intensiv, aufgeregt, auch leise scheinen die Gespräche zu sein.

Wir, drei Frauen, setzen uns unter eine Trauerweide (inzwischen hat es zu nieseln begonnen) nahe dem Teich und sind, einer „magischen“ Gesprächsregie folgend, schnell mittendrin im Thema. Welche künstlerische Qualität brachten die eingeladenen Ensembleinszenierungen, wie beförderten sie die Diskussion über Charakter und Aufgaben der Ensembletheater, wie ging es der Darstellerin während der Festivalvorstellungen auf der Bühne, welche Ängste, Unsicherheiten machten sich breit? Bieten sich Möglichkeiten miteinander zu arbeiten, Kooperationen anzuregen?

Ob eine Zeitvorgabe existierte, weiß ich nicht mehr. Auf jeden Fall trudelten alle nach und nach auf dem Platz ein, an dem die Symposiumsleiterin auf uns wartete, packten die Picknicktüten aus, manche ohne den Gedankenaustausch zu unterbrechen, und begannen zu essen. Eine angenehme Stimmung, Wohlbefinden breitete sich aus. Schließlich forderte Anke Meyer dazu auf, die anderen an dem Gedachten und Besprochenen teilhaben zu lassen. Und es war interessant, dass alle den Respekt vor dem Gesehenen und die Genauigkeit in der Beschreibung, sowohl in dem, was als positiv als auch jenem, das als negativ empfunden wurde, letztlich das Konstruktive vorgebrachter Kritik hervorhoben.

Durch das Symposium war ein Klima des Vertrauens und der Akzeptanz entstanden, wodurch das notwendige künstlerische Urteil produktiv sein konnte.

Spätestens in diesem Moment wurde vielen klar, wie sinnvoll es ist, diesen Austausch, den „Aufbruch“ fortzusetzen und dafür selbst in Bewegung zu bleiben.



Grafisches Protokoll von Robert Voss

AUSBLICK

Eines der Ergebnisse des in Magdeburg durchgeführten Symposiums „AUFBRUCH – zur Situation der kommunalen ostdeutschen Ensemble-Puppentheater“ ist eine Ausschreibung, die auf die diskutierte Notwendigkeit der Befragung und Veränderung genereller Arbeitsstrukturen der Theaterbetriebe antwortet. Um das Engagement an einem Ensemble-Puppentheater für den Puppenspielnachwuchs attraktiv zu halten, wird die Schaffung von Kreativräumen, die den jungen Künstlern Freiräume bieten, eigenständig schöpferisch tätig zu werden, als essentiell bewertet. Bis 2018 sollen den beteiligten Ensemble-Puppentheatern daher Gelder zur Verfügung gestellt werden, um in Kooperationsprojekten untereinander, mit internationalen Künstlern oder der freien Szene in Laboratorien oder Werkstätten alternative Produktionsmethoden zu erforschen.

Für diese vom Puppentheater Magdeburg angeschobene Förderung wurde eine Ausschreibung erstellt. Die Kooperationen können ab Anfang 2017 – also noch in der Spielzeit 2016/2017 – beginnen, die Dauer ist bis Juni 2018 begrenzt. Einzelne Ergebnisse sollen auf dem Internationalen Figurentheaterfestival BLICKWECHSEL vom 22. bis 29. Juni 2018 in Magdeburg präsentiert werden.

Damit ist die zweite Phase des auf insgesamt drei Jahre angelegten Projektes AUFBRUCH eröffnet. Ziel des gesamten Projektes ist die Weiterentwicklung und stärkere Vernetzung der ostdeutschen Ensemble-Puppentheater sowie die Qualifizierung ihrer öffentlichen Wahrnehmung.

Einige Beiträge der vorliegenden Dokumentation, Recherche-Material aus der Vorbereitung des Symposiums und die dokumentarisch-analysierende Begleitung der Kooperationen werden in der dritten Phase von AUFBRUCH die Basis für eine Publikation zum Thema „Ensemble-Puppentheater“ bilden.

Das Symposium hat stattgefunden. **UND DER AUFBRUCH GEHT WEITER!**

Darüber freut sich
das AUFBRUCH-Team

ANHANG >>>

MEPHISTO

EINE GEMEINSCHAFTSAUSSTELLUNG DER OSTDEUTSCHEN ENSEMBLE-PUPPENTHEATER

Bereits im Vorfeld des Symposiums, als Auftakt des Gesamtprojekts AUFBRUCH, eröffnete im Mai 2016 die Ausstellung MEPHISTO in der FigurenSpielSammlung Mitteldeutschland in der villa p.

Der Fokus lag mit „Faust“ auf einem „Ur-Stoff“ des Puppentheaters und damit auf einem Stück, das sich seit jeher auf allen Spielplänen der ostdeutschen Ensemble-Puppentheater findet. Kein Haus, das den „Faust“ seit seiner Eröffnung nicht mindestens einmal gezeigt hätte. Die Sonderausstellung MEPHISTO versammelte die Protagonisten der Inszenierungen aus neun Theatern und fünf Jahrzehnten erstmalig an einem Ort.

In der Rede, die die Theaterwissenschaftlerin und ehemalige Künstlerische Leiterin der SCHAUBUDE Berlin, Silvia Brendenal, zur Ausstellungseröffnung hielt, blickt sie zurück auf einige einschneidende Momente in der Geschichte des Ensemble-Puppentheaters in Ostdeutschland:

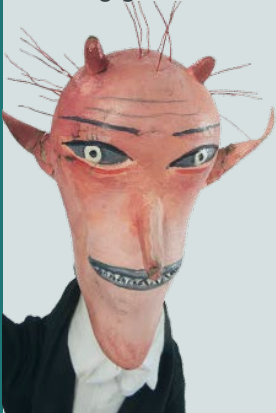
DAS EINZIGARTIGE KULTURELLE ERBE „OSTDEUTSCHE ENSEMBLE-PUPPENTHEATER“ EINE REDE ZUR AUSSTELLUNGSERÖFFNUNG „MEPHISTO“ VON SILVIA BRENDENAL

Diese Ausstellung trägt den ebenso simplen wie sinnreichen Titel MEPHISTO. Simpel ist der Titel wohl, weil ein jeder sofort weiß, dass sie sich dem Geschöpf widmet, das Teil von jener Kraft ist, die stets das Böse will und stets das Gute schafft. Aha, Goethe, Faust – und wach werden all die Urteile, Vorurteile, die per Bildung fest verankert sind und zugleich daran erinnern, dass Mephisto als verkörpertes Prinzip der Negation folglich auch Teil jener Kraft ist, die auf Erkenntnis bzw. Entdeckung zielt. Insofern macht es Sinn, dass die Ausstellung diesen Titel trägt.

