

AUF DRUCK

LABORATORIEN
MASTERCLASS
FACHGESPRÄCH

2. TEIL DES PROJEKTS AUFBRUCH
ZU SITUATION UND POTENZIAL
KOMMUNALER ENSEMBLE-PUPPENTHEATER

2018

DRUCK

2

Das Ensemblepuppentheater ist innerhalb der deutschen Stadttheaterlandschaft ein kulturpolitisches Phänomen. Entstanden einst unter sozialistischen Vorzeichen – in der DDR existierten 17 staatlich subventionierte Puppentheater –, kämpfen die heute noch bestehenden neun, obgleich als Theaterform Realität, noch immer um gesellschaftliche und künstlerische Anerkennung. Und das angesichts der Tatsache, dass sich das Puppen-, Figuren- oder Objekttheater zusehends zu einer der innovativsten Theaterkünste entwickelt hat und die Puppe, das Objekt, das Ding sich vehement auf den großen Theaterbühnen dieser Welt breit gemacht hat. Es war also an der Zeit, zu hinterfragen, welch' künstlerisches und ensemblepolitisches Potential in diesen neun verbliebenen ostdeutschen Puppentheatern steckt, inwieweit sie in Arbeitsweisen und Strukturen tatsächliche Innovation zulassen, wie künstlerisch herausfordernd sie sich auf dem Terrain des Spiels mit dem Material bewegen bzw. bewegen könnten.

Hier setzte das vom Puppentheater Magdeburg, insbesondere von dessen Künstlerischem Leiter Frank Bernhardt, initiierte AUFBRUCH-Projekt an: Es lud genau diese Ensemble-Puppentheater zu einem schöpferischen Disput ein, förderte künstlerische Laboratorien, die diesen Disput befruchteten, und konnte damit nicht nur eine neue öffentliche Aufmerksamkeit für die von uns vertretene besondere Theaterform schaffen, sondern leistete seinen lautstarken Beitrag zu der bereits länger währenden Stadttheaterdiskussion.

Dafür mein Dank und meine Anerkennung an alle an dem Projekt beteiligten Kolleg*innen!

Michael Kempchen

Intendant

Puppentheater Magdeburg

AUFBRUCH II

Dirk Baecker schreibt in seinem Standardwerk „Wozu Theater“: „In dieser Möglichkeit, gemeinsam mit anderen Erfahrungen zu machen, sie zu teilen, darin liegt das utopische Potential des Theaters. Und darin liegt das Widerständige des Theaters... Erfahrung braucht Offenheit. Wer eine Erfahrung machen will, muss akzeptieren, dass er nicht weiß, was geschehen wird. Und das kann gefährlich werden.“

Als in unserem Hause vor über vier Jahren die Idee entstand, die ostdeutschen Ensemblepuppentheater zu einem schöpferischen Austausch einzuladen, war ich mir des Risikos, das in diesem AUFBRUCH lag, bewusst. Ich war mir im Klaren darüber, dass wir auf unbequeme Fragestellungen, auf ungelöste Widersprüche, auf gesellschaftliche Probleme stoßen werden, die das Projekt eher benennen als lösen kann.

Umso faszinierter bin ich von dem Ergebnis. Von dem Potential an Energie, das AUFBRUCH freisetzte, von der subversiven Kraft der Diskussionen, von der ästhetischen Vielfalt der Kunstproduktionen. Die Theatermacher*innen, die sich in diesem Projekt zu Wort meldeten, haben sich selbst, die von ihnen vertretenen Institutionen, die gesellschaftlichen Bedingungen für Kunstproduktion hinterfragt, haben offen, frei und spielerisch eine festgefügte Realität mutig auf die Probe gestellt.

Sie haben die Theater-Welt als eine veränderbare begriffen und diese Veränderungs-Möglichkeiten in dem AUFBRUCH-Projekt durchgespielt – wie u.a. diese Dokumentation von AUFBRUCH II belegt.

Frank Bernhardt

Künstlerischer Leiter

Puppentheater Magdeburg

INHALT

EDITORIAL

5

LABORATORIEN

PERSPEKTIVEN ERWEITERN UND ENERGIEN FREISETZEN

Zur Wirkung der Laboratorien in der Sparte Figurentheater am Theater Chemnitz

Von Gundula Hoffmann

7

FORSCHEN, SPIELEN, FORSCHEN, BESSER SPIELEN!

Zur Kooperation der komplexbrigade mit dem Figurentheater Chemnitz

Von Hannes Kapsch

10

„CRRRRRK ... WIR SIND GELANDET.“

Über das Labor-Projekt SciFi-Piraten in Magdeburg und Chemnitz

Von Richard Barborka

13

(VER-)SUCHEN UND FORSCHEN IM ZENTRUM DES PROJEKTS

Rückblicke auf das spartenübergreifende AUFBRUCH-Laboratorium in Bautzen

Von Julia Boswank und Franziska Merkel

16

EXKURSION

VERPÖNTE FORMEN DER DARSTELLUNG LIEBEN LERNEN

Eine Korrespondenz zwischen Sabine Schramm und Kai Anne Schuhmacher

20

MASTERCLASS UND ROUND TABLE REGIE

WOHER NEHMEN UND NICHT SELBER BACKEN: REGISSEUR*INNEN IM PUPPENTHEATER?

Round Table Gespräch

23

UMWANDLUNG DURCH ANNÄHERUNG

Anmerkungen zu Konzeption und Verlauf der Masterclass

Von Veselka Kuncheva

29

BEWUSSTER UMGANG MIT MATERIAL

Notizen zur Masterclass

Von Carmen Schwarz

30

VIelfALT UND VERSTÄNDIGUNG – TROTZ EINIGER UNKLARHEITEN

Vielfalt und Verständigung – trotz einiger Unklarheiten / Auszüge aus Rückmeldungen zur Masterclass

32

INPUT VON ALLEN SEITEN

Masterclass-Journal und Fazit

Von Mien Bogaert

33

„WIR DREHEN DRAUSSEN“ VS. „THEATER FINDET AUF DER BÜHNE STATT“

Beschreibung komplexer Begegnungen

Von Friederike Förster

36

MATERIAL IST KEIN SCHAUSPIELER

Auszüge aus dem Masterclass-Journal

Von Li Kemme

39

DINGKONZEPTE UNTERLAUFEN

Gedanken und Fragen

Von Franziska Burnay-Pereira

41

FRUCHTBARE DIVERSITÄT

Von Bianka Drozdik

42

RESÜMEES

WIE WOLLEN WIR ARBEITEN?

Anmerkungen der Geheimen Dramaturgischen Gesellschaft zum Projekt AUFBRUCH II

44

DAS KOMMUNALE ENSEMBLE-PUPPENTHEATER IN DEN OSTDEUTSCHEN BUN- DESLÄNDERN – EINE KULTURPOLITISCHE BESONDERHEIT MIT ABLAUFDATUM ODER MIT ZUKUNFTSPOTENTIAL?

Ein Resümee von Frank Bernhardt, Projektleiter AUFBRUCH

48

ANHANG

PRESSESTIMMEN, PERSONEN, TEILNEHMENDE THEATER, IMPRESSUM

52



EDITORIAL

Von Anke Meyer, Künstlerische Koordinatorin des Projekts AUFBRUCH II

Mehr als eine Woche lang besetzten Nachwuchsregisseur*innen, Dozent*innen, angehende Puppen- und Figurenspieler*innen sowie Ensemblemitglieder von kommunalen Puppentheatern im Juni 2018 die „Feuerwache“ in Magdeburg – ein Veranstaltungszentrum, das vom Puppentheater Magdeburg für die Endphase des Projektes AUFBRUCH II angemietet worden war. Masterclass, Projektpräsentationen, Fachgespräch und trubelig-informeller Austausch zwischen rund 50 Beteiligten standen an – ein Kraftakt für das AUFBRUCH II-Team und die Mitarbeiter*innen des Puppentheaters Magdeburg, letztere stemmten ja „nebenbei“ auch noch die Eröffnung des Internationalen Figurentheaterfestivals BLICKWECHSEL. Dafür sei an dieser Stelle allen Beteiligten Dank gesagt!

AUFBRUCH II?

Das vom Puppentheater Magdeburg initiierte Projekt AUFBRUCH startete im Jahr 2016 mit einem internationalen Symposium zur Situation kommunaler Ensemble-Puppentheater. Ziel des Fachtreffens war es, in einer Umbruchphase die kreative und soziale Potenz der künstlerischen Produktionsweise an den Ensemble-Puppentheatern zu erforschen, im internationalen Kontext zu diskutieren und zu stärken.

Die intensive Befragung der eigenen Struktur, der eigenen Produktionsweise und deren Auswirkung auf die künstlerischen Resultate ergab unter anderem zwei konkrete, weiterführende Befunde: Einer davon besteht in der Erkenntnis, dass junge Ensemblemitglieder, meist Absolvent*innen der Studiengänge „Zeitgenössische Puppenspielkunst“ und „Figurentheater“, sich nicht mehr als Darsteller*innen im Sinne von Interpreten eines Inszenierungskonzepts verstehen, sondern dieses aktiv mitgestalten wollen. Aus diesem Gedanken entstanden die ergebnisoffenen „Laboratorien“ der zweiten Projektphase von AUFBRUCH – gefördert vom Puppentheater Magdeburg und begleitet vom AUFBRUCH-Team.

Während der Durchführung dieser laborartigen Projekte an drei kommunalen Theatern – Puppentheater der Stadt Magdeburg, Sparte Figurentheater am Theater Chemnitz, Sparte Puppentheater am Deutsch-Sorbischen Volkstheater Bautzen – zeigte sich, wie engagiert schöpferische Freiräume in den durchgetakteten Abläufen der subventionierten Häuser von Ensemblemitgliedern genutzt wurden. In der vorliegenden Dokumentation geben Akteur*innen der drei Projekte Auskunft über ihre Erfahrungen und Erkenntnisse aus ihren ergebnisoffenen Arbeitsprozessen.

Diesen ersten Dokumentationsteil „Laboratorien“ schließt ein Beitrag über ein Projekt ab, das ebenfalls als Folge der Diskussionen bei AUFBRUCH I entstand: ein Residenz-Stipendium der Theaterstiftung Gera für Regie am Puppentheater Gera, Sparte Theater und Philharmonie Thüringen.

Denn – und dies ist der zweite Befund – auch das wurde bereits beim Symposium 2016 deutlich: Es fehlt in Deutschland an Regiekompetenz für Puppen- und Objekttheater. Das Genre ist weder in der Regie- noch in der Dramaturgie-Ausbildung oder den Theaterwissenschaften sichtbar.

Auf diesen Missstand reagierte AUFBRUCH II mit einer Round-Table-Diskussion und einer internationalen „Masterclass Regie“, für die das Puppentheater Magdeburg die bulgarische Regisseurin Veselka Kuncheva und die mit ihr zusammenarbeitende Szenografin Marieta Golomehova gewinnen konnte. Vier Nachwuchsregisseur*innen wurden als Stipendiat*innen zu der einwöchigen Masterclass nach Magdeburg eingeladen; dreizehn Studierende – jeweils ein Jahrgang der Abteilung Zeitgenössische Puppenspielkunst der HfS „Ernst Busch“ Berlin und des Studiengangs Figurentheater der HMDK Stuttgart – standen ihnen mit ihrer Expertise als Darsteller*innen im Theater mit Puppen, Objekten, Material ... zur Seite.

Die Dokumentation versammelt verschiedene Stimmen aus dem Teilnehmerkreis und stellt ihren rückblickenden Notizen, Gedanken, Erkenntnissen und Fragen einige konzeptionelle Überlegungen der Masterclass-Leiterin Veselka Kuncheva gegenüber. Eingeleitet wird der Abschnitt „Regie“ mit Auszügen aus dem großen Round-Table-Gespräch zur Situation der Regie-Ausbildung in Deutschland.

Den Abschluss der Publikation bilden Blicke aus der Distanz: ein Beitrag der „Geheimen Dramaturgen“, die sich zwei Tage als Beobachter zum Projekt AUFBRUCH gesellten, sowie eine Rückschau aus zeitlichem Abstand, in der Frank Bernhardt, Künstlerischer Leiter des Puppentheaters Magdeburg und Initiator des Gesamtprojekts AUFBRUCH, dieses in einem größeren Rahmen betrachtet und ein abschließendes Resümee zieht.



Das Puppentheater Magdeburg ermöglichte den Ensemble-Puppentheatern in der Spielzeit 2017/2018 einen Feldversuch: Es schrieb Fördermittel für künstlerische Laboratorien aus, in denen jenseits des regulären Spielplans ästhetisch und prozessorientiert geforscht werden konnte. Gefördert wurden drei höchst unterschiedliche Projekte der Puppentheater Bautzen, Chemnitz und Magdeburg. Sie bewegten sich auf den Schnittstellen zwischen Puppentheater und Bildender Kunst, Film oder Theaterpädagogik. Kooperiert wurde dafür zwischen verschiedenen Theatersparten, mehreren Ensemble-Puppentheatern oder mit freien Künstler*innen. Gemeinsames Ziel aller drei Projekte: Das Erproben künstlerischer Selbstbestimmung und die Öffnung des Ensemble-Puppentheaters für neue Produktionsmethoden und Ästhetiken.

Am 25. Juni 2018 wurden die AUFBRUCH-Laboratorien der Puppentheater Bautzen, Chemnitz und Magdeburg im Rahmen des vom Puppentheater Magdeburg veranstalteten Internationalen Figurentheaterfestivals BLICKWECHSEL vorgestellt. Die Präsentationen, so unterschiedlich sie angelegt waren und so unterschiedlich ihre Rahmenbedingungen, vermittelten alle eine professionelle Weiterentwicklung, einen künstlerischen Gewinn, den die Labor-Akteur*innen selbst aus diesen ergebnisoffenen, experimentell angelegten Arbeitsbegegnungen ziehen konnten.