Eine Ausstellung, die in mehrfacher Hinsicht erkenntnisreich und bedeutsam ist. Zunächst, weil sie auf die schöpferische, puppentheatralische Unruhe verweist, die gegenwärtig dieses Puppentheater und seine Stadt Magdeburg heimsucht – in Kürze findet die Eröffnungsveranstaltung des 11. Internationalen Figurentheaterfestivals statt („Die Pfosten sind, die Bretter aufgeschlagen...“, um bei Goethe zu bleiben) – , erkenntnisreich vor allem aber, weil sowohl Theater als auch Festival einen Schwerpunkt setzen, der auf das gegenwärtige ostdeutsche Ensemble-Puppentheater ausgerichtet ist. Das heißt, gezeigt werden während des Festivals im Rahmen einer Werkschau Inszenierungen ostdeutscher Ensemble-Puppentheater, beispielsweise aus Gera, Bautzen oder Frankfurt/Oder, heißt aber auch, dass ein Symposium mit dem Titel AUFBRUCH stattfinden wird, in dem über die aktuellen Umwandlungsprozesse in dieser Ensemble-Puppentheaterszene debattiert werden wird, in dem die künstlerischen und gesellschaftlichen Entwicklungsmöglichkeiten dieses einzigartigen kulturellen Erbes Thema der Diskussionen sein werden.

Mit den Worten „einzigartiges kulturelles Erbe“ wäre nunmehr auch der Anlass für die Ausstellung beschrieben, die an Hand eines dramatischen Stoffes die ästhetische, wohl aber auch politische Entwicklung einer Theaterform im Osten Deutschlands abbildet – von ihren sozialistischen Anfängen bis in die Gegenwart. Der Faust-Stoff zieht sich wie ein roter Faden durch die Geschichte des Puppentheaters. Auch die des DDR-Puppentheaters, die eben vorrangig eine des Ensembletheaters ist.

Wie jede andere Theaterform wurde das Puppentheater mit Gründung der DDR einer „ideologischen Säuberungsaktion“ unterzogen, was bedeutete, dass viele bis dahin noch existierende Wanderpuppenbühnen per gnadenlosem Urteil einer Zentralen Kommission für Puppenspiel ihrer Existenz beraubt wurden, die Darsteller entweder ihren Beruf aufgaben oder das Land verließen. Interessanterweise wurde das Puppenspiel aber nicht auf ein Nebengleis des Kulturbetriebes abgeschoben, sondern es wurde stattdessen professionalisiert und institutionalisiert, zahlreiche Puppentheater wurden in Gestalt kleiner Stadttheater gegründet, ausgestattet mit allem, was dazu gehört, mit Theaterleitungen, Werkstätten und vor allem Ensembles.



Das Ensemble-Puppentheater war entstanden! Das hatte zum einen mit der Signalwirkung des Gastspiels des russischen Puppenspielers Sergej Oblaszow und des von ihm geleiteten Moskauer Puppentheaters im Jahre 1951 zu tun, zum anderen damit, dass das Theater als didaktisches Instrument begriffen wurde und dem Puppentheater der kulturpolitische Erziehungsauftrag eines Theaters für Kinder zugewiesen wurde.

In den 60er Jahren entstanden die ersten Inszenierungen, die sich an ein erwachsenes Publikum wandten und damit einen künstlerischen Emanzipationsprozess einleiteten, der bis in die späten 80er Jahre währte. Versteckt im Fundus einiger Puppentheater hatte selbst der Kasper so manche erzieherische Säuberungsaktion überlebt, immerhin war er einige Jahre mit Auftrittsverbot belegt. Wen wundert's, dass zu diesem Zeitpunkt erste „Faust“-Inszenierungen in der Biografie des Ensemble-Puppentheaters auftauchten.

Dennoch: Der Weg vom Theater für Kinder hin zu jenem Theater, das sich an alle Publikumsschichten wandte, vom politisch konformen hin zum ideologisch aufmüpfigen, vom ästhetisch konventionellen hin zum formal experimentellen war ein weiter. Umso verwunderlicher, dass er stattgefunden hat. Initiiert und inspiriert wurde er wesentlich von Absolventen der Abteilung Puppenspiel, heute Puppenspielkunst, der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin, die 1971 gegründet wurde und zielgerichtet Ensemble-Puppenspieler ausbildete. Eine junge Generation Puppenspieler wurde damals mit dem Diplom in der Tasche an die staatlich sanktionierten Puppentheater entlassen, vollgepackt mit ästhetischen Ansprüchen an ihre Kunst und mit philosophischen an ihr Land.

Dass von den Ansprüchen in der Praxis so etliche auf der Strecke blieben, sei nicht unerwähnt, aber es vollzog sich beispielsweise auch die Neugründung des Puppentheaters Neubrandenburg, das sich zu einem der national und international innovativsten Puppentheater der DDR entwickelte. Und das in der Wendezeit als eines der ersten Puppentheater der nunmehr ehemaligen DDR abgewickelt wurde. Womit wieder ein wesentlicher Einschnitt in der Biografie des ostdeutschen Ensemble-Puppentheaters benannt wäre: Von den 18 kommunal oder staatlich geförderten Puppentheatern wurde bis 2001 ein Drittel abgewickelt. Und drohen den Theatern Sparmaßnahmen, ist noch heute der Griff zur Sparte Puppentheater vorhersehbar.

Das heißt, das sich künstlerisch etabliert habende, finanziell wohl behütete ostdeutsche Ensemble-Puppentheater lernte in der Wendezeit eine andere, vor allem existentielle Realität kennen. Im rauen Westwind wurden Federn gelassen, doch so manche der die Strukturen umkrempehenden, stürmischen Böen erwies sich als Chance: des genauen Hinschauens, des Entdeckens neuer Produktionswege, neuer künstlerischer Partner, ungewöhnlicher schöpferischer Inspirationen.

Es spricht für kulturpolitische und künstlerische Beharrlichkeit, dass so bedeutsame Theater wie das Puppentheater Erfurt, das des Landestheaters Halle, die Puppentheater Gera, Chemnitz und Frankfurt/Oder und vor allem das Puppentheater Magdeburg nach durchlebtem Wandlungsprozess ihre besondere Existenz erkannt und behauptet haben, zudem jedes von ihnen seine ganz spezielle, eigene Theatersprache entwickelte.

Davon erzählt diese Ausstellung. Von der Konformität ästhetischer Sichtweisen ebenso wie von der Vielfalt künstlerischer Handschriften, erzählt von der Vielgestaltigkeit eines Theaters, das die Belebung unbelebten Materials zu seinem Inhalt machte und in dem sich – wie in kaum einem anderen – die Wirrnisse historisch-materialistischen Zeitgeschehens widerspiegeln.

AUFBRUCH

INFORMATIONEN ZU MITARBEITER*INNEN / REFERENT*INNEN / PROJEKTPARTNERN / TEILNEHMER*INNEN DES SYMPOSIUM

ELIANE ATTINGER (NL/CH), geboren in der Schweiz, Absolventin der Theaterakademie (DAMU) in Prag, war in den 90er Jahren Referentin für Puppentheater im Theaterinstitut Niederlande. Danach Leiterin des Ostade Theaters in Amsterdam und künstlerische Leiterin des Festivals PopArts. Seit 2009 künstlerische Leiterin von „Feikes Huis“, einem Produktionshaus für junge Figurentheatermacher. „Feikes Huis“, benannt nach dem bekannten niederländischen Figurenspieler Feike Boschma, versteht sich als Entwicklungspool für das Genre, indem es junge KünstlerInnen bei der Produktion visuell ausgerichteter Inszenierungen unterstützt.

FRANK BERNHARDT (D), Kulturwissenschaftler, künstlerischer Leiter des Puppentheaters Magdeburg und des Internationalen Figurentheaterfestivals BLICKWECHSEL.

SILVIA BRENDEL (D), Studium der Theaterwissenschaft an der Humboldt-Universität Berlin, künstlerisch-wissenschaftliche Mitarbeiterin u.a. am Puppentheater Berlin. Ab 1980 Redakteurin und Kritikerin der Fachzeitschrift „Theater der Zeit“, 1992 – 1997 Direktorin des Deutschen Forums für Figurentheater und Puppenspielkunst und Künstlerische Leiterin des internationalen Figurentheaterfestivals FIDENA, Bochum. 1997 – 2015 Künstlerische Leiterin der SCHAUBUDE Berlin, des internationalen Objekttheaterfestivals Theater der Dinge und anderer internationaler Festivals. Redaktionsmitglied des Magazins für Puppen-, Figuren- und Objekttheater „double“. Freie Journalistin und Kuratorin.

STELLA CRISTOFOLINI (D), M.A. Kulturwissenschaft, Ästhetische Alltagskultur, Europäische Ethnologie. Verbindet in unterschiedlichen Projekten künstlerische und soziale Praktiken im Bereich Performance und Freies Theater. Seit 2001 Mitglied der Künstlervereinigung KPMOgledalo, Novi Sad, Serbien. Theaterarbeiten in den Bereichen Dramaturgie, Regie, Konzeption und Performance u. a. Mitbegründerin und Vorstandsmitglied von Theater Arbeit Duisburg e.V. - TAD; Konzeption von „Rummelplatz“ an der SCHAUBUDE Berlin.

KATRIN GELLRICH (D), Studium der Dramaturgie und Slawischen Philologie an der Bayerischen Theaterakademie „August Everding“/ LMU München. Seit 2012 Dramaturgin am Puppentheater Magdeburg. Künstlerische Assistenz des Festivals BLICKWECHSEL 2016.

RENAUD HERBIN (F), Puppenspieler und Regisseur, Ausbildung an der École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette in Charleville-Mézières/Frankreich. 1999 Gründung der Compagnie LaOu – Marionnette Contemporaine (mit Julika Mayer und Paulo Duarte). Mit dem Videokünstler Nicolas Lelièvre entwickelte er ab 2003 das Projekt Centre Horizon, für das Animationsfilme und szenische Arbeiten im urbanen Raum entstehen. Seit 2012 ist Renaud Herbin Leiter des TJP/Centre National Dramatique Alsace Strasbourg, als ästhetischen Schwerpunkt der Arbeit dieses Europäischen Zentrums für Figurentheater hat er die Beziehung Körper-Objekt-Bild gesetzt. Dieses Thema wird auch in dem seit 2015 von ihm herausgegebenen Jahres-Magazin Corps-Objet-Image (Edition TJP) auf verschiedenen Ebenen behandelt.

GUNDULA HOFFMANN (D), studierte Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis an der Universität Hildesheim, anschließend Puppenspielkunst an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin. Bereits während des Studiums war sie von 2005 – 2007 Spielerin am Studio des Puppentheaters Halle. Es folgten Engagements am Puppentheater Bautzen und am Puppentheater Plauen-Zwickau, welches sie ab 2013 leitete. Seit der Spielzeit 2014/2015 ist Gundula Hoffmann Direktorin der Sparte Figurentheater an den Theatern Chemnitz.

DR. ANNA IVANOVA-BRASHINSKAYA (RU), studierte an der Theaterhochschule St. Petersburg Theaterwissenschaft und graduierte im Themenfeld der Kunstgeschichte. Neben unzähligen Arbeiten als Autorin und Regisseurin an verschiedenen osteuropäischen Puppentheatern, war sie von 2001 – 2014 Dozentin und Fachbereichsleiterin an der Fachhochschule der Künste in Turku, Finnland, Spezialisierung Puppentheater und desgleichen 2013 – 2014 an der Theaterakademie in Helsinki.

JAN JEDENAK (D), Student am Studiengang Figurentheater an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart. Absolvent der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien. Diverse Inszenierungen unter dem Namen „Dekoltas Handwerk“.

PROF. MARKUS JOSS (D), Leiter der Abteilung „Zeitgenössische Puppenspielkunst“ an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin seit 2013. Nach Regiestudium in Berlin zunächst tätig als freischaffender Regisseur in Deutschland, Frankreich und der Schweiz. Seit 2001 Mitglied der künstlerischen Leitung von theater konstellationen, einer Produktionsplattform für freie Projekte im Bereich der darstellenden Kunst. Von 2005 bis 2008 künstlerischer Leiter des Puppentheaters Dresden, Theater Junge Generation, seit 2007 Professur an der HfS.

RUSLAN KUDASHOV (RU), seit 2006 Hausregisseur des Bolshoi Puppentheaters in St. Petersburg. Puppenspieler und künstlerischer Leiter des „Potudan“ Theaters sowie Dozent an der Theaterakademie St. Petersburg und Gründer eines eigenen Ausbildungs-Studios an der Akademie. Teilnehmer und wiederholt Preisträger diverser Wettbewerbe auf internationalen Festivals. Er wurde u.a. mit dem renommierten russischen Theaterpreis „The Golden Mask“, und dem nationalen Kinder- und Jugendtheaterpreis „Harlequin“ ausgezeichnet.

VESELKA KUNCHEVA (BG), wurde 1976 in Pleven geboren. Sie studierte zunächst Operngesang an der Neuen Bulgarischen Universität in Sofia und später das Fach Regie für Puppentheater an der Nationalen Akademie für Theater- und Filmwissenschaft, das sie 2001 abschloss. Hier studierte sie auch Filmregie bis 2007. Mit ihren Theaterstücken, oft Sparten überschreitend, und Filmen provoziert Veselka Kuncheva künstlerische und politische Auseinandersetzung.

ALEXEI LELIAVSKI (BY), künstlerischer Leiter des Staatlichen Puppentheaters Minsk. Er studierte an der Akademie für Theater und Film in St. Petersburg und Regie an der Theater-Akademie in Minsk. Alexei Leliavski arbeitet neben seiner Leitungs- und Regietätigkeit am Puppentheater Minsk auch als freier Regisseur für andere Theater, u.a. auch in Deutschland, den Niederlanden, Polen und Russland. Außerdem unterrichtete er Regie an der Staatlichen Theater-Akademie in Minsk.