Dass die Möglichkeit, ohne Produktionsdruck, interdisziplinär und selbstbestimmt zu arbeiten, daneben Motivation und künstlerische Selbstreflexion befördert hat, wurde nicht nur bei Probenbesuchen und dem ausdrücklich gewünschten großen „Halbzeit-Treffen“ aller Projektbeteiligten deutlich, es spricht ebenso aus den im Folgenden dokumentierten Anmerkungen von Labor-Akteur*innen zu den Arbeitsprozessen. Und nicht zuletzt aus dem Resümee der Chemnitzer Spartenleiterin zum AUFBRUCH-Projekt, das den Abschnitt LABORATORIEN einleitet.

PERSPEKTIVEN ERWEITERN UND ENERGIEN FREISETZEN

ZUR WIRKUNG DER LABORATORIEN IN DER SPARTE FIGURENTHEATER AM THEATER CHEMNITZ

Von Gundula Hoffmann, Direktorin der Sparte Figurentheater am Theater Chemnitz

Als die Idee für AUFBRUCH II entstand, habe ich das Anliegen dieses Projektes ins Ensemble des Chemnitzer Figurentheaters getragen. Mir schien es eine hervorragende Möglichkeit zu sein, vielfältige und individuelle Ideen konzeptionell zu entwickeln und eigenverantwortlich umzusetzen. Spieler*innen in einem Festengagement sind häufig so stark in den zu erfüllenden Spielbetrieb eingebunden, dass wenig Zeit für die Auseinandersetzung mit eigenen Fragestellungen und für die persönliche Suche nach Grenzerweiterungen innerhalb des künstlerischen Genres bleibt. Die kreative Auseinandersetzung mit einem Thema definiert und konkretisiert häufig erste Interessen, wirft Fragen auf und schafft durch die eigene Erfahrung Wertschätzung gegenüber der Arbeit anderer. Dabei ist der Lerneffekt enorm, besteht doch die Herausforderung darin, eigene Konzepte zu denken, zu strukturieren, zu planen, niederzuschreiben und schließlich Inhalt und Form in Einklang zu bringen.

Bei den Projekten „Tiefsee“ und „SciFi-Piraten“ waren Voraussetzungen und Ziele unterschiedlich gelagert. Beiden Vorhaben lagen die Ideen prozessorientierter Arbeit und kollektiver Arbeitsweise zugrunde.

RÜCKWIRKUNG INS ENSEMBLE

Richard Barborka vom Magdeburger Puppentheaterensemble und Tobias Eisenkrämer vom Figurentheater Chemnitz konnten in der szenischen Arbeit „SciFi-Piraten“ ganz ohne Produktionsdruck experimentieren und sich ausprobieren. Sie setzten damit ihre während des Studiums begonnene Zusammenarbeit fort, konnten Versuchsansätze, die schon in ihrer Diplomarbeit thematisiert waren, weiterentwickeln sowie eigene Erfahrungen aus der jeweiligen Ensemblearbeit einbringen und austauschen. Ihre Arbeit mündete in einer Präsentation im Rahmen der Veranstaltungsreihe „Nachtschicht“ am Chemnitzer Schauspielhaus. Exemplarisch bekam Kreativität in diesem Projekt einen Raum, es musste keine Rücksicht auf Publikum, Erwartungshaltungen, Zielgruppen, Seherfahrungen, Ensemble, Regie oder ästhetische Vorzüge des Hauses genommen werden. Dadurch wurden die Interessen und individuellen Fähigkeiten jedes Einzelnen geschärft und Motivationen freigesetzt, die nunmehr rückwirkend ins Ensemble strahlen können. Außerdem können Methoden zum Geschichten-Erzählen aus dieser Arbeit entwickelt werden.

MULTIPERSPEKTIVISCHER ERFAHRUNGSRAUM

Während bei „SciFi-Piraten“ das Chemnitzer Figurentheater nur den Probenraum zur Verfügung stellte und Frank Bernhardt sich mit mir über mögliche Probenzeiträume verständigte, war das Projekt „Tiefsee“ wesentlich stärker ans Haus gebunden. Hier bezog sich der Laborcharakter hauptsächlich auf die erste Probenphase, die selbst ergebnisoffen gestaltet, jedoch mit einem Fernziel verbunden war: Nach weiteren Proben sollte ein Zusammenspiel mit unseren jungen Zuschauer*innen realisiert werden.

Auch dieses Konzept beruhte auf einer Idee von Tobias Eisenkrämer. Wir wollten den Versuch wagen, eine immersive Spielform zu entwickeln, die es den Besucher*innen ermöglicht, so in das Spiel einzutauchen, dass sich die Distanz zwischen Zuschauerraum und Bühne auflöst. Wir wollten eine Ästhetik des empathischen körperlichen Erlebens ausprobieren, eine intime Begegnung schaffen zwischen Darsteller*innen und einer temporären Zufallsgemeinschaft. Einer Gemeinschaft, die Entschei-

dungsprozessen ausgesetzt ist und in der alle Beteiligten selbstverantwortlich Aufgaben übernehmen müssen – somit die Geschichte miterzählen, -entwickeln und -steuern.

Als Partner holten wir uns die „Komplexbrigade“ ins Boot, ein freies Theaterkollektiv mit Erfahrung im Entwickeln von interaktiven Live-Erlebnissen und Games. Da das Projekt nicht allein über die Förderung von AUFBRUCH II finanziert werden konnte und die Theater Chemnitz sich maßgeblich an der Investition beteiligten, wurde schnell klar, dass es einen Output für das Haus geben musste. Wir waren jedoch nicht nur daran interessiert, eine Methode der Spielentwicklung zu erlernen, sondern wollten auch erfahren, wie eine Zusammenarbeit zwischen freier Gruppe und festem Haus funktionieren kann. Dabei sollten Strukturen und Arbeitsweisen beider Seiten in allen Bereichen und mit allen Möglichkeiten (z. B. Theaterpädagogik) genutzt werden, um voneinander profitieren zu können – statt einander aufzufressen. Das brachte mit sich, dass eigene Produktionsweisen hinterfragt und neu gedacht werden mussten, zugleich wurden durch flache Hierarchien die Spieler*innen stärker in Entscheidungsprozesse eingebunden. Indem sich das Theater auf das Projekt einließ, den nötigen Freiraum dafür gab und damit alle gängigen Möglichkeiten eines großen Theaterbetriebes zur Verfügung stellte, schützte es dieses Experiment. Sowohl für das Team, als auch für das Haus bedeutete „Tiefsee“ eine große Herausforderung, die eine intensive Kommunikation innerhalb der Gruppe sowie innerhalb des Theaters verlangte. Unsere Dramaturgin Friederike Spindler, die in alle drei Probenphasen eingebunden war, spielte dabei eine entscheidende Rolle. Da auch unsere Theaterpädagogik einen substanziellen Anteil an der Aufführung übernahm, entstand ein spannendes Schnittstellenprojekt, das unter erheblichem Aufwand verschiedenste Fähigkeiten bündelte und einen multiperspektivischen Erfahrungsraum für alle Beteiligten eröffnete.

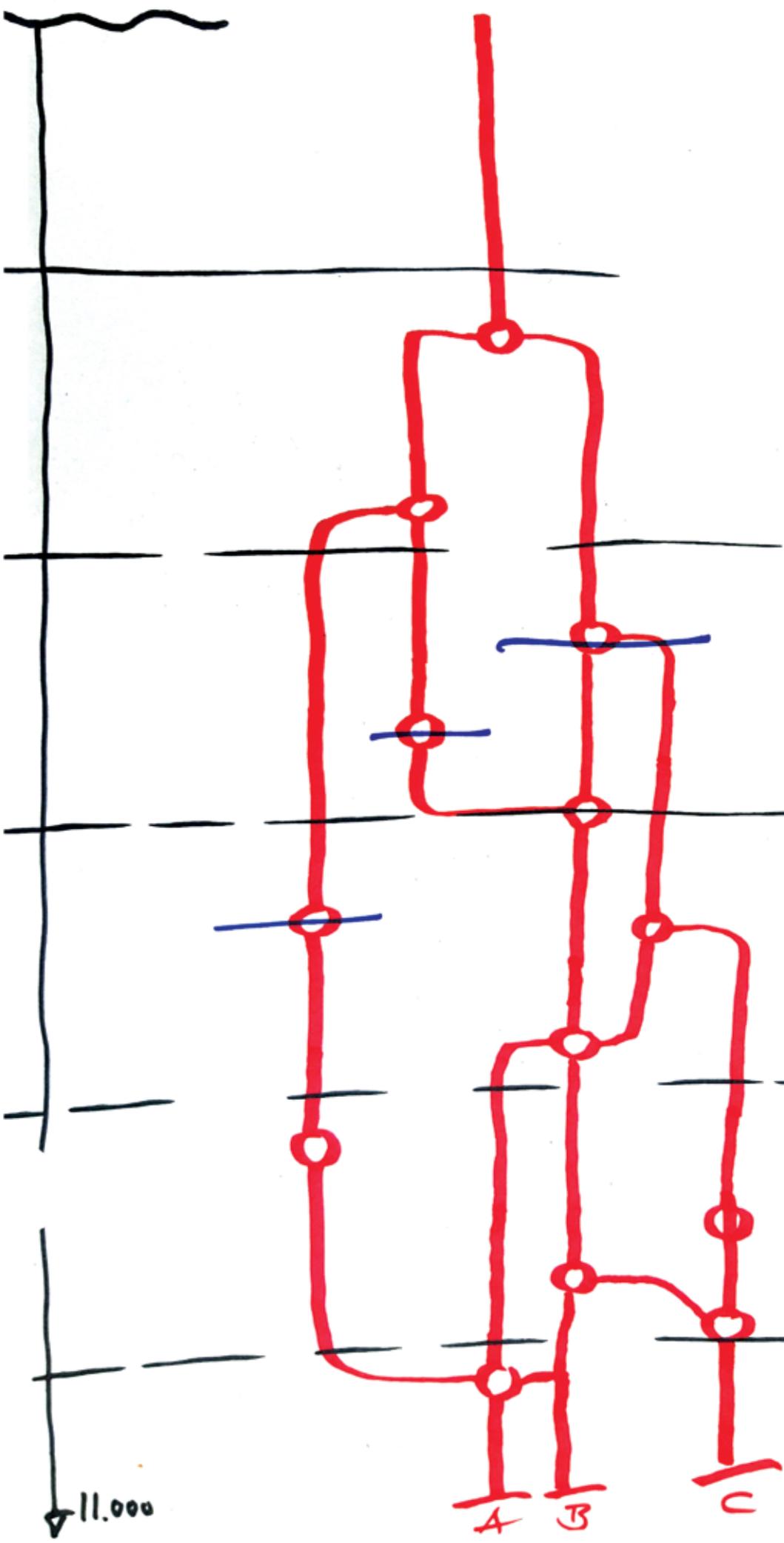
WAS BLEIBT?

- Theater als Labor und Forschungsraum zu verstehen, in welchem – trotz Produktionszwang – prozessorientiert gearbeitet werden kann, scheint mir ein wichtiger Faktor für die Freisetzung von Kreativität.
- Neben unseren vielen Stückentwicklungen haben wir für unsere aktuelle Inszenierung „Aufstand der Dinge“ das Prinzip der flachen Hierarchien als Arbeitsweise übernommen und fortgesetzt.
- In Kooperation mit dem Programm „neue unentd_ckte narrative“ fördern wir die Idee von Schnittstellenprojekten, in denen Akteure aus Kunst, Kultur, Kreativwirtschaft, Politik und Zivilgesellschaft zusammenkommen und unterschiedliche Perspektiven einbringen, sich austauschen, einander potenzieren und voneinander lernen können.
- Gut wäre es, bestünde für Richard Barborka und Tobias Eisenkrämer die Möglichkeit, ihr spezialisiertes Wissen im Rahmen eines Seminars an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin, Abt. Puppenspielkunst weiterzugeben.
- Und wichtig wäre es – trotz logistischer Herausforderungen – auch zukünftig Kooperationen zu ermöglichen, um Perspektiven zu erweitern sowie Experimente und Austausch fortsetzen zu können.

AUFBRUCH ermöglichte die Konzentration auf konkrete Fragestellungen, was enorme Lerneffekte mit sich brachte, zu kulturpolitischen Anstößen führte, die Außenwirkung des Puppentheaters stärkte, den Umgang mit Strukturveränderungen konstruktiv förderte, individuelle Stärken sichtbar machte, Eigeninitiativen beförderte und Energien, auch innerhalb des Hauses, freisetzte.

Anmerkung: Aufbruch! In Chemnitz! Unter diesem Motto steht auch der Arbeitstitel für die Kulturhauptstadtbewerbung einer Stadt, die in den letzten Wochen durch massive flüchtlingsfeindliche Demonstrationen und Ausschreitungen stark in Verruf geraten ist. Das, was hier bei den Menschen aufbrach, herausbrach, machte viele von uns zunächst ohnmächtig und ratlos. Theater kann hier eine Antwort sein, in dem wir Menschen berühren, Empathie freisetzen und eine Sprache finden, die Diskursräume öffnet und Handlungsalternativen aufzeigt.

- Beschränkung auf 5 Spieler je Gruppe
- Turnch: rechte / linke
- 2-3 Enden
- Spieler verfeile



FORSCHEN, SPIELEN, FORSCHEN, BESSER SPIELEN!