ANKE MEYER (D), Studium der Sprach- und Literaturwissenschaft. Ab 1980 Theaterarbeit in den Bereichen Schauspiel und Maskentheater. Lehrtätigkeit unter anderem an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, Universität Hildesheim, Studiengang Figurentheater an der MH Stuttgart. 1995 bis 2015 Wissenschaftliche Mitarbeiterin des Deutschen Forums für Figurentheater und Puppenspielkunst in Bochum. Leitende Redakteurin des Magazins für Puppen-, Figuren- und Objekttheater „double“, freie Autorin und Kuratorin.

MOHAMMED NOURALLAH (SY/D), kam 2011 wegen des Krieges in Syrien nach Deutschland. Er ist als Organisator, Künstler und Workshopleiter an den Projekten des Theater Arbeit Duisburg e.V. beteiligt und gehört zum Kernteam der Berliner Gruppierung.

PROF. STEPHANIE RINKE (D), Figurentheaterstudium an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart, Abschluss 1997. Danach Gründung Figurentheater PARADOX, welches auf zahlreichen Festivals im In- und Ausland gastiert und mehrfach ausgezeichnet wurde. Gastengagements bei Theatern und Fernsehen, diverse Regiearbeiten; Lehrtätigkeit seit 1999. Seit April 2011 Professur und Leitung des Studiengangs Figurentheater an der MH Stuttgart.

ANNETTE SCHEIBLER (D), Figurenspielerin, Reutlingen. Studium am Studiengang Figurentheater der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart; nach dem Abschluss Gründung des Theater peppermint, mehrere Soloinszenierungen, Gastspiele im In- und Ausland; Zusammenarbeit u. a. mit Guyla Molnar und Astrid Griesbach; Mitglied der künstlerischen Leitung des Ensemble Materialtheater Stuttgart; Dozentin.

LEONHARD SCHUBERT (D), nach dem Abitur 2007 FSJ-Kultur und in der Spielzeit 2008/2009 Eleve am Puppentheater Magdeburg. 2009 – 2013 Studium der Puppenspielkunst an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin. Ensemble-Mitglied des Puppentheaters Magdeburg.

PROF. DR. HANNE SEITZ (D), Professorin für Theorie und Praxis ästhetischer Bildung an der Fachhochschule Potsdam, ehemalige Mitarbeiterin am Institut für Kunstpädagogik der Universität Frankfurt a. M.; langjährige freiberufliche Tätigkeit; eigene künstlerische Praxis. Lehrschwerpunkte: u.a. Ästhetische Bildung im Bereich Tanz, Theater und Performance, Kulturarbeit im öffentlichen Raum, Jugendkulturarbeit, Spieltheorie, Kultur- und Theaterwissenschaften. Forschungsschwerpunkte: u.a. Künstlerische Interventionen, Site-specific Art and Performance, Social Impact of the Arts, Performative Research, Pädagogische und Historische Anthropologie, Lecture Performances.

KOTTI YUN (D/KR), studierte von 2004 – 2008 Schauspiel und Regie an der Korea National University of Arts in Seoul (Südkorea), ab 2008 Puppenspielkunst an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin. Gastierte u.a. am Puppentheater Magdeburg, Maxim Gorki Theater Berlin und an der SCHAUBUDE Berlin. Als bilinguale Schauspielerin (Koreanisch, Deutsch) wirkte sie in einigen Kurz- und Spielfilmen mit. 2014 – 2016 Engagements am Theater Plauen-Zwickau und Figurentheater Chemnitz.

TEILNEHMENDE ENSEMBLE-PUPPENTHEATER:

- Sparte Puppentheater am Deutsch-Sorbischen Volkstheater Bautzen - vertreten durch Therese Thomaschke (Leitung Figurentheater)
- Sparte Figurentheater an den Theatern Chemnitz - vertreten durch Gundula Hoffmann (Direktorin Figurentheater)
- Theater des Lachens Frankfurt a.d.Oder e.V. - vertreten durch Torsten Gesser (Theaterleiter)
- Sparte Puppentheater an der Theater & Philharmonie Thüringen GmbH, Gera-Altenburg – vertreten durch Sabine Schramm (Leiterin Puppentheater)
- Puppentheater Halle an der Bühnen Halle GmbH - vertreten durch Ralf Meyer (Chefdramaturg des Puppentheaters)
- EB Puppentheater Magdeburg - vertreten durch Michael Kempchen (Intendant)

Das Theater Junge Generation Dresden und das Theater Waidspeicher Erfurt nehmen ebenfalls am Gesamtprojekt AUFBRUCH teil, befanden sich aber während des Symposiums bereits in der Spielzeitpause.

TEILNEHMER*INNEN

Norina Bitta, Studentin, München
Jesko Döring, Presse und Öffentlichkeit Puppentheater Magdeburg
Dániel Fehér, Schau- und Puppenspieler, Budapest/ HU
Prof. Florian Feisel, Studiengang „Figurentheater“ MH Stuttgart
Elisa Fourcaudot, Künstlerisches Betriebsbüro TJP/CDN Strasbourg/ F
Marianne Fritz, Künstlerin, Atelier M, Magdeburg
Marlen Geisler, Theaterpädagogin Puppentheater Magdeburg
Seta Getsoyan, Deutsches Forum für Figurentheater, Bochum
Lutz Hillmann, Intendant Deutsch-Sorbisches Volkstheater Bautzen
Sigrun Kilger, Ensemble Materialtheater Stuttgart
Jonas Klinkenberg, Künstlerischer Leiter Westflügel Leipzig
Tom Mustroph, Journalist (Theater der Zeit), Berlin
Stephanie Preuß, Dramaturgin Puppentheater Magdeburg
Tobias Prüwer, Journalist (u.a. Deutsche Bühne), Leipzig
Hanne Scharnhorst, Theater Fadenschein und Festival Weitblick, Braunschweig
Lys P. Schubert, Schau- und Puppenspielerin, Puppentheater Gera
Katja Spiess, Leiterin des FITZ! Zentrum für Figurentheater Stuttgart
Friederike Spindler, Dramaturgin Theater Chemnitz
Robert Voss, Gaphiker, Halle
Christian Werdin, Ausstatter, Puppentheater Gera



Die Riesenmarionette

Beim Festival Blickwechsel in Magdeburg beschlossen die Ensembles des ostdeutschen Puppentheaters, künftig die Fäden gemeinsam in die Hand zu nehmen

Puppentheater sei eine „magische Kunst“. Das hört man immer wieder, wenn Menschen, die sich zum professionellen Spielen mit Objekten und Puppen entschlossen haben, sich über die Reize ihres Metiers äußern. Da geht es dann um das Staunen, dass profane Dinge wie Streichhölzer plötzlich belebt, ja mit Seele versehen werden können und die „emotionalen Maschinen“, die wir Menschenwesen ja sind, tief zu berühren vermögen. Analytischere Geister, wie etwa die russische Puppenspielregisseurin und Theaterwissenschaftlerin Anna Ivanova-Brashinskaya, kehren die spirituell-animistischen Grundlagen der Handpuppe heraus, die, mit dem Körper des Puppenspielers direkt verbunden, eher archaische Sachverhalte zu „performen“ imstande ist und damit auch die Verbindung des Menschen zu einer voraufgeklärten Götter-, Geister- und Gefühlswelt aufrechterhält. Beim Symposium Aufbruch, das im Rahmen des Internationalen Figurentheaterfestivals Blickwechsel in Magdeburg stattfand, konnte man sich auch vom Puppenspieldozenten der Ernst-Busch-Hochschule, Markus Joss, hinreißen lassen, als er die Marionette mit all ihren Fäden als ein

Netzwerk bezeichnete, an dem eben nicht nur ein Spieler hängen und die Marionette bewegen kann, sondern viele, die, mit Fäden und Marionette verbunden, sich in ein neues, vielköpfiges und vielstimmiges System verwandeln können. Eine neue Ästhetik deutete sich hier an. Und auch die Forderung von Ivanova-Brashinskaya, die Positionen von Spielern und Puppen einmal zu überprüfen und die ästhetischen Potenziale des Überkopf-Spielens von Marionetten auszuloten, klang reizvoll.

Zunächst einmal ging es bei Aufbruch aber um das Knüpfen von Verbindungsfäden untereinander, das also, was neudeutsch Netzwerken heißt. Die acht im Osten Deutschlands befindlichen Ensemble-Puppentheater – Bautzen, Chemnitz, Dresden, Frankfurt (Oder), Gera-Altenburg, Magdeburg, Halle und Plauen-Zwickau – waren allesamt nach Magdeburg zu einer Bestandsaufnahme und zum Kennenlernen eingeladen worden. „Natürlich kennt man die Gesichter und auch einige Namen der Kollegen von gemeinsamen Festivalbesuchen. Aber in der Vergangenheit waren viele doch sehr mit den eigenen Häusern beschäftigt, und man wusste gar nicht, unter welch unter-

schiedlichen Bedingungen die anderen arbeiten“, schilderte Christoph Werner, Leiter des Puppentheaters Halle, gegenüber *Theater der Zeit* die Ausgangssituation.

Schnell wurden gemeinsame Problemlagen deutlich. Die lagen nicht beim Geld, selbst wenn die geplante Überführung der Puppentheatersparte Plauen-Zwickau in eine städtische Kulturveranstaltungsagentur am Rande des Treffens auch eine Rolle spielte. Nein, trotz der laut Magdeburgs Intendant Michael Kempchen „permanenten strukturellen Gefährdungslage der Puppentheater“ ging es vor allem um inhaltliche und organisatorische Weiterentwicklung. Einige Ensemble-Puppentheater beklagten etwa, dass die Absolventen der beiden staatlichen Schulen aus Berlin und Stuttgart nur ungern in den Repertoirebetrieb gehen würden und von den Hochschulen auch eher für den freien Markt ausgebildet würden. Weil Vertreter der Schulen in Magdeburg weilten, konnten solche Konflikte aber konstruktiv behandelt werden. Und es stellte sich heraus, dass es durchaus Studenten gibt, die vorrangig nicht als „Kreature“, also Gestalter eigener Produktionen,



sondern als Interpreten, also klassische Ensemblemitglieder, tätig sein wollen. Nur kennen sie die Häuser zum Teil gar nicht, und das eben auch, weil Ensemblevertreter nicht zu den Studienjahrsabschlusspräsentationen kommen.

Als erstes Ergebnis von Aufbruch wurden Intendantenvorspiele verabredet – eigentlich eine Selbstverständlichkeit, aber im Überlebenskampf der Puppentheater in den letzten Jahren offenbar vernachlässigt.

Um Absolventen für ihre Häuser zu interessieren, müssen sich aber auch die Theater öffnen. „Sie müssen Formate anbieten, in denen die Studierenden auch agieren können“, forderte Markus Joss. Bei den Theatern, so zeigte sich, besteht trotz objektiver Zwänge aufgrund des Spielbetriebs durchaus die Bereitschaft dafür. Das Puppentheater Magdeburg etwa hat mit dem Café Monaco, benannt nach dem Spielort, einer früheren Turnhalle

gleich neben dem Theater, ein Format, in dem die ans Haus gehaltenen Busch-Absolventen Dinge ausprobieren können. „Wir stellen die Infrastruktur. Sie gestalten und bewerben das selbstständig. Sie ziehen mit ihrer Arbeit ein ganz neues Publikum heran, das diese Spieler dann auch in unseren großen Inszenierungen sehen will“, beschrieb Intendant Kempchen ein gelungenes Beispiel. Aber auch bei den Häusern, die solche Formate noch nicht entwickelt haben, war eine in dieser Form und Vehemenz überraschende Sehnsucht nach jungen Spielern da – in der Hoffnung, dass diese nicht nur Ideen von der Hochschule einbringen, sondern auch die Ensembles „aufmischen“ und den routinierteren Kollegen neue Horizonte eröffnen.

Die Initiative zu Aufbruch entstand gerade aufgrund der Erfahrung einer jüngeren Generation, die sich an den alten Strukturen aufreißt und nun Mitstreiter sucht, um die Theater weiter zu verändern, und die auf der anderen Seite danach strebt, die schon gelungenen Entwicklungen auch besser und deutlicher kundzutun.

Kempchen etwa verwies auf Künstler wie Roscha A. Säidow und Moritz Sostmann, die im Puppentheater ihre ersten Regie-Experimente machten und nun von den großen Häusern für Schauspielinszenierungen mit Puppen eingeladen werden. „Das ist eine schöne Entwicklung. Es gibt aber keinen Hinweis auf den Innovationsgeber. Und das wollen wir ändern“, sagt Kempchen selbstbewusst.

Neben der besseren Darstellung steht aber auch die Entwicklung neuer Formate und

Auf der Suche nach dem Puppentheater der Zukunft – Das Figurentheaterfestival Blickwechsel, hier mit „Der Friedhof oder Das Lumpenpack von San Christóbal“.

Foto Jesko Döring

Techniken im Mittelpunkt von Aufbruch. Während der dreijährigen Laufzeit sollen Laboratorien eingerichtet und Grundlagen für größere Kollaborationen geschaffen werden. Vorbild kann hier Frankreich sein, wo sich die größeren Standorte so weit miteinander vernetzt haben, dass gemeinsame Weiterbildungslehrgänge für Techniker organisiert werden. Das erzählte eine Vertreterin des Theaters in Straßburg.

Umso überraschender war es, dass die Bundeskulturstiftung kurz vor Beginn des Symposiums entschied, diese Initiative nicht zu fördern. Den Auftakt finanzierte daher das Puppentheater Magdeburg selbst – ein Hinweis darauf, wie wichtig den Gastgebern das Projekt ist.