ZUR KOOPRATION DER KOMPLEXBRIGADE
MIT DEM FIGURENTEHATER CHEMNITZ

Von Hannes Kapsch



LABORATORIUM TIEFSEE

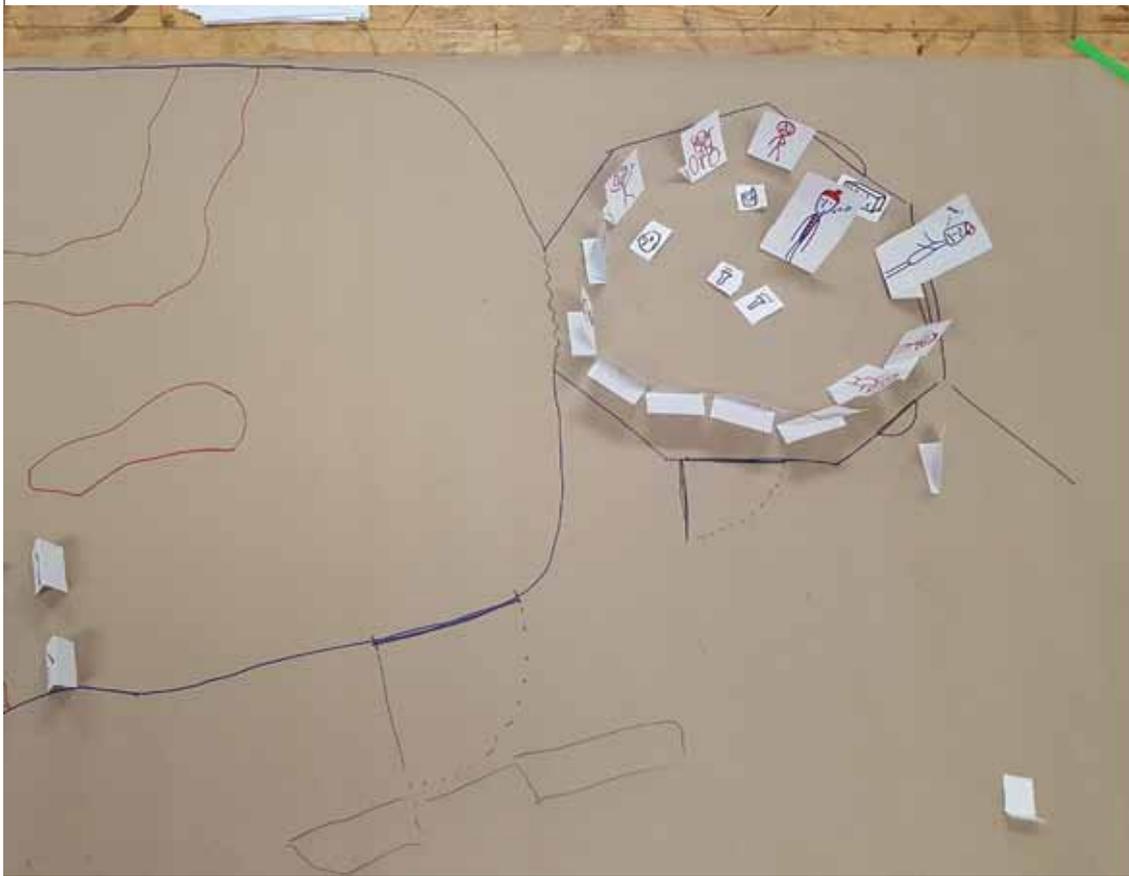
Figurentheater Chemnitz mit dem Game Theatre Kollektiv komplexbrigade //
Mitwirkende: Caspar Bankert, Simon Buchegger, Tobias Eisenkrämer, Hannes
Kapsch, Johanna Kolberg, Mona Krueger, Friederike Spindler, Gerlinde Tschersich,
Denise von Schön-Angerer, Antonia Neppi



Ein Aufbruch war's wirklich, auf allen Ebenen! Für's Chemnitzer Figurentheater, aber auch für uns: Bis dahin waren wir es als komplexbrigade gewohnt, in der freien Szene zu arbeiten. Immer möglichst ergebnisoffen und meist in wendigen Arbeitsstrukturen. In kleinen Teams mit Spezialist*innen aus den unterschiedlichsten Bereichen, die programmieren und konzepten können, die Musik komponieren, Ausstattung entwerfen und bauen, die performen, schauspielern und improvisieren. Wenn's sein musste alles gleichzeitig, auf Zuruf. In dieser Konstellation hatten wir bis dahin zwei größere Game-Theater-Projekte realisiert. Abende, an denen das Publikum selbst im Mittelpunkt stand, selbst spielte, Ziele hatte, Aufgaben übernahm und (dadurch) eine Vorstellung auch mal spontan veränderte. Wie bei Computerspielen, bloß in echt. Mit Sets zum Anfassen und Darsteller*innen, die interaktiv auf alles reagierten, besser als jeder digitale Avatar. Für diese Art des Produzierens war und ist es wichtig, als eingespieltes Kollektiv zu arbeiten, in dem alle einen profunden Überblick über Inhalte haben und gleichzeitig über verschiedenste handwerkliche Begabungen verfügen, um diese flexibel ein- und umsetzen zu können.

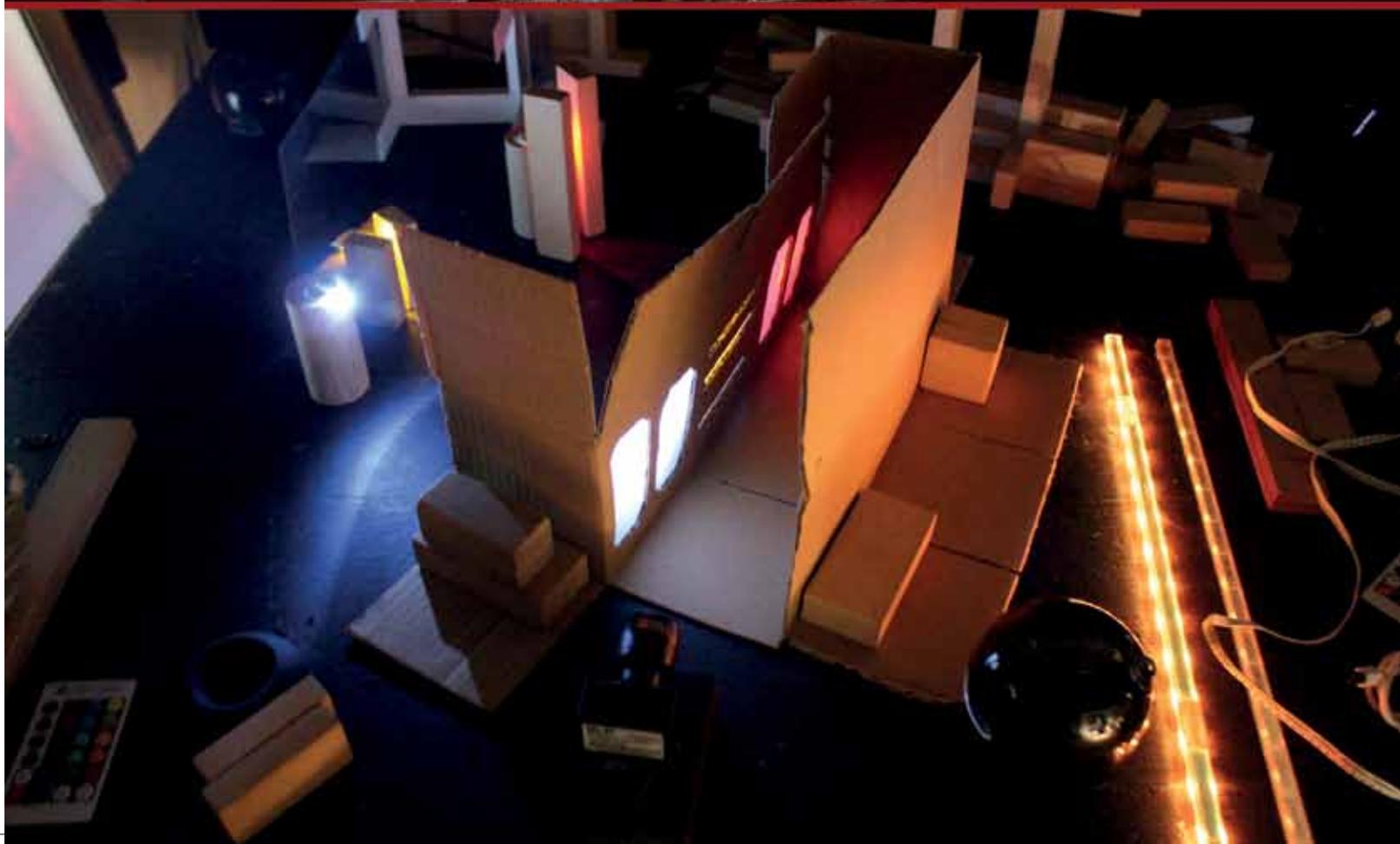
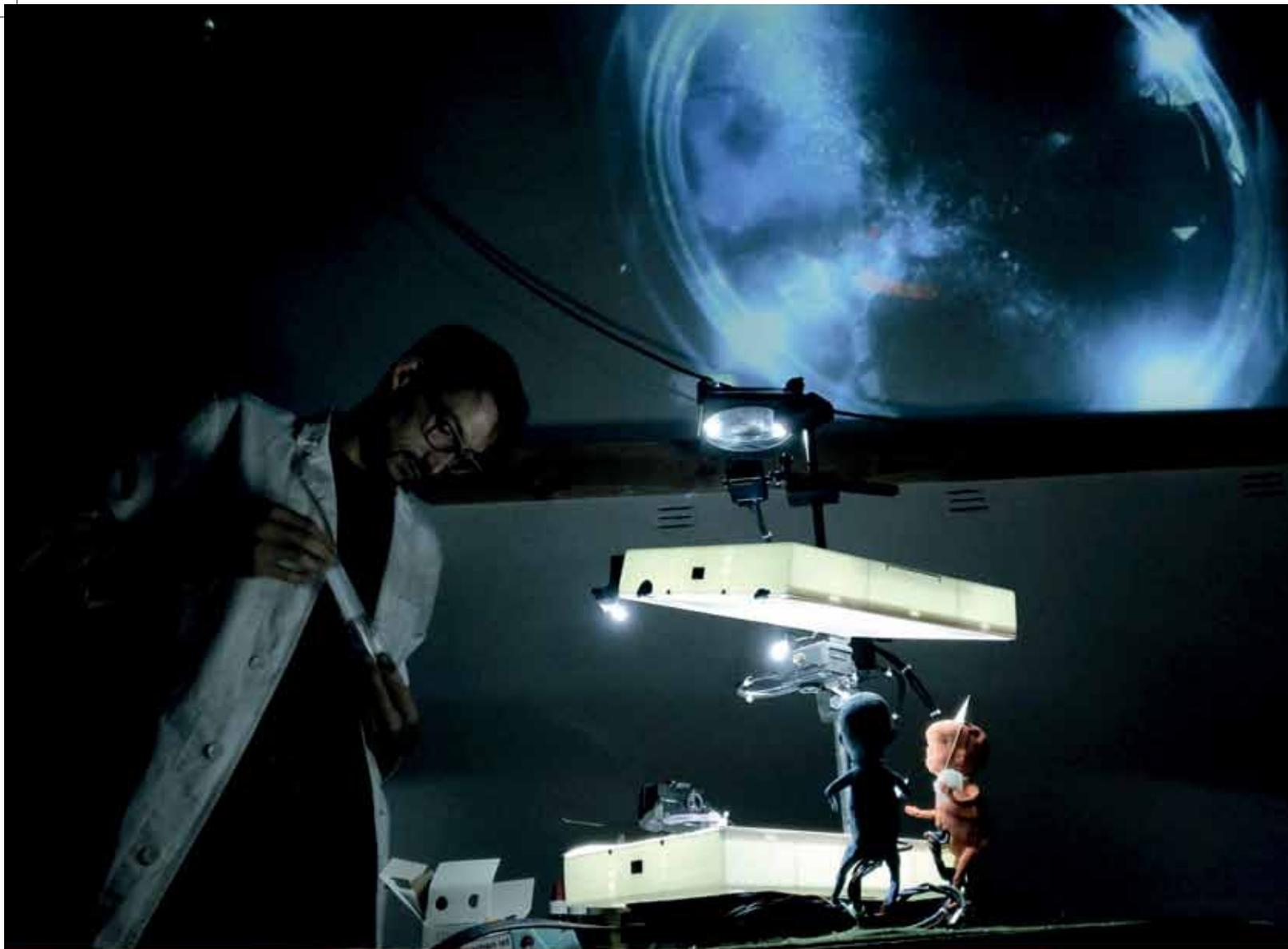
Entsprechend aufregend begann unsere Zeit in Chemnitz: Funktioniert unsere Arbeitsweise auch in einem Stadttheater-Betrieb? In etablierten Strukturen, mit entsprechenden Dienstvorschriften, und mit Gewerken? Wo gefühlt jede künstlerische Entscheidung einen ausdifferenzierten, manchmal schier undurchschaubaren Planungsapparat in Gang setzt? Wo man etwa, wie schon an anderen Häusern erlebt, nach mehreren Wochen Verzögerung erfährt, dass das geplante Bühnenbild leider nicht umsetzbar ist, weil ...