Aufbruch ist auch deshalb bemerkenswert, weil es hier um inhaltliche und strukturelle Weiterentwicklungen geht, die nicht im Rahmen von Spar- und Effizienzplänen gedacht sind, sondern aus den Erfordernissen zeitgenössischer Theaterarbeit selbst kommen. Ostdeutschlands Ensemble-Puppentheater haben mittlerweile offenbar eine solche Souveränität erreicht, dass sie über das Alltagsgeschäft hinaus an eine Zukunft denken können und dabei nicht nur Haushaltspläne im Kopf haben. Ein echter Aufbruch. //

Tom Mustroph

Saarländisches Staatstheater

EUGEN RUGE

IN ZEITEN DES ABNEHMENDEN LICHTS

Regie: Christopher Haninger

Premiere: 16.9.2016
Alte Feuerwache

MERLIN VERLAG

21397 Gifkendorf 38
Tel. 04137 - 810529
info@merlin-verlag.de
www.merlin-verlag.de



Wichtige Zusammenkunft:
das Symposium „Aufbruch“

SELBSTBEWUSSTSEINSSCHUB

Auf dem Symposium „Aufbruch“, das im Rahmen des diesjährigen internationalen Figurentheaterfestivals „Blickwechsel“ in Magdeburg stattfand, übten die Ensemblepuppentheater den Schulterchluss

Text_Tobias Prüwer

Fünf, sechs, sieben Puppenspieler auf einer Bühne: Wo gibt's denn so was? Im Ensemblepuppentheater, einer Besonderheit in der ostdeutschen Theaterlandschaft. Aus der Sowjetunion, wo diese Form Tradition hat, kamen in den 1950er- und 1960er-Jahren die Impulse für eine ganze Gründungswelle von Puppentheatern in der DDR. Nach der Wende erfuhren diese verschiedene Schicksale, manche wurden kommunal oder gingen in freie Trägerschaft über, andere wurden in Mehrspartenhäusern integriert. Ganze neun sind übrig geblieben – und sie alle teilen das Los, mit mangelnder öffentlicher Wahrnehmung bedacht zu werden.

Um das zukünftig zu ändern, trafen sich sieben von ihnen (zwei konnten keine Vertreter entsenden) am Rande des Magdeburger Puppentheaterfestivals *Blickwechsel* Ende Juni zum Symposium *Aufbruch*. Bei Tischgesprächen, Vorträgen, Inszenierungsbesuchen und der inoffiziellen Nachtgestaltung wurden erste Kontakte geknüpft und bestehende Bande verstärkt. Eine Kennlernrunde leitete das dreitägige Zusammenkommen ein, die

man vielleicht mit elektronischer Infopost vorab hätte abkürzen können. Auch insgesamt lief der *Aufbruch* sehr zart an, allerdings wurden wichtige Fragen nach dem künstlerischen Selbstverständnis und dem Verhältnis zur freien Szene, nach möglichen Defiziten, strukturellen wie ästhetischen Potenzialen und Beschränkungen, nach Materialien und Stoffen gestellt und angerissen. Zugunsten auslotender offener Dialogformate wurde auf das Aushandeln konkreter Absprachen und Kooperationen verzichtet, die innerhalb des weiteren Verlaufs im auf drei Jahre angelegten Programm mehr ins Blickfeld rücken sollen.

Es ist immerhin das erste Mal seit einem Vierteljahrhundert, dass sich die Intendanten und Spartenleiter mit internationalen Künstlern, Genrevertretern und Journalisten – rund 50 Personen insgesamt – zusammensetzten. Neben der Frage der inneren und äußeren Wahrnehmung lag ein Augenmerk auf den Grenzen sowie den Bedingungen der Möglichkeit von Partizipation im Puppentheater. Welche Formen gibt es jen-

seits von Mitmachtheater – und ist Theater nicht immer partizipativ, weil die theatrale Situation erst durch Mithilfe oder Komplizenschaft des Zuschauers entsteht und hergestellt wird?

Als Konsens der Selbstverständigung wurde die gefühlte Unterrepräsentanz herausgearbeitet. Obwohl das Puppentheater nicht nur im – darauf wird es noch immer reduziert – Kinder- und Jugendbereich, sondern vom Literaturtheater bis zum Materialtheaterlabor wichtige Kultur- und Bildungsarbeit leistet, wird es von der Politik nicht genügend anerkannt und finanziell ausgestattet. Es fristet ein Dasein in der Nische, wird von der Theaterkritik weitgehend gemieden. Neben Sozialisierungsunterschieden und kulturpolitischer Ignoranz wurde diese Situation auch mit dem manchmal zu leisen Treten der Puppentheater selbst und dem Gemütlichmachen in der Nische in Verbindung gebracht. Genau dafür wollen die Theatermacher im weiteren Vollzug von „Aufbruch“ und mit gesteigertem Selbstbewusstsein mehr Aufmerksamkeit und Anerkennung erwirken.

Zu neuen Ufern?

Über das internationale Festival „Blickwechsel“ 2016 und das Symposium „Aufbruch“ in Magdeburg

von Seta-E. Guetsoyan

*Mit dem Appell an die Runde der Vertreter*innen der Ensembletheater, das Figurentheater müsse in diesen Zeiten politischer werden und aufhören, um sich selbst zu kreisen, beendete Michael Kempchen, Intendant des Puppentheaters Magdeburg, die Abschlussrunde des Symposiums „Aufbruch. Zur aktuellen Situation der Ensemble-Puppentheater“ im Rahmen des internationalen Festivals Blickwechsel, welches vom 24. Juni bis zum 1. Juli 2016 in Magdeburg stattfand.*

Wie wichtig ein engerer Zusammenschluss der Ensembletheater vor allem in kulturpolitischen Fragen sein kann, zeigt nicht zuletzt die auf dem Symposium diskutierte Entwicklung am Theater Plauen-Zwickau, dessen Figurentheatersparte durch die vom Subventionsgeber verordnete Herauslösung aus dem Theaterverbund kurz vor der Abwicklung steht. Nicht selten sind es gerade die kleinsten (und paradoxerweise auch erfolgreichsten) Sparten wie das Puppentheater, die den Sparzwängen der Kommunen und Länder als erste zum Opfer fallen. Die Initiative des Magdeburger Puppentheaters, die Ensembletheater durch eine Vernetzung der Theater untereinander und eine intensivere Kooperation mit freien Einzelkünstlern und Gruppen zu stärken, scheint in diesem Kontext eine (überlebens-)wichtige Initiative.

Das auf drei Jahre angelegte Projekt zum Ensembletheater wurde mit einem international besetzten Symposium eröffnet, das mit unterschiedlichen Gesprächs- und Begegnungsformaten (World Café, Vorträge, Arbeitsgruppen, Diskussionsrunden und ein Arbeitsspaziergang) eine intensive und unkonventionelle Arbeitsatmosphäre schuf, die viele neue Berührungspunkte und gemeinsame Gesprächsthemen eröffnete. Und zu diskutieren gab es viele Aspekte: Welche Ensemble-Begriffe existieren im Plenum? Ist ein Figurentheater-Ensemble im Rahmen der Institution Theater überhaupt noch zeitgemäß? Welche Vor- und Nachteile hat die Arbeit im Ensemble?