Unsere AUFBRUCH-Kooperation hat gezeigt: JA, das geht! Jedenfalls, wenn man mit so einem Team zusammenarbeiten darf wie dem des Figurentheaters in Chemnitz. Vor allem die beiden Spieler*innen, Tobias Eisenkrämer und Mona Krueger, waren von Anfang bereit, sich für das Tiefsee-Projekt auf eine Forschungsreise im wahrsten Sinne des Wortes einzulassen – mit ungewissem Ausgang und auf Augenhöhe. Alle Konzept-Ideen entstanden im gleichberechtigten, auch kritischen Austausch. Sehr hilfreich war auch die Bereitschaft der Figurentheaterleiterin Gundula Hoffmann sowie der Dramaturgin Friederike Spindler und der Theaterpädagoginnen, regelmäßig Testpublikum für die Proben zu organisieren. Game Theater lebt davon, schon im Vorfeld auszuprobieren, ob Ideen auch praktisch funktionieren. Versteht das Publikum, was wir von ihm wollen? Funktionieren die Regeln, ist das Spiel-Ziel klar, macht es Spaß? Immer wieder konnten wir genau das mit Chemnitzer Grundschulklassen ausprobieren. Immer wieder wurde danach der Spielablauf umgebaut, verändert, verbessert. Und immer wieder waren die Spieler*innen bereit, sich auf diesen Prozess einzulassen. Trotz aller Unsicherheiten, die eine solche Arbeitsweise mit sich bringt, in der den Darsteller*innen weder klare Szenen noch Texte zur Verfügung stehen und bei der zunächst keiner weiß, ob das Ganze überhaupt funktionieren wird ... Es war ein schönes, erfüllendes Erlebnis, gemeinsam auf diese schöpferische Suche gehen zu können – mit Akteur*innen, die



sehr schnell begonnen haben, „Konzepter*innen“ zu sein, also dramaturgisch mitzudenken, und die sogar Teile der Ausstattung selbst bauten. Gegen Ende konnten wir uns streckenweise aus dem Probenprozess ganz zurückziehen. Dass das funktionierte, liegt wahrscheinlich daran, dass wir mit ausgebildeten Puppen- bzw. Figurentheaterspieler*innen arbeiteten – also mit Theaterleuten, die es gewohnt sind, gleichzeitig von innen und von außen auf Materialien und Szenen zu schauen; die es gewohnt sind, vor den szenischen Proben zu erforschen, wo das darstellerische Potential von Dingen und Situationen liegt; die es gewohnt sind, die Wahrnehmung der Zuschauenden so zu erfassen und zu integrieren, dass am Ende eine gemeinsame neue (Theater-)Welt entsteht, basierend auf der Imagination des Publikums und der Künstler*innen. Das gemeinsame Erforschen und Erschaffen aus dem Moment heraus, das kreative Umgehen mit vorgegebenen Strukturen, das ist es, was uns als Game Theater an partizipativen Formaten interessiert – und was unserer Meinung nach die Brücke schlägt zum Puppen- und Objekttheater. Wir hatten die Chance, dies an einem festen Haus auszuprobieren und in der Chemnitzer Kombination hat es sich als erfreulich und lehrreich erwiesen. Ein Aufbruch in neue Arbeitsstrukturen, über den wir sehr glücklich sind!





„C R R R R R K . . . W I R S I N D G E L A N D E T.“

ÜBER DAS LABOR-PROJEKT SCIFI-PIRATEN IN MAGDEBURG UND CHEMNITZ

Von Richard Barborka



Das Projekt AUFBRUCH II hat Tobias Eisenkrämer und mir, Richard Barborka, die Gelegenheit verschafft, einen künstlerischen Forschungsansatz vom Ende unseres Studiums der Puppenspielkunst an der „Ernst-Busch“-Hochschule in Berlin im Jahr 2014 wieder aufzugreifen: das Medium Film auf einer Theaterbühne zu untersuchen und dessen Eigenheiten mit den Eigenheiten der Bühne zu verbinden und das Ganze unter Verwendung von Technik, die einem spielerischen Umgang und Zugriff erst einmal im Wege steht.

Als Ort für das Labor bekamen wir vom Theater Chemnitz Probebühnen zur Verfügung gestellt, auf denen wir unserem technischen und gestalterischen Chaos nachgehen konnten. Wir hatten uns dafür eine Reihe an Zielen gesteckt, denen wir uns innerhalb der drei Phasen, in denen das Labor stattfand, nähern wollten. Dazu zählte das Adaptieren der diversen bekannten filmischen Erzählmittel und visuellen Tricks, von Kamerafahrten und Schnitten zu Bildkompositionen unter Verwendung von mehreren Kameras. Ein weiteres wichtiges Ziel war die Beherrschung der Technik und deren Aufbereitung, um künftig schneller in einen spielerischen Prozess zu gelangen.

In der ersten Arbeitsphase haben wir uns darauf konzentriert, das Zusammenspiel von Kamera und Objekten zu untersuchen. Mit der Absicht, eine Science-Fiction-Geschichte zu erzählen, entstanden dabei Bilder von Galaxien und von Sternenhimmeln bis dahin unbekannter Orte. Während sich Tobias vorrangig mit der Gestaltung von Objekten und dem Erstellen von kosmischen Welten beschäftigte, habe ich begonnen, mich der Idee von einer „digitalen Bühne“ als Spielplatz zu nähern.

Die zweite Phase hat uns zu dem Punkt geführt, dass es ‚kein Außen ohne ein Innen‘ geben kann – und eine Suche nach der Gestaltung und Umsetzung von Innenräumen begann. Teils mit klassischen Holzbausteinen, teils mit Folien und Pappsets. Auch in dieser Phase haben wir das Ziel verfolgt, eine klassische Erzählweise aufzuspalten – in Bezug auf die Bildkomposition, in der der sichtbare Raum nicht auch den Ort der handelnden Figur darstellte.

Für die dritte Phase hatten wir uns das Ziel gesetzt, unsere Ergebnisse aus vorangegangenen Phasen des Labors in Form eines Live-Film-Teasers zu präsentieren. Dafür verfassten wir ein Storyboard und ein Filmskript ganz im Stil eines Drehbuchs, in dem wir gefundene Bildkompositionen mit einem Science-Fiction Plot verknüpften. Es hat sich jedoch gezeigt, dass bei dieser Arbeit, bei der die meisten Prozesse voneinander getrennt ablaufen (Sprache, Animationen von Figuren, Vorbereitung von Spielorten, Kamerabewegungen, Live-Musik, das Wechseln der Bildkompositionen), in der Kürze der Zeit kein fließender Filmeindruck entstehen kann. Die dafür zu leistenden Abläufe und Handgriffe waren (noch) zu komplex.

Wir hatten die Gelegenheit, am Ende der dritten Phase ein Zwischenergebnis im „Ostflügel“ in Chemnitz, im Rahmen der Veranstaltungsreihe „Nachtschicht“ zu zeigen, in dem wir dann die zweiteilige Funktionsweise der „digitalen Bühne“ vorstellten. Ziel war, die angeschlossenen Kameras zu diversen Ausspielgeräten so zu routen, dass neue Bildkompositionen entstanden, teils in vorbereiteten Abläufen, teils im Versuchsmodus.

Die Präsentation endete in einem offenen Gespräch, in dem wir Fragen des Publikums beantworteten, zudem konnten wir unseren Bühnenaufbau und seine Möglichkeiten im freien Vortrag demonstrieren.

Während der AUFBRUCH-Projektstage im Rahmen des Internationalen Figurentheaterfestivals BLICKWECHSEL in Magdeburg hatten wir erneut die Möglichkeit, unser Labor zu präsentieren. Hier waren wir beide sehr froh und positiv überrascht, dass wir es – nach einer zweimonatigen Labor-Pause – tatsächlich schafften, den Aufbau von sechs Kameras, einem Wasser-Set, einem Objekt-Set, zwei Monitor-Sets sowie Ton und Projektor innerhalb von zwei Stunden zu bewältigen. Der Ablauf war dann vergleichbar mit der Chemnitzer Präsentation.

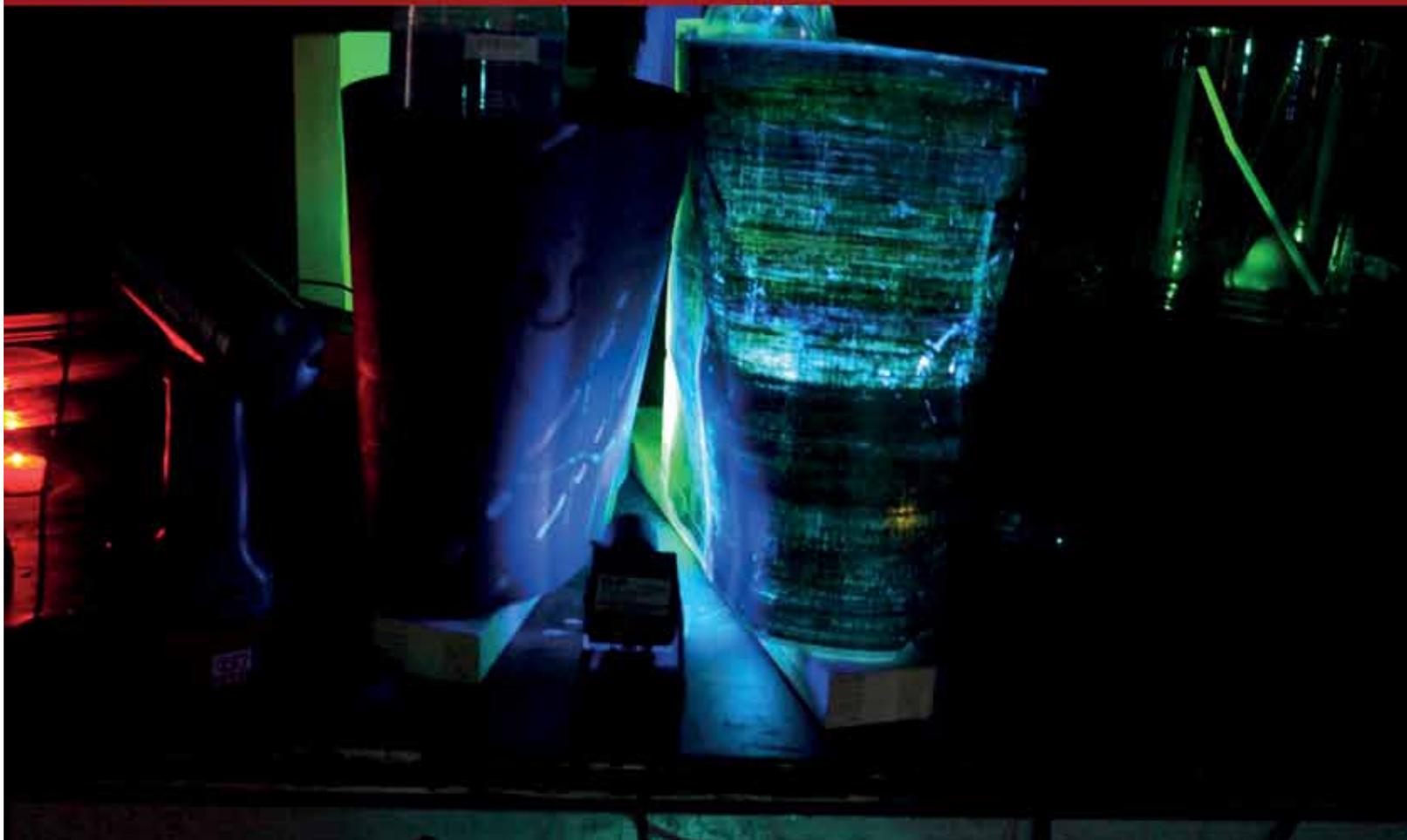
Kurz nach Abschluss der 3. Laborphase wurde Tobias Eisenkrämer zum „Close to you Festival“ nach Taiwan eingeladen. Dafür entstand ebenfalls eine multimedial gesteuerte Arbeit. Also ein Ableger des SciFi-Projektes in abgespeckter Form – mit drei Kameras, Beamer, HDMI-Switch und erstellten Soundsamples. Auch wenn diese Arbeit sich weniger mit Fragen des Labors auseinandersetzte, wirkte letzteres doch nach und es konnte ein Teil der erarbeiteten Mittel/Erkenntnisse eingebracht werden, wobei tatsächlich eine interessante Synergie entstand.

Zum Beispiel entdeckte Tobias einen Weg, über die Position und Ausrichtung der Kamera (in diesem Falle selbst eine Figur; subjektive Kamera) Räumlichkeit zu simulieren. Ein vielversprechender Ansatz, welcher in einer möglichen weiterführenden Arbeit untersucht werden könnte.



Wir sind in das Labor mit sehr vielen Zielen und Richtungen gestartet und konnten in seinem Verlauf etliche Fragen klären. Sei es die Form der arbeitsteiligen Methodik oder der Vorteil geteilter Projektzeit, was uns die Luft ließ, Ereignisse sacken zu lassen oder Probleme, an denen man sich in der einen Phase festgebissen hatte, in der nächsten nicht mehr als Hemmklotz zu begreifen. Wir konnten im Rahmen des Labors neue Ufer betreten, was die Gestaltung eines neuen möglichen Projekts betrifft und die technische Fülle, mit der wir uns umgeben hatten, so präparieren, das künftige Arbeiten mit dem Material einen schnelleren Zugang zum künstlerischen Prozess ermöglicht.

Die Anforderungen an zuverlässiger technischer Hard- und Software für solch ein Projekt sind enorm und die Entwicklung einer derartigen Arbeit ist forschungs- und somit auch zeitintensiv. Doch zusammenfassend können wir festhalten, dass mit den räumlichen, personellen und finanziellen Mitteln eines städtischen Theaters eine Umsetzung offenbar zu bewältigen ist. Wünschenswert wäre eine Fortführung der Zusammenarbeit zwischen den Puppentheatern Chemnitz und Magdeburg, um die vorliegenden Erkenntnisse auszubauen und um das hochgesteckte Ziel zu erreichen: die Produktion eines abendfüllenden Live-Films auf der Theaterbühne Wirklichkeit werden zu lassen. Eines Live-Films, bei dem die Spieler wie in einem Uhrwerk einer eigenen Choreographie folgen und der Zuschauer verblüfft zusehen kann, wie dabei ein filmästhetisches Spektakel auf der Leinwand live entsteht.



VERSUCHEN UND FORSCHEN IM ZENTRUM DES PROJEKTS

RÜCKBLICKE AUF DAS SPARTENÜBERGREIFENDE AUFBRUCH-LABORATORIUM IN BAUTZEN

Zusammengestellt von Julia Boswank
und ergänzt durch eine kritische Einschätzung von Franziska Merkel



LABORATORIUM AUFBRUCH

Sparten Puppentheater und Schauspiel des Deutsch-Sorbischen Volkstheaters Bautzen

Mitwirkende: Julia Boswank, Marian Butang, Ana Pauline Leitner, Franziska Merkel,

Marie-Luise Müller, Jan Schneider, Moritz Trauzettel, Karoline Wernicke



IMPULS

Der Impuls, sich an dem Projekt AUFBRUCH II zu beteiligen, ging von den Puppentheater-Ensemblemitgliedern Karoline Wernicke und Moritz Trauzettel aus. Sie entwickelten ein Konzept für ein Kooperationsprojekt zum Thema Bildende Kunst, Musik, Text und Puppenspiel. Bezugs- und Ausgangspunkt war der bildende Künstler Alexander Calder. Dementsprechend luden beide zunächst die freischaffende Puppenspielerin und Regisseurin Franziska Merkel und die bildende Künstlerin Julia Boswank zu Gesprächen ein. Um das Projekt direkter am Theaterhaus in Bautzen zu verankern und gleichzeitig die künstlerischen Möglichkeiten zu erweitern, gewannen sie noch zwei Schauspieler*innen (Ana Pauline Leitner, Jan Schneider) aus dem Schauspiel-Ensemble hinzu.

Karolines Impuls war geprägt von dem Wunsch, die gemeinsame Suche, das Forschen ins Zentrum des Projektes zu rücken. Es sollte die zunächst nur vage Idee einer theatralen Aufführungsform erprobt werden, die einem mitunter intuitiv entstehenden künstlerischen Dialog zwischen Spiel, Material, Musik und Text ähnelt, aus dem heraus Lebendiges, Neues, Unerwartetes entstehen kann. Es sollte darum gehen, dass sich die Darsteller*innen in ihrer künstlerischen „Eigenheit“ zeigen, erkunden und entwickeln können.

WANDEL

Im Laufe des Projekts verlagerte sich der Schwerpunkt von der künstlerischen Auseinandersetzung mit Calder hin zu einer, deren Thema die Arbeitsbedingungen an einem festen Theaterhaus waren. Welche Auswirkungen hat ein durchorganisierter Spielbetrieb auf die künstlerische Arbeit? Wie entwickeln und verändern sich die künstlerischen Persönlichkeiten der Spieler, Ausstatter, Dramaturgen und Regisseure? Welche Produktionsbedingungen braucht die kreative, offene, freie Entfaltung? Und wie erleben wir diesen temporären „Freiraum“ des Aufbruch-Labors?

Für Julia war es ein wichtiges persönliches Erlebnis zu sehen, wie das wachsende Vertrauen der Beteiligten zueinander einen Raum zum Ausprobieren und zum Verwerfen schuf – und damit neue künstlerische Impulse ermöglichte, die auch über die gemeinsame Arbeit hinaus wirkten.

Karoline stellte fest, wie schwer es ist, in einer größeren Gruppe mit verschiedenen Erfahrungen und Expertisen ohne Anleitung gemeinsame künstlerische Ideen und Inhalte zu finden und konkret ins Spiel zu bringen, wie schwer es auch ist, den Boden für produktive Kreativität zu bereiten. Der Wunsch sich einzubringen, ohne den anderen zu übergehen, das eigene Wollen zu behaupten, ohne das des anderen zu verdrängen, stellte manchmal einen unlösbaren Widerspruch dar. Als beglückend erlebte sie es,



wenn sich in den Proben plötzlich Gedanken, Ideen und das Zusammenspiel zu wundervollen künstlerischen Momenten oder gar zu einer ganzen Szene verdichteten. Und eine große Bereicherung sieht sie darin, dass das Labor ein bis dahin im Theaterbetrieb nicht vorkommendes Terrain des Denkens und Redens über künstlerische Arbeitsprozesse eröffnete.

Für Moritz war zum einen wichtig, im Aufbruch-Projekt einen Raum für reflektierenden Austausch über den Berufsalltag gefunden zu haben, zum anderen hat er hier erlebt, wie er in den Improvisationen sich selbst und den anderen näherkommen konnte.

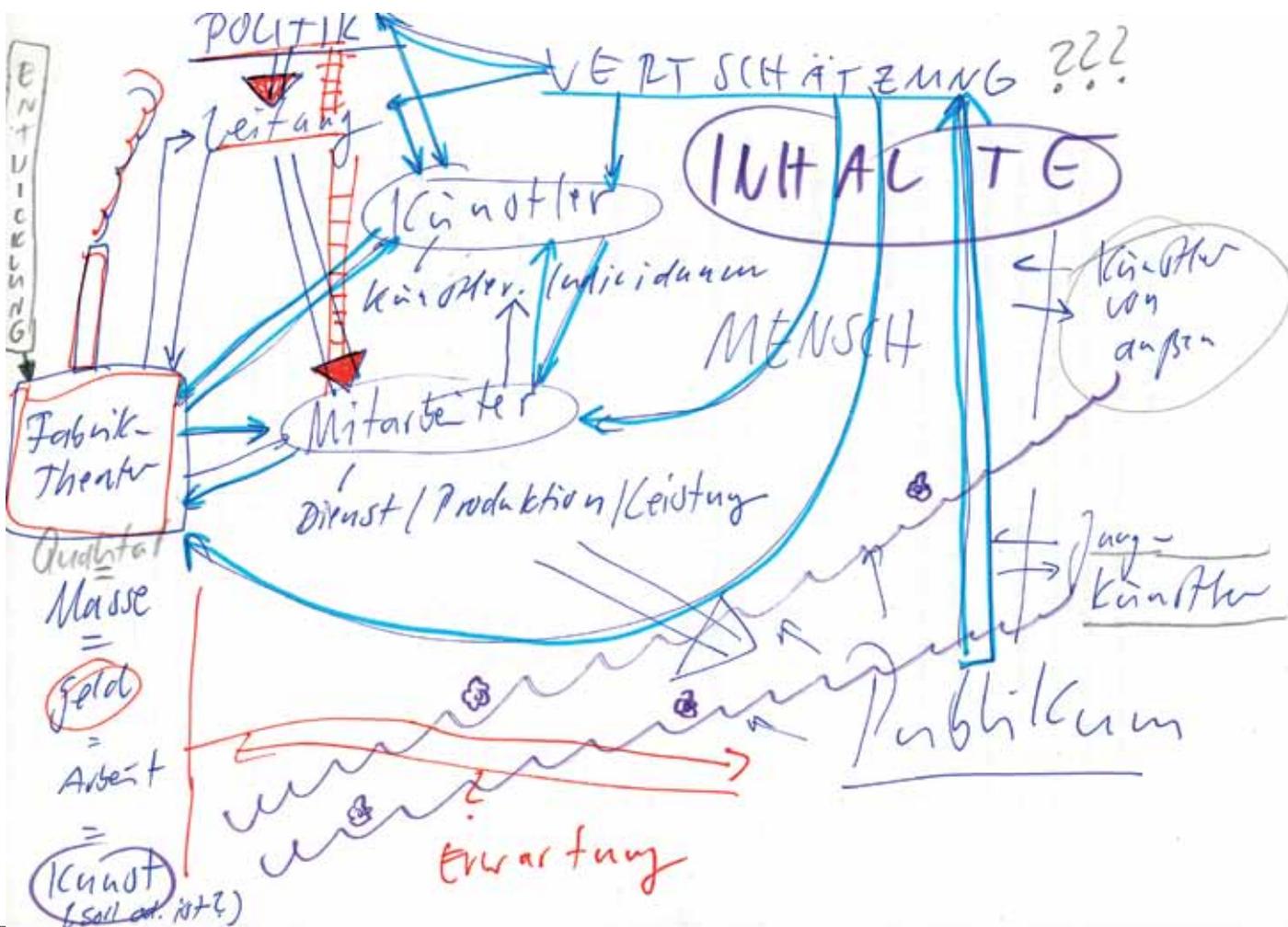
Insbesondere für die am Haus angestellten Schauspieler*innen war es allerdings fast unmöglich, neben dem normalen Spielbetrieb, der sich aus Probenarbeit, Vorstellungen und sonstigen Einsätzen am Theater zusammensetzt, noch eigene künstlerische Ideen zu verfolgen. Es liegt schlicht und ergreifend am Mangel an Zeit, d.h. es war schwer, gemeinsame Arbeitszeiten zu finden, in denen wirklich alle konnten. Dennoch war die Auseinandersetzung über die Sparten hinweg sehr fruchtbar und inspirierend.

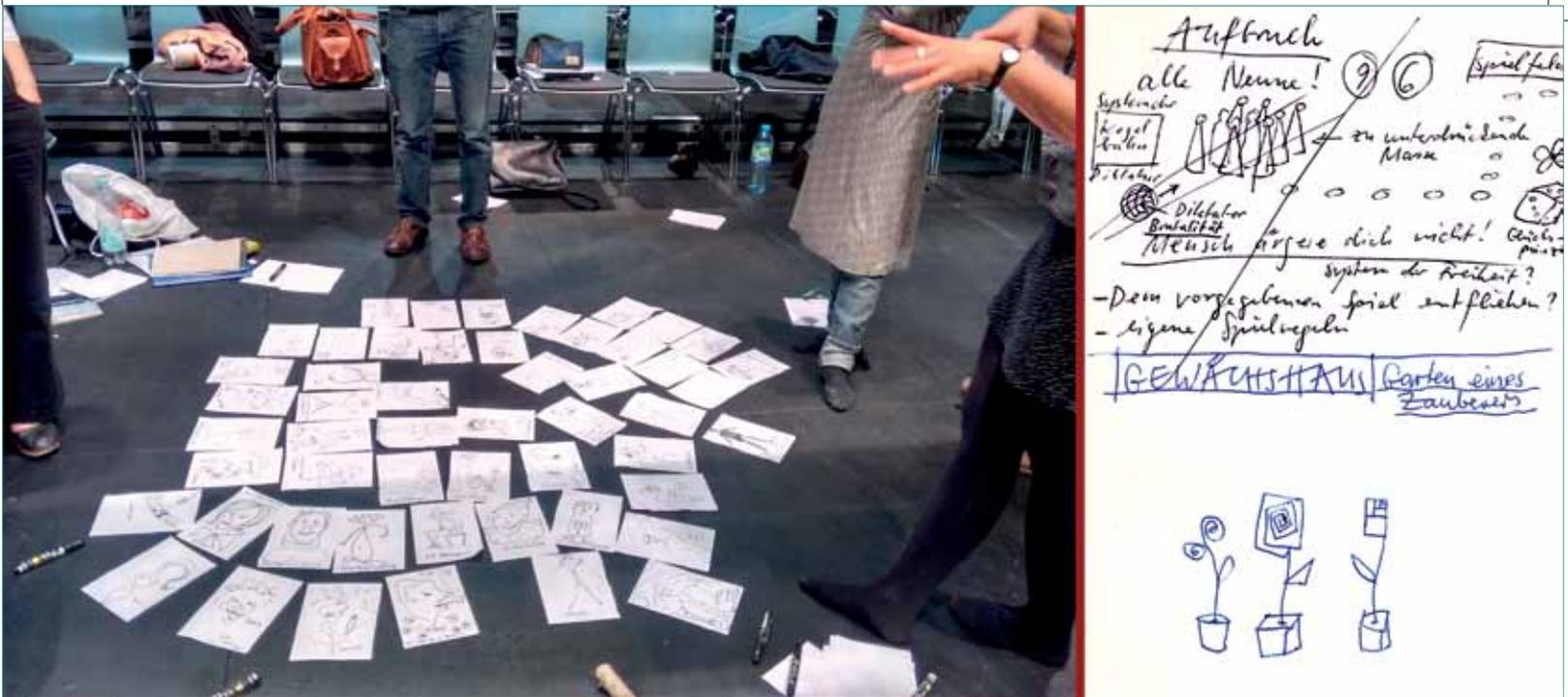
Wir haben ohne Hierarchien in der Gruppe gearbeitet, der damit einhergehende Prozess des Feststellens und Festlegens von Verantwortlichkeiten – z.B. für die Aufarbeitung des Textbuches, für die Gestaltung einzelner Probensituationen oder für Teile der Requisite – hat Zeit und Energie gekostet. Wir haben aber erfahren, dass es trotz aller Schwierigkeiten möglich ist, in einer Gruppe aus festangestellten Spielern, einer Dramaturgin, einer freien Regisseurin und einer freien bildenden Künstlerin in demokratischer Form ohne Hierarchie produktiv zu arbeiten.

ZUKUNFT

Mit dem Abschluss unseres Aufbruch-Projekts sind wir an dem Punkt angekommen, an dem wir uns als Gruppe gefunden haben. Die Präsentation im Rahmen des Magdeburger BLICKWECHSEL-Festivals bzw. der AUFBRUCH-Projektstage fühlte sich an wie die abgeschlossene Konstruktion einer künstlerischen Architektur, in der wir gerade erst beginnen zu arbeiten – gern würden wir also dieses Labor fortsetzen.

Quintessenz ist daher der Wunsch nach der ständigen Einrichtung eines Versuchslabors am Deutsch-Sorbischen Volkstheater Bautzen, in dem – neben den Produktionsabläufen der „Theaterfabrik“ – mit Klängen und Texten experimentiert werden kann, in dem neue Ideen gesponnen, Gedanken ausgetauscht, Figuren hergestellt und Szenen ausprobiert werden können, die nicht zwangsläufig in einem fertigen Stück enden müssen – aber durchaus zu einer Produktion inspirieren könnten. Für diese Phasen des (Ver-)Suchens und Forschens sollte den am Volkstheater angestellten Teilnehmer*innen ausreichend Zeit gegeben werden.





NUR GEDULDET

Auszüge aus dem Feedback von Franziska Merkel

(...) Nicht zuletzt der kollegiale Austausch bei der Präsentation der AUFBRUCH-Projekte machte große Lust weiter zusammen zu arbeiten. Die Produktionsumstände und die fehlende Resonanz am Theater Bautzen regten in mir aber erheblichen Zweifel. Kann und möchte ich zukünftig in so ein Projekt Energie investieren?! Diese Frage stelle ich mir, seitdem ich begriffen habe, auf welche Art und Weise die anderen AUFBRUCH-Gruppen und deren Projekte von ihren Theatern unterstützt wurden.