Eine wesentliche Fragestellung war auch, wie Hochschulen und Ensembletheater enger zusammenarbeiten können: Während die Ensembletheater über mangelnden Nachwuchs klagten, schilderten die Vertreter*innen der Hochschuleinrichtungen, dass junge Künstler häufig die Arbeit in der freien Szene wählten, weil die festen Ensembles zu wenig künstlerische Entfaltungsmöglichkeiten und Herausforderungen versprächen. Diskutiert wurden verschiedene Möglichkeiten der Annäherung, die Veränderungsbereitschaft auf beiden Seiten voraussetzen.

Wertvolle Impulse für neue Theatermodelle kamen auch von den ausländischen Gästen. So stellte Eliane Attinger das Amsterdamer Produktionshaus Feikes Huis vor, das sich gezielt um die Förderung des künstlerischen Nachwuchses kümmert, und Elisa Fourcadot, Produktionsleiterin am TJP – Centre National Dramatique in Straßburg, skizzierte das dort entwickelte Modell eines internationalen, genreübergreifenden Produktions- und Gastspielhauses, in dem Recherche- und Begegnungsformate eine zentrale Rolle spielen.

Formuliertes Ziel des Symposiums war es, die Zusammenarbeit von Ensemble-Puppentheatern durch künftige Kooperationsprojekte voranzutreiben. Der letzte Symposiumstag diente daher vor allem der Vorbereitung von ersten Arbeitstreffen und Kooperationsformaten.

Die Vorstellung der einzelnen Hauskonzepte und -profile während des Symposiums wurde von einer Werkschau mit Inszenierungen der beteiligten Theater begleitet. Ergänzt wurde diese durch das Programm „Weitblick“, das aktuelle Arbeiten von osteuropäische Künstler*innen vorstellte. Diese gaben den Teilnehmer*innen des Symposiums zudem Einblicke in ihre Produktionsverhältnisse.

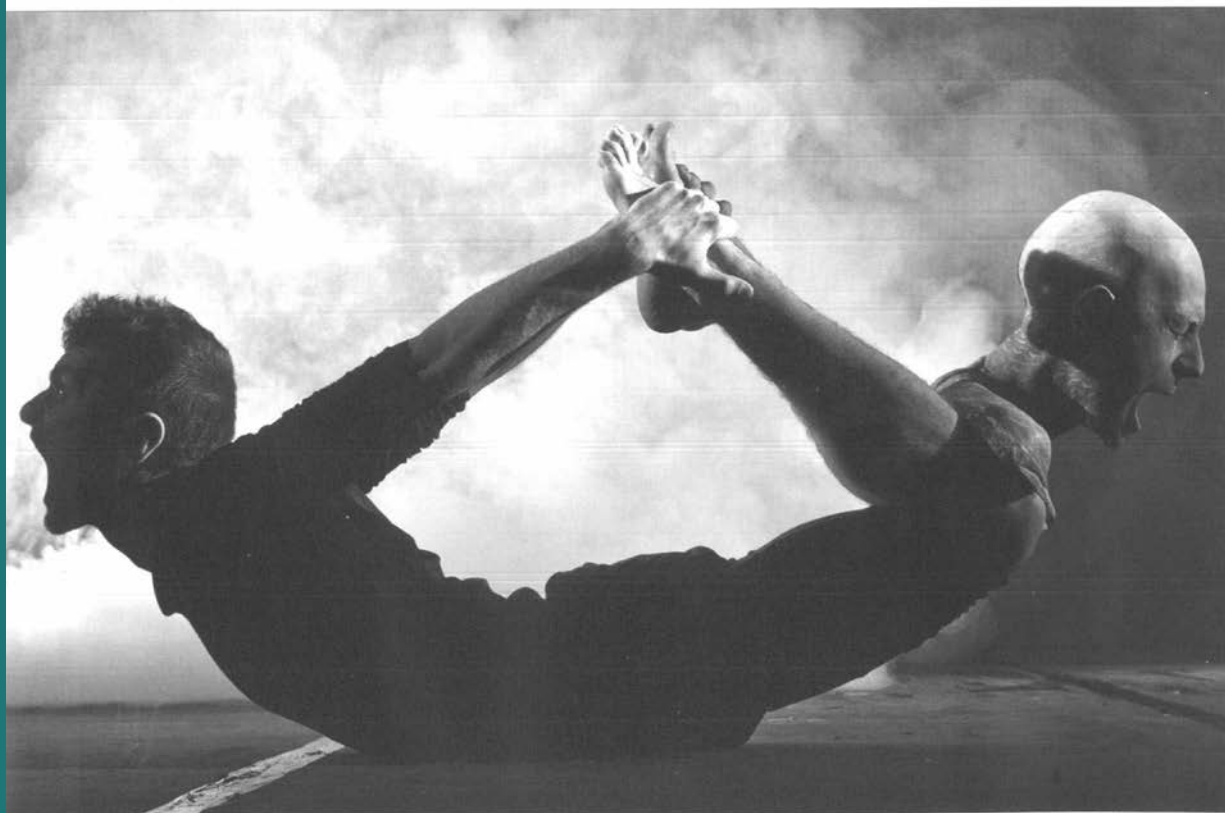
Einen ersten Impuls zu der geforderten Auseinandersetzung des Figurentheaters mit sozialen und politischen Veränderungen setzte das Festival nicht nur mit dem Symposium, sondern auch mit dem programmatisch formulierten Festivalschwerpunkt „Transformationen“. Das Bühnenprogramm – nach dem schon zur Magdeburger Tradition gewordenen zweitägigen Auftaktspiektitel „La Notte“ – eröffnete mit einem buchstäblichen Paukenschlag, nämlich der grandiosen Musik-Objekt-Performance „Ramkoers“. Die vier holländischen Herren in kniekurzen Röcken rockten das Theater und lieferten äußerst eigenwillige Transformationen, unter

anderem von altem Krepel zu herrlich grotesken Musikmaschinen und von „Nichts“ zu einer überwältigenden Fülle von Dingen, Geräuschen und absurdesten Szenarien. Solch beglückend anarchischen Momenten stand eine Vielzahl von Inszenierungen gegenüber, die die Rolle des Individuums in restriktiven sozialen Systemen und menschlichen Extremsituationen beleuchtete.

Während die bulgarische Regisseurin Veselka Kuncheva – die gleich mit zwei Inszenierungen im Programm vertreten war – diesen Konflikt in eher archaisch oder mythischen Kontexten verortete, verlegte der israelische Figurenspieler Ariel Doron sein Antikriegsstück „Plastic Heroes“ in ein mit handelsüblichem Kriegsspielzeug ausgestattetes Kinderzimmer. Zahlreiche Inszenierungen setzten sich aber auch mit ganz konkreten historischen und persönlichen Grenzerfahrungen auseinander.