(...) Bei den Verantwortlichen am Bautzener Theater: Funkstille. Das Haus hat uns geduldet, aber unsere Arbeit weder verfolgt, noch geschätzt oder anerkannt.

Das heißt, für mich hat sich der Initialgedanke des AUFBRUCH-Projektes nicht eingelöst. Es wurden keine neuen Arbeitsstrukturen, keine neuen künstlerischen Themen in Kooperation mit einem Stadttheater erprobt. Die Bedingungen vor Ort erzwangen nahezu, dass wir so autark wie eine freie Gruppe arbeiteten, mit entsprechendem organisatorischen und künstlerischen Outsourcing der festangestellten Kräfte. (...) Überspitzt formuliert: Wir könnten jetzt als freie Gruppe weitermachen. Wir wissen, was uns verbindet und interessiert. Die künstlerische Identität der angestellten Spieler könnte sich entfalten. Sie müssten allerdings vorher kündigen ... Ein wirklicher Aufbruch hat in Bautzen nicht stattgefunden.

Fragen wir uns selbstkritisch: Waren wir nicht radikal genug, um auf uns aufmerksam zu machen? Hätten wir uns besser im Haus vernetzen sollen? War unser Thema nicht interessant genug?

Andererseits: Warum hat niemand hingeschaut? Warum erschien kein Beitrag auf der Webseite des Theaters? Warum war kein Vertreter des Theaters Bautzen auf dem Festival in Magdeburg?

Für mich, als Künstlerin der freien Szene, ist einmal mehr klar geworden, wie viel Verantwortung die „Freien“ übernehmen, wenn es um theaterpolitisches Engagement geht. Wie wichtig uns in der Zusammenarbeit Verantwortung und Wertschätzung sind. Beides habe ich in Bautzen von Seiten des Hauses vermisst.

Die Initiatoren des AUFBRUCH-Projektes haben vor zwei Jahren einen ersten Impuls gesetzt. Unsere Gruppe ist diesem gefolgt. Die Frage ist jetzt, welche Unterstützung für unser künstlerisches Forschungsprojekt vom Theater Bautzen in Zukunft zu erwarten ist.

Hinweis der Redaktion: Die Mitwirkenden des Bautzener Laboratoriums haben ihren eigenen „Aufbruch“ selbst in einer mit literarischen Vorlagen und eigenen Texten, Fotografien und Skizzen sehr schön gestalteten Broschüre dokumentiert. Einen Einblick gibt das Bildmaterial zu diesem Text.

VERPÖNTE FORMEN DER DARSTELLUNG LIEBEN LERNEN

Eine Email-Korrespondenz zwischen Sabine Schramm, Leiterin des Puppentheaters Gera und der Regie-Stipendiatin Kai Anne Schuhmacher

Eine der konkreten Folgen der Diskussion über Ausbildung und Spezifizierung junger Regisseure für die Puppenspielkunst¹ während des mehrtägigen Symposiums AUFBRUCH I, 2016 in Magdeburg: Die Theater und Philharmonie Thüringen schrieben im Juni 2017 ein Stipendium für Regienachwuchs aus und beriefen nach einem Auswahlverfahren die junge Regisseurin Kai Anne Schuhmacher als Stipendiatin der Theaterstiftung Gera ans Puppentheater. Das Stipendium umfasst drei Regiearbeiten in den Spielzeiten 2017/18 und 2018/19: „Irgendwie anders“ nach dem Kinderbuch von Kathryn Cave und Chris Riddell; „Der Misanthrop oder der verliebte Melancholiker“ als Maskenspektakel nach Molière; „Der Kaiser von Atlantis oder Die Tod-Verweigerung“ – Oper in einem Akt von Viktor Ullmann (Musik) und Peter Kien (Libretto) als spartenübergreifendes Projekt zwischen Musik- und Puppentheater. In einer hier in Auszügen wiedergegebenen Email-Korrespondenz tauschten sich Sabine Schramm, Leiterin des Puppentheaters, und Kai Anne Schuhmacher über ihre Erfahrungen im Kontext dieses Residenz-Stipendiums aus:

SABINE SCHRAMM: Kai, Du bist jetzt schon ein Jahr Stipendiatin am Puppentheater Gera. Wie würdest Du Deine Erfahrungen im Rückblick auf Deine beiden am Puppentheater Gera entstandenen Inszenierungen beschreiben? Hat sich durch das Stipendium Dein Regieverständnis verändert?

KAI ANNE SCHUHMACHER: Im ersten Jahr des Stipendiums habe ich auf jeden Fall eine Menge gelernt, ob sich allerdings mein Verständnis für Regie im Allgemeinen verändert hat, weiß ich nicht. Ich glaube, im Kern eher nicht. Ich begreife den Regie-Beruf nach wie vor als eine Art Geburtshilfe. Die Entstehung von etwas Neuem kann schmerzhaft und anstrengend sein, ist gleichzeitig aber auch voller Magie. Regieführende stellen den Darstellern einen szenischen Rahmen zur Verfügung, der im Idealfall aus einer Vision entstanden ist. Die Darsteller mit dieser Vision zu infizieren, ist die Hauptaufgabe der Regie, damit diese dann den Rahmen beleben und ihn u.a. mit Körper, Stimme, eigener Inspiration ausfüllen – schön, wenn es wirklich so einfach wäre...! Was mir jedenfalls definitiv bewusst wurde, sind die unterschiedlichen Gewichtungen dieser „Aufgabenbereiche“ – je nach Sparte ein kaum zu vergleichender Prozess.

Was mich am Genre Puppentheater, abgesehen von den schier unbegrenzten Möglichkeiten der inhaltlichen Umsetzung, auf theatralischer Ebene begeistert, ist das Spielerische, die Möglichkeiten einer tatsächlich künstlerischen Entdeckungsreise. Es hat mir viel Freude gemacht, bei „Irgendwie Anders“ mit dem gesamten Team den Weg der Stückentwicklung zu gehen. Wir haben unzählige Dinge ausprobiert, um dann die Grundidee des Kinderbuchs mit Material zu erzählen. Unsere Inszenierung spiegelt zwar noch das Thema des Kinderbuchs wieder, es ist jedoch auf der Bühne – in allen Bereichen, vom Text bis zur Figurengestaltung – etwas völlig Neues entstanden.

Das Spielerische als solches sehe ich einerseits als größten Schatz, andererseits aber auch als größtes Hindernis im Figurentheater. Es entstehen durch das improvisierende Spiel zweifelsohne magische Momente, es passiert aber auch, dass die von mir beschriebene „Vision“ zugunsten des Spiels aufgegeben wird. Und das sehe ich kritisch. Braucht eine gute Figurentheaterinszenierung doch beides. Dies zu gewährleisten, sehe ich als meine Aufgabe, habe aber den für mich geeigneten Weg noch nicht gefunden. Zuerst spielen und dann sortieren? Oder umgekehrt oder alles gleichzeitig?

Während ich langsam beginne, mich im Puppentheater heimisch zu fühlen, war die Arbeit mit Masken beim „Misanthrop“ tatsächlich eine der größten Herausforderungen, denen ich mich im Theater bisher gestellt habe. Nicht nur, dass Maskenspieler für entspanntes Proben jahrelange Übung brauchen, die wir alle nicht hatten, sondern das Genre fordert Formen der Darstellung,

die ansonsten eher verpönt sind: übertriebene Posen, Zweidimensionalität und naive Spielweisen. Sich diese Spielweisen zuzugestehen, sie lieben zu lernen und zu sagen: „Embrace it“ – das war eine enorme Herausforderung. Gleichzeitig habe ich durch dieses archaische, unglaublich starke Medium so viel über die Mechanismen des Theaters im Allgemeinen gelernt, dass mich diese Produktion künstlerisch sehr viel weiter gebracht hat.

Eine Frage an Dich, Sabine, als Spartenleiterin: Warum hältst Du es für wichtig, eine Nachwuchsgeneration an Regisseur*innen für das Figurentheater „auszubilden“?

SABINE SCHRAMM: Die Kunst, mit Figuren und Objekten Geschichten zu erzählen, unterscheidet sich in ihren Mitteln komplett vom Schauspiel oder der Oper. Innerhalb des Probenprozesses sind wir den Tänzern sogar mehr verwandt, als man auf dem ersten Blick meinen möchte.

So erweist sich z.B. die Sprache in Verbindung mit manchen Figurenarten als Hindernis. Die wirklich starken Momente entstehen im Spiel und der Beziehung ohne Worte zwischen den Figuren. Dazu kommt, dass der Rhythmus variabel ist und ganz in der Hand des Regisseurs, der Regisseurin liegt.

Hier gilt es, den Spieler zu fordern und jedes Mal neu sein ganzes Können abzufragen, gemeinsam neue Wege zu gehen, Verrücktes zuzulassen, absurde, abstrakte Spielweisen zu erproben, die es vergleichsweise im Schauspiel nicht geben kann. Damit meine ich z.B. das Zerfallen einer Figur, ihr Fliegen, Sterben oder Wiederbeleben.

Der „spezielle“ Probenprozess, wie Du ihn beschreibst, bedeutet also, dass die Puppenspieler, die gewohnt sind, schon qua ihres Amtes die Regie mitzudenken, in den ersten Phasen des Probens vollkommene Narrenfreiheit brauchen, um sich und die neuen Instrumente, die sie erforschen und erlernen müssen, zu erproben. Dieser doch sehr anarchische Prozess erfordert eine ganz besondere Aufmerksamkeit, Konzentration und Gelassenheit von Seiten der Regie. Dann kann sich gerade in der Vielfalt und den gleichzeitig vorgegeben Beschränkungen der künstlerischen Ausdrucksmittel eine ungeheure Kreativität entfalten. Aus der produzierten Fülle gilt es zu selektieren, Bilder entstehen zu lassen, Varianten zu erproben. Ideen zu verwerfen und neue zu finden. Wenn Du jetzt Dein drittes Projekt, den „Laiser von Atlantis“ startest, das ja eine Produktion des Musiktheaters ist, würde mich interessieren, welche Erkenntnisse aus den Erfahrungen mit dem Puppentheater in deine Arbeit als Opernregisseurin einfließen werden?

KURSION

KAI ANNE SCHUHMACHER: Im Falle des „Kaisers“ freue ich mich darauf, Musik und Puppentheater zu kombinieren, denn ich glaube, dass beide Genres einander gut ergänzen und dass es wirklich spannend sein wird, die Sänger zu dem Spiel mit den Puppen und dem Experiment mit dem Material einzuladen – und so ganz neue Sichtweisen auf Musik und Text zu eröffnen. Umgekehrt denke ich, ist die Musik und der festgelegte Rhythmus auch ein toller Rahmen für die Puppenspieler, um eine Ausdrucksweise für das Material zu finden. Daher möchte ich unbedingt, dass die Sänger auch selbst Puppen führen und die Puppenspieler Texte sprechen, die innerhalb der musikalischen Vorgaben ihren Platz haben.

Für den „Kaiser von Atlantis“, in dem es um so große Themen wie die Endlichkeit allen Seins, um Macht und Freiheit geht und in dessen Personage Allegorien wie der Tod oder absurde Gestalten wie Lautsprecher, Harlekin und allmächtiger Herrscher benannt sind, ist Figurentheater auf jeden Fall das Mittel der Wahl. Ich kann mir dafür keine bessere Kunst-Sprache vorstellen.

Morgen fahre ich mit der Dramaturgieabteilung zu Recherchezwecken ins ehemalige Ghetto nach Theresienstadt, wo dieses kluge, düstere und doch humorvolle Werk entstanden ist. Das wird bestimmt eine sehr bedrückende Erfahrung – dennoch freue ich mich sehr, jetzt anzufangen, über Bilder und Charaktere nachzudenken, und das ganze Team auf diese Entdeckungstour einzuladen.

¹ Siehe Dokumentation AUFBRUCH I, Magdeburg 2016

MASTER CLASS

Eine sehr heiße Sommerwoche lang, vom 18. bis 25. Juni 2018, untersuchten vier Regie-Student*innen unter der Leitung der international renommierten bulgarischen Regisseurin Veselka Kuncheva und der Szenografin Marieta Golomehova, ebenfalls Bulgarin, die Ausdrucksmöglichkeiten von unbelebten Materialien, ausgehend von Franz Kafkas „Verwandlung“. In dieser Masterclass „Regie im Puppentheater“ sollte die Zusammenarbeit der Stipendiat*innen mit Studierenden der Fachrichtungen Regie, Figuren- und Puppentheater unter Anleitung der beiden erfahrenen Mentorinnen nicht nur punktuelle Kompetenzerweiterung schaffen, sondern sie war auch, bereits durch die Zusammensetzung der Teilnehmer*innen, ein Experiment mit offenem Ausgang. Denn mindestens drei verschiedene künstlerische Positionen zu Arbeitsweise, Ästhetik und Dramaturgie des Figurentheaters kamen da in persona zusammen. Das war für alle Beteiligten extrem anstrengend und für die Stipendiat*innen und „Meisterschüler*innen“ von vier verschiedenen Regie-Studiengängen aus zwei Ländern eine große Herausforderung – die ihre Auseinandersetzung mit dem Genre Puppentheater/Theater der Dinge auf jeden Fall befördert hat.

Der begleitete, intensive Arbeitsprozess, in dem die vier Nachwuchsregisseur*innen aus dem Bereich Schauspiel/Musiktheater, gemeinsam mit den Figurenspieler*innen szenische Ideen entwickelten und von den Kursleiterinnen vorgegebenes Material auf seine Ausdruckskraft, Zeichenhaftigkeit, Wandlungsfähigkeit etc. überprüften, hat die Wahrnehmung für die komplexen Beziehungen von Material/Figur, Spieler*in und Raum geschärft. Wie sehr zudem die künstlerische Qualität der szenischen Versuche durch eine offene und die Expertise der Spieler*innen einbeziehende Arbeitsweise gewinnen kann, zeigte sich nicht nur bei Probenbesuchen und in den Präsentationen, sondern wird auch in den hier versammelten Reflexionen der Teilnehmer*innen deutlich. Darin spiegeln sich ebenso die immer wieder geführten Diskussionen über Arbeitsweisen und künstlerische Positionen des Theaters der Dinge – teils schwierige, aber notwendige Diskussionen, um eigene kreative Herangehensweisen zu behaupten oder zunächst einmal für sich zu klären.

Den Einstieg in den Abschnitt REGIE dieser Dokumentation bilden Auszüge aus dem Round-Table-Gespräch mit Fachleuten aus Puppentheater und Regie-Ausbildung zum Thema „Woher nehmen und nicht selber backen: Regisseur*innen für Puppentheater?“

ROUND TABLE: WOHER NEHMEN UND NICHT SELBER BACKEN: REGISSEUR*INNEN IM PUPPENTHEATER

KOMPRIMIERTE VERSION DES FACHGESPRÄCHS
VOM 26. JUNI 2018 IN MAGDEBURG

*Im Anschluss an die Präsentationen der Masterclass fanden sich ca 50 Teilnehmer*innen zu einem Gespräch am „Runden Tisch“ ein. Thema: Der fehlende Regienachwuchs im Puppen-, Figuren- und Objekttheater. Zehn Expert*innen dieser Runde waren eingeladen, ihre persönlichen Fragen und Lösungsansätze hinsichtlich des (Ausbildungs-)Standes Regie im Puppentheater vorzustellen. Alle haben einen bestimmten Bezug zu dem Thema, als Theaterleiter*innen, Regisseur*innen, Lehrende oder sich selbst in Ausbildung Befindende. Die Moderation des Gesprächs lag bei Anke Meyer, Kuratorin und künstlerische Koordinatorin des Projekts AUFBRUCH.*

Zum Einstieg möchte ich Frank Bernhardt als Initiator des gesamten AUFBRUCH-Projektes bitten, noch einmal kurz den Vorlauf dieser Veranstaltung zu umreißen.

FRANK BERNHARDT (Künstlerischer Leiter des Puppentheaters Magdeburg und des Festivals BLICKWECHSEL): Ausgangspunkt des AUFBRUCH-II-Projekts war das Symposium zum ostdeutschen Ensemble-Puppentheater, AUFBRUCH I, das wir im Zusammenhang mit dem BLICKWECHSEL-Festival 2016 durchführten und aus dem die drei am Vortag gezeigten Kooperationsprojekte entstanden. Auf diesem Symposium kam auch die Nichtexistenz einer akademischen Regieausbildung für das Genre Puppentheater zur Sprache, insbesondere die Nachteile, die dadurch den (arbeitsteiligen) kommunalen Ensemble-Theatern entstehen. Daraus entstand der Gedanke, eine Masterclass Regie durchzuführen. Deren Präsentationen waren ja am Vormittag zu sehen. Ich bin sehr froh über die Ergebnisse dieses einwöchigen Kurses, darüber, wie sich auf das Material eingelassen wurde. Ich bedanke mich bei Veselka Kuncheva und Marieta Ivanova Golomehova, den Leiterinnen der Masterclass, bei den Leiter*innen der Hochschulen und den Studierenden und natürlich bei den vier Meisterschüler*innen. [...] Da wir von einem Mangel an ausgebildeten Regisseur*innen für unser Genre sprechen, interessiert mich, wie dieser sichtbar wird und wie wir ihm begegnen können.

Die erste Frage geht an Sie, Veselka Kuncheva, denn Sie sind in dieser Runde die einzige mit einer akademischen Ausbildung in Puppentheater-Regie: Warum war es für Sie wichtig, die Regieausbildung speziell mit Puppen und Material zu durchlaufen?

VESELKA KUNCHEVA (Regisseurin für Puppentheater und Film (Sofia, Bulgarien)– Leiterin der Masterclass): Das Wichtigste in unserer Ausbildung ist, dass wir lernen, nicht etwa eine Idee über ein Material zu stülpen, sondern das Gegenteil zu tun: dem Material zuzuhören, es sprechen zu lassen – und nicht einen Weg zu suchen, den Dingen die uns eigene Sprache einzutrichtern. Dasselbe gilt für Puppen. Die Ausbildung an der Nationalen Akademie für Theater- und Filmwissenschaft in Sofia dauert fünf Jahre. In dieser Zeit stehen die Regiestudierenden auch selbst auf der Bühne bzw. animieren Puppen – denn es wird für wichtig gehalten, dass sie als Regisseur*innen auch die Perspektive der Darsteller*innen kennen. Neben der Einführung in jede Puppentechnik und deren Ausdrucksmöglichkeiten stehen freie Projekte auf dem Ausbildungsprogramm, in denen Technik und Thema gewählt werden können. Dies ermöglicht künstlerische Forschung und bietet die Chance, seinen eigenen künstlerischen Weg zu

finden. Für mich ist Puppentheater-Regie die interessanteste Form der Regie, da sie so viele Möglichkeiten birgt – ich kann den Körper einsetzen, Gesang, bildnerische Mittel, Raum, Licht, ... Figurentheater lässt vieles zu. Deshalb denke ich, es hat Zukunft. Wichtig ist, dass es einen Wechsel in der Denkweise geben muss, eine Veränderung der Wahrnehmung, wenn man von der Schauspiel-Regie zur Figurentheater-Regie wechselt. Das braucht Zeit, das ist ein langsamer Prozess.

Fehlen den Ensemble-Puppentheatern konkret Regisseure?

FRANK BERNHARDT: Im Puppentheater Magdeburg begegnet man dem Problem damit, dass man versucht, die Puppenspieler*innen zu qualifizieren, d.h., ihnen am Haus die Möglichkeit zum Inszenieren gibt, zur Entwicklung eigener Ausdrucksweisen, eigener Theatersprachen. Seit fünf Jahren können sie sich für Regien bewerben, zunächst in freien Projekten. Zudem bieten wir – in Form von Residenzen – Weiterbildungen für Regisseure an. Dennoch glaube ich, dass eine akademische Ausbildung wichtig wäre, um junge Regisseur*innen auch an den größeren Diskurs – was tun wir im Puppentheater, was macht es aus – anzuschließen.

RALF MEYER (Dramaturg und Regisseur am Puppentheater Halle): Das Puppentheater Halle hat große Probleme, in Deutschland interessante Regisseure zu finden, die sich für den besonderen Darstellungsprozess im Puppentheater interessieren, sich da tatsächlich hineinbeamen wollen. Das funktioniert manchmal, wie wir hier hören und sehen. [...] Aber wir haben auch schon mit Regisseuren gearbeitet, die vom Schauspiel kamen und von der Puppe etwas wollten, was diese gar nicht kann und vielleicht auch nicht will. Unkompliziert ist es, mit Regisseuren zu arbeiten, die schon Erfahrungen im Bereich Puppentheater mitbringen, viel komplizierter ist die Begegnung mit Berufsanfängern, die einen neuen Weg beschreiten möchten.

Spiegelt sich das zu beobachtende, zurzeit auf Schauspielbühnen wachsende Interesse am Material, an der Puppe auch in der Regie-Ausbildung in Hamburg wider?

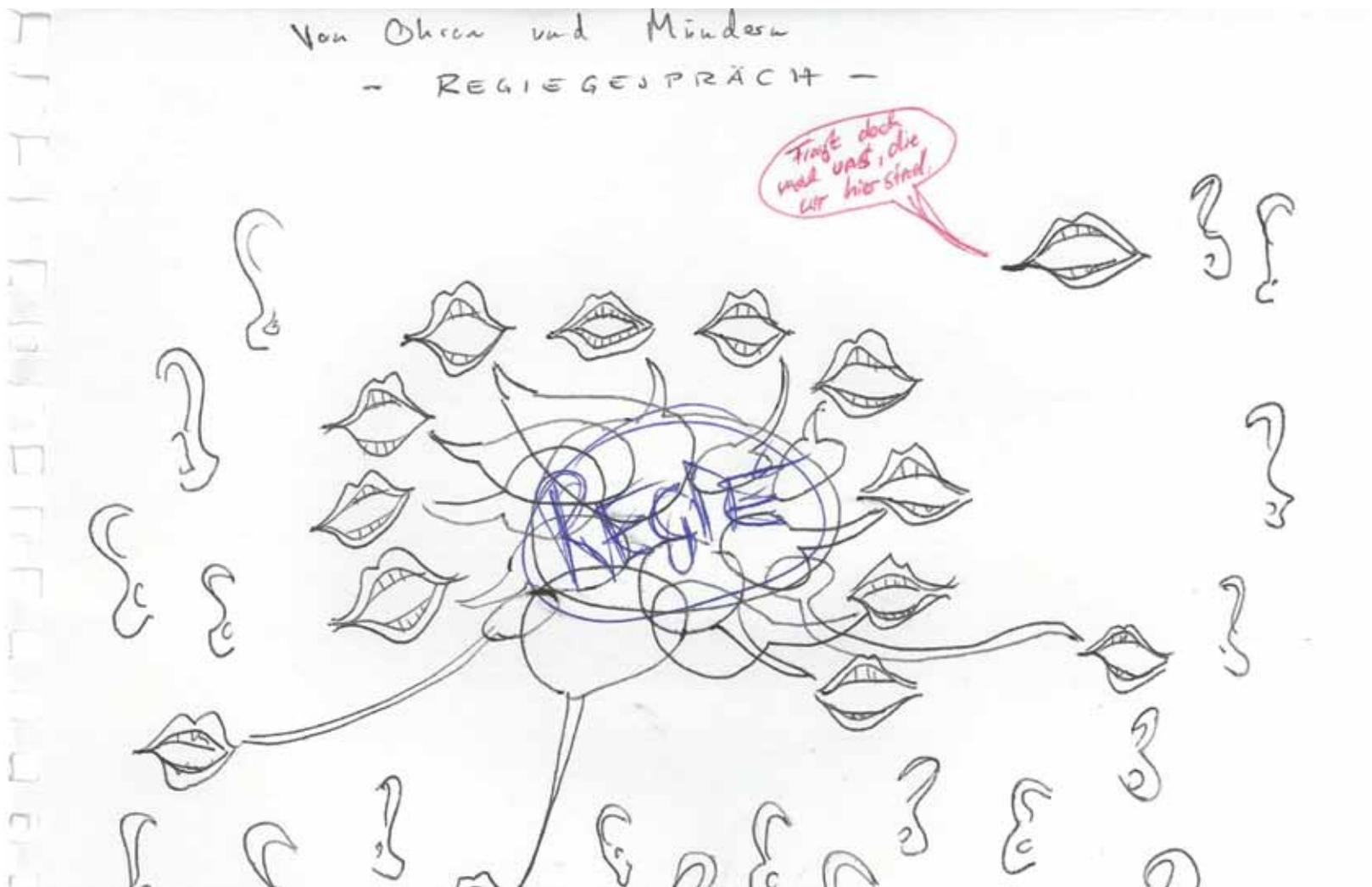
SABINA DHEIN (Direktorin der Theaterakademie Hamburg): Also ehrlich gesagt, spiegelt sich da gar nichts. Puppentheater kommt bei uns nicht vor. Manchmal taucht es im Zusammenhang mit Arbeiten im Kindertheater auf. Es gibt aber de facto im Curriculum kein Modul und keinen Workshop für Puppentheater. Es besteht immerhin die Möglichkeit, eigene Puppentheaterprojekte zu erarbeiten. Eine Studentin erarbeitete beispielsweise ein Konzept für eine Puppentheater-Inszenierung – das konnte sie für sich weiterentwickeln und vorstellen. Aber das war ihr individueller Weg, den sie mit Workshops, Beratung usw. verfolgt hat, was dann auch eine große Bereicherung für sie war.

Was ich aber auch glaube ist, dass das Integrieren von Puppen-/Objekt-/Materialtheater heißen würde, zunächst einmal einen Denkprozess in Gang zu setzen. Denn was ich hier beim Zusehen und Zuhören erfahren habe, ist: Diese Form von Theater denkt anders. Weil sie nicht sich selbst ins Zentrum setzt, sondern das Material. Und dieser Prozess braucht Zeit, braucht andere Wege. Das hieße, dass man tatsächlich nochmal einen kleinen Kosmos in die Ausbildung integrieren müsste – wenn man das will und kann.

Wie sieht das im Regiestudiengang am Salzburger Mozarteum aus?

CARMEN SCHWARZ (Regiestudentin am Thomas Bernhard Institut der Universität Mozarteum Salzburg und Stipendiatin der Masterclass): Das Thema Puppentheater ist dort kein fester Bestandteil. Es wurde in unserem Jahrgang im Zusammenhang mit Kindertheater behandelt. (*Lachen im Auditorium*) Das wurde sofort von den Gastdozenten kritisiert, was ich gut fand. Wir hatten einen Puppentheater-Block (drei Tage mit Silvia Brendenal, zwei mit Moritz Sostmann), das war's. Aber schon in dieser kurzen Zeit wurde deutlich, dass es sich um eine andere Art von „Theaterdenken“ handelt.

Ist das nicht auch eine Form, das Genre zu integrieren, ohne zu sagen: Wir bilden jetzt für Puppentheater aus? D.h., mit Workshops oder einem kurzen Einblick erst einmal Interesse zu wecken und die Chance geben zu verstehen, dass Regie im Puppentheater ein anderes Denken voraussetzt? Roscha, du kommst ja aus der Schauspielregie. Wie ist bei dir das Interesse an Puppentheater entstanden?