Mit der Rolle des Individuums in der Zeit des Nationalsozialismus beschäftigten sich gleich zwei Produktionen. Die im Rahmen der Ensembletheater-Werkschau gezeigte Inszenierung „Die große Reise“ vom Puppentheater Gera schickt ihr Publikum zusammen mit dem Protagonisten auf eine Fahrt ins Ungewisse, die im Konzentrationslager Buchenwald enden wird. Das Publikum nimmt Platz in einem Eisenbahnwaggon, die Türen werden geschlossen, und der Zuschauer erfährt ein Gefühl des Eingeschlossen- und Ausgesetztseins, das der erzählten Geschichte – deren Ausgang bekannt ist, da sie in Rückblenden erzählt wird – eine körperliche Erfahrungsdimension hinzufügt. Ein Ansatz, der sicher auch jugendlichem Publikum – für das diese Inszenierung primär entwickelt wurde – einen neuen Zugang zum Thema ermöglicht.

Die theatrale Thematisierung von Verbrechen durch die Nationalsozialisten an Homosexuellen bekam durch „Schweinehund“ von Andy Gaukel vor dem Hintergrund des Anschlages auf einen Schwulen-Club in Orlando, der sich nur wenige Tage vor dem Festival ereignet hatte, eine eigene traurige Rahmung. Die Inszenierung basiert auf einer biographischen Erzählung von Pierre Seel, einem der wenigen KZ-Überlebenden, der sich öffentlich dazu bekannte, auf Grund seiner Homosexualität verfolgt und deportiert worden zu sein. Erzählt wird das Schicksal eines homosexuellen Liebespaares. Die anfänglich romantische Liebesbeziehung –



Puppetslab, Ich, Sisypfos. Foto: Festival

44 ::: FESTIVAL ::: double 34

symbolisch durch zwei Tauben dargestellt – wird durch die Folter der Männer im Konzentrationslager und letztendlich durch die Tötung einer der Männer beendet.

Formal changiert der Aufbau zwischen dem Spiel einer stummen und gesichtslosen Puppe und animierten Videosequenzen. Die Puppe wird von einer fast unsichtbaren bösen Macht, der Hand des Puppenspielers, manipuliert. Diese unkalkulierbare, nicht sichtbare Gewalt liefert die Puppe vollkommen aus und betont die Willkür der Peiniger im Konzentrationslager. Die Puppe wird entblößt, erniedrigt und gefoltert und zuletzt durch einen Mob rasender Hunde zerrissen. Diesen – bis an die Grenze des Erträglichen ausgespielten – Grausamkeiten setzt die Inszenierung in dazwischen geschalteten Videosequenzen das immer wieder neu variierte Bild des Taubenpaars entgegen, in denen die Hoffnungsmomente leider zum etwas kitschigen Stereotyp geraten und die Inszenierung in ihrer Aussagekraft schwächen.

An einem fiktiven Ort – und doch ganz im Hier und Heute – verortet das Stuttgarter Ensemble Materialtheater seine Inszenierung „Das Lumpenpack von San Cristóbal“, die als Eigenproduktion des Festivals entstand. Eine Gruppe von Menschen, kleine jeweils individuell gestaltete Tischfiguren, die durch kleinere Randerzählungen Konturen einer Persönlichkeit erhalten, verlieren durch eine Naturkatastrophe ihre Papphäuser und entdecken einen Friedhof – eine auf Tischen liebevoll gestaltete Szenerie –, der ihnen als idealer Lebensort erscheint. Die Eindringlinge stören jedoch eine bürgerliche Ordnung und die allgegenwärtige Maschinerie der Vertreibung beginnt. Aber wer sind diese Bewohner*innen des Friedhofs? Es sind die Anderen, die Fremden, die Schwachen, die Aussätzigen, die Armen, die Ausländer*innen, die, die Michel Foucault als infame Menschen bezeichnen würde. Es sind die, die keinen Platz in unserer Gesellschaft haben oder haben sollen. So ist es auch kein Wunder, dass der Friedhof zu dem Ort wird, den diese Anderen vorsichtig für sich erobern, um dort zu leben und erste Einrichtungen einer Gemeinschaft zu entwickeln. Aber nicht für lange. Selbst die Toten fühlen sich in ihrer Ruhe gestört. Auch wenn es wenige Sympathisanten gibt und die Toten sich über die Belebung freuen, so siegen doch der Bürgermeister und die Absurdität des Verwaltungssystems: Der Friedhof wird geräumt. Zuletzt zieht ein Spieler eine Pappkiste mit den zusammengewürfelt in ihr liegenden „Anderen“ von der Bühne. Sie sind zu einer grauen Masse, einem leblosen Figurenhaufen geworden. Vertrieben und wieder ortlos. Die Abschlusszene bleibt noch lange in der Erinnerung zurück und befragt die Zuschauer*innen selbst: Werden wir sie aufhalten oder gehören wir zu jenen, die den Friedhof haben räumen lassen? Das Materialtheater Stuttgart schafft eine spannende und berührende Arbeit, die sich an wenigen Stellen in plakativen Momenten verliert.

Dem Aufruf an die Figurentheaterszene, sich wieder stärker gesellschaftskritisch einzumischen, ging das Festival programmatisch und organisatorisch konsequent voran und schuf damit ein gelungenes Beispiel für die Verknüpfung von Diskurs und Theaterpraxis. ::: www.puppentheater-magdeburg.de



IMPRESSUM

HERAUSGEBER

Puppentheater der Stadt Magdeburg
Warschauer Str., 25, 39104 Magdeburg
Intendant: Michael Kempchen
Künstlerischer Leiter: Frank Bernhardt
www.puppentheater-magdeburg.de

REDAKTION:

Anke Meyer, Katrin Gellrich, Silvia Brendenal,
Frank Bernhardt, Stephanie Preuß

GESTALTUNG:

Jesko Döring

ZEICHNUNGEN:

Robert Voss

FOTOS:

Jesko Döring, Eliane Attinger, Anke Meyer

TITEL

Jesko Döring unter Verwendung einer Zeichnung
von Robert Voss

Die Dokumentation basiert auf Texten von Mitwirkenden sowie auf Protokollen und Video-Mitschnitten des Symposiums **AUFBRUCH** – Zur Situation der kommunalen Ensemble-Puppentheater vom 28.06. bis 01.07.2016 im Puppentheater Magdeburg.

Das Werk, einschließlich seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung der Herausgeber und der Autoren unzulässig. Dies gilt insbesondere für die elektronische oder sonstige Vervielfältigung, Übersetzung, Verbreitung und öffentliche Zugänglichmachung. Alle Fotos unterliegen dem Urheberrecht.

TEAM AUFBRUCH

Frank Bernhardt (Projektleitung)
Anke Meyer (Künstlerische Leitung)
Silvia Brendenal (Künstlerische Beratung)
Katrin Gellrich (Organisationsleitung)



WWW.ENSEMBLE-AUFBRUCH.DE

© projekt **AUFBRUCH**, 2016
Magdeburg, 20.12.2016