ROSCHA A. SÄIDOW (Regisseurin, Artist in Residence am Puppentheater Magdeburg): Ich habe an der Hochschule für Schauspielkunst in Berlin studiert und hatte das Glück, dass jemand eine Kooperation initiiert hatte zwischen der Regie- und der Puppenspielabteilung. Diesem gemeinsamen Workshop folgte ein Projekt mit Puppenspielern. Für mich war nach der Grundausbildung klar, mich interessiert mehr als der Schauspieler auf der Bühne. Und zu diesem „Mehr“ gehörte auch das Figurentheater. Mich interessiert das, was da an Welt aufgeht, und das wollte ich unheimlich gern untersuchen. Ich möchte gern in den Diskurs gehen auf der Bühne – und dafür ist das Puppentheater, Figurentheater, was alles das sein kann, ein Riesenzauberland.

*Daraus ergibt sich eine Frage an Silvia Brendenal: Du hast in deiner Arbeit ja auch immer junge Künstler*innen gefördert. Was glaubst du, braucht es, um junge Menschen, die vom Puppentheater angetriggert sind, zu fördern?*

SILVIA BRENDENAL (Theaterwissenschaftlerin, Künstlerische Leiterin der Schaubude Berlin a. D.): Ich bin oft von Gruppen angesprochen worden mit der Bitte: Kannst du uns einen Regisseur empfehlen? Mit wem könnten wir unser Konzept umsetzen? Die, die überhaupt in Frage kämen, waren dann schnell an einer Hand abgezählt. Ich bin sozusagen mit dem Mangel konfrontiert worden und mit der Notwendigkeit, bei mir selbst ein Sensorium für Begabungen zu entwickeln. Wo ist da jemand – mag er vom Schauspiel kommen, mag er vom Tanz kommen oder von der Musik – der ein Gefühl, eine Idee hat von dem, was Material auf der Bühne auszudrücken vermag. Und wenn ich so jemanden gefunden habe, habe ich ihm einfach Raum gegeben. Denn dadurch, dass ich dieses Beispieltheater leitete, konnte ich Freiräume schaffen, konnte ich Artists in Residence ermöglichen und den Künstlern die Chance des Produzierens, des Entwickelns dieser besonderen Denk- und Spielweise geben, auch des Scheiterns – und ihnen dennoch treu bleiben, sie immer wieder herausfordern. Was aber nichts daran ändert, dass ich eine spezifische Ausbildung für notwendig halte.

ROSCHA A. SÄIDOW: In dem Augenblick allerdings, in dem es eine Puppentheater-Regie-Abteilung gibt, fallen dann nicht diejenigen hinten runter, die erst im zweiten Anlauf merken, dass Puppentheater für sie interessant ist? Wäre es nicht eher sinnvoll, dass in die Puppenspieler-Ausbildung die Regie integriert wird, weil da sowieso ein Potential an Regisseuren existiert, und im Regiestudium auch das Puppenspiel vorkommt – also das Ganze noch mehr vernetzt wird?

SABINA DHEIN: Ich möchte das auch bestätigen, weil die Ausbildung des Puppenspielers oder des zeitgenössischen Objekttheatermachers ja an sich schon ein großartiger transdisziplinärer Studiengang ist. Was da alles gelernt und gelehrt wird! Es ist, denke ich, ein kleinerer Schritt, aus dieser Ausbildung heraus in die Regie zu gehen. Und in unserer Ausbildung muss man irgendwie Triggermöglichkeiten finden. Man muss es schaffen, dass die, die sich dafür interessieren, zusammenkommen, und einige von denen werden es spannend finden und sich weiterentwickeln. Das sollte man unterstützen. Die Frage ist, was macht eine akademische Ausbildung für Regie aus? Ich glaube, das Großartige an einer akademischen Regieausbildung ist, mehrfach hintereinander scheitern zu dürfen, Feedback zu erhalten und aufgefangen zu werden.



Das Scheitern als ein wichtiger Abschnitt in einer künstlerischen Entwicklung – das gilt nicht nur im Puppentheater, so viel ist klar. Wie steht dazu die neu angedachte Weiterbildung am tjg – theater junge generation Dresden?

ULRIKE CARL (Dramaturgin tjg): Das tjg Dresden arbeitet mit einem Pool von Regisseuren – darin gibt es wenige sehr gute. Wir produzieren altersspezifisch ausgerichtete Inszenierungen, für ein Publikum ab zwei Jahren bis zum Erwachsenenalter. Dafür sind noch weniger Regisseure qualifiziert. Die Intendantin hat daher beschlossen, dass das Theater selbst einen Teil zur Lösung des Problems beitragen sollte. Und so wurde die Werkstatt für Regie

und Objekt konzipiert, und in Zusammenarbeit mit der Abteilung Zeitgenössische Puppenspielkunst der „Ernst Busch“ Hochschule in Berlin eine Weiterbildung angeboten, die ein Jahr umfasst. Die Werkstatt beginnt im Herbst 2018, wird künstlerisch geleitet von Astrid Griesbach, Professorin an der Hochschule. Diese einjährige Fortbildung richtet sich sowohl an Puppenspieler*innen, die Interesse an Regie haben, wie auch an junge oder erfahrene Regisseur*innen, die sich im Bereich Puppen-/Objekttheater fortbilden wollen. Es gibt Seminare und Workshops, die puppenspezifische Theorie und Praxis vermitteln, außerdem wird jede*r der sieben oder acht Teilnehmer*innen eine der Puppentheaterinszenierungen am tjg begleiten. Als Abschlussprojekt der Fortbildung wird eine gemeinsame Kindertheater-Inszenierung entstehen, in der jeder der Teilnehmer*innen einen Teil der Produktion inszenieren wird. Diese Inszenierung wird dann zu Beginn der Spielzeit 2019/2020 zur Aufführung kommen. Strukturell ist das Ganze ein spannender Kraftakt für unser Theater, da der reguläre Spielbetrieb weiterhin läuft. Es wird natürlich niemand „fertig“ sein, nach diesem einen Jahr Fortbildung, aber man hat Einblicke erhalten, praktische Erfahrungen gemacht und neue Chancen der Vernetzung bekommen.

SABINA DHEIN: Ein solches Ausbildungsprogramm wie das gerade vorgestellte finde ich toll. Ich finde es auch wichtig, dass es Kinder- und Jugendtheater-Ausbildung an den Regie-Schulen gibt, weil ich dieses Format viel näher am Leben, an der Gesellschaft verortet sehe, als das Theater allgemein. Dennoch würde ich nur ungern das Figuren-, das Objekttheater immer nur im Kontext des Jugend- und Kindertheater wahrnehmen wollen.

Da die Ansicht, „Puppentheater ist was für Kinder“, offenbar unausrottbar ist, besteht natürlich eine gewisse Gefahr, dieses Vorurteil zu bestärken, wenn man eine Regiefortbildung in solch einem Zusammenhang installiert. Andererseits ist es vielleicht unumgänglich, dass in einzelnen Initiativen spezifische Aspekte angerissen werden – die von anderen Projekten ergänzt werden. Daher meine Frage an den Kooperationspartner, die Hochschule „Ernst Busch“, ob man da Kontraste setzen kann und will?

MARKUS JOSS: (Leiter des Studiengangs Zeitgenössische Puppenspielkunst an der HfS „Ernst Busch“ Berlin): Ja, man kann das vielleicht als eine Art Puzzle sehen, an dem wir alle arbeiten. In Dresden haben wir begonnen, ein paar Pflöcke einzuschlagen. Aber natürlich wäre es wünschenswert, auch andere Modelle zu finden und zu entwickeln, um verschiedene Initiativen zu bündeln und möglichst viele Theater mit einzubinden, damit letztlich ein Ausbildungs-Know-How zu schaffen. Ich habe keine Ahnung, wie die Ausbildung in Puppentheater-Regie aussehen kann. Zumal das Fach Regie im Puppentheater noch jung ist. Im Familientheater ist der Prinzipal automatisch der Regisseur, dann gibt es einen anderen Strang, der sagt „Bildende Kunst goes Stage“ – das ist der Künstler, der braucht eigentlich keinen Regisseur, keine Regisseurin, der ist ein Generalist, der das Material auf die Bühne bringt. Und dann hat man noch den Strang, der aus dem hochheiligen Stadt- und Staatstheater kommt, da brauchen die Spieler*innen immer vorn einen Ansprechpartner, der ihnen sagt, was sie eigentlich machen sollen. Und dann haben wir noch die Richtung, die ganz stark auf dem Dialog mit dem Material basiert, wie in den Präsentationen zu sehen war: Die Trias von Material, Spielern und Regieführenden nehmen wir noch als viertes Konzept dazu, das wiederum eine andere Arbeitsmethode erfordert als an Stadt- und Staatstheatern üblich. Es wäre also wichtig, verschiedene Initiativen zu bündeln, wohl wissend, dass keine das allgemeingültige Rezept anbieten kann. Es war die Rede von dem Regiestudium als einem Raum, der Scheitern zulässt und auffängt – das steht auf dem Papier. Aber eigentlich nehme ich bei fast allen Studierenden das Bedürfnis wahr, möglichst schnell einen „Brand“ zu kriegen (also XY steht für dies und das), weil die Theater junge Leute wollen, die schon „fertige“ Künstler sind. Deswegen mein Appell an uns alle: Auch in den Theatern müssen Formate existieren, die innerhalb der Häuser ein Scheitern zulassen.

ROSCHA A. SÄIDOW: Eigentlich hat es diese Formate auch in der Ausbildung nicht gegeben. Hört sich total schön an: „Scheitern dürfen“. In meiner Ausbildung trug man, wenn man gescheitert war, eben den Stempel „gescheitert“. Hinzu kommt, dass das Puppentheater noch eine Nische ist. Und wenn man grenzüberschreitend arbeitet, sagen die einen – wenn wir Anträge abgeben oder uns bei Festivals bewerben – das ist zu wenig Puppe, die anderen, es ist zu viel Puppe. Obwohl doch das Austesten von Grenzen, das Herstellen neuer Verknüpfungen spannend ist und einen künstlerisch weiterbringt. Also: Die Offenheit für „andere“, nonkonforme Mittel wäre mir wichtig – in der Ausbildung und in den Förderinstitutionen.

In der Ausbildung insofern, als es eben – und da greife ich den Gedanken von vorhin noch einmal auf – nicht darum gehen müsste, eine Ausbildung für Puppentheater-Regie zu installieren in einem abgrenzbaren Sinn, sondern dass es eigentlich ein interdisziplinärer Gedanke ist, der dahintersteht. Man könnte also das, was Markus eben als Puzzle bezeichnet hat, ausbauen, d.h. an sich gegenseitig ergänzenden Ausbildungs-Komponenten arbeiten. Dazu sind auch die Theater aufgerufen. Und außer in Dresden und Magdeburg hat man auch in Gera „den Ruf gehört“: Am Puppentheater des Theaters Gera ist Kai Anne Schuhmacher, die aus der Schauspiel- und Musiktheaterregie kommt, seit der letzten Spielzeit „Artist in Residence“.

KAI ANNE SCHUHMACHER (Regisseurin, Artist in Residence am Puppentheater Gera): Ich glaube, alle Sparten haben das Regie-Problem, auch im Musiktheater behauptet man, es gäbe keine guten Regisseure mehr, die mit Musik umgehen könnten. Und ich glaube, der Schlüssel, das Problem produktiv anzugehen, ist der Austausch, als eine Art Mittel gegen Dogmatismus. Denn natürlich hat jede Sparte ihren Schwerpunkt und sollte den auch lehren – aber irgendwie sollte man bereit sein, eingefahrene Wege zu verlassen. Für mich, die ich in Gera drei Inszenierungen in unterschiedlichen Konstellationen machen darf, gilt nun: Ich arbeite nicht nur mit dem Ensemble, sondern noch mit einem dritten Mitspieler, dem Material. Und dieses Material, das kennen weder das Ensemble noch ich als Regisseurin. Darauf zu vertrauen, dass man gemeinsam etwas gestaltet und auch zu einem Ergebnis kommt, ist für mich die größte Herausforderung. Und dazu braucht es viel Zeit, Ruhe und auch die Möglichkeit, zu verwerfen.

*Gemeinsames Gestalten und eigene Stückentwicklungen gehören am Studiengang Figurentheater der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart zum Programm. Künstlerische Selbstständigkeit ist dort definitives Ziel der Spieler*innen-Ausbildung. Wie passt es dazu, dass über einen Regie-Master nachgedacht wird, der in fernerer oder näherer Zukunft auf den Figurenspieler-Bachelor aufgesetzt werden kann?*

STEPHANIE RINKE (Leiterin des Studiengangs Figurentheater an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart): Letztendlich geht es bei diesem Regie-Master darum, einen Freiraum zu schaffen, in dem geschützten Rahmen der Hochschule arbeiten zu können. Und dieser Regie-Master ist auch definitiv gedacht in Kombination mit einem Studiengang für Regie, also nicht als Erweiterung unseres Figurentheaterstudiums, sondern als geteilter Master sozusagen, zugänglich für Regieabsolventen sowie für Puppenspielkunst- und Figurentheater-Absolventen. In diesem Zusammenhang ist natürlich auch entscheidend, wie viele Puzzleteile haben wir vorher schon gesetzt oder wie weit sind wir mit Regiestudiengängen vernetzt, um zu wissen, wo wir im Ausbildungskonzept ansetzen müssen. Denn wenn wir von einem zweijährigen Master sprechen, ist jedem bewusst: Zwei Jahre sind nicht viel Zeit. Wir sind jetzt dabei, erste Schritte zu tun, um zu sehen, inwieweit sich bestimmte Studiengänge befruchten können. Entstanden ist beispielsweise eine produktive Zusammenarbeit mit der Szenographieklassse der HEAR in Straßburg, wo unsere Studierenden und die Szenographiestudierenden gemeinsam an Projekten arbeiten – was sich als sehr, sehr fruchtbar und erfolgreich für beide Seiten erwiesen hat. Diese Zusammenarbeit wollen wir fortsetzen. Und mit dieser Idee wenden wir uns jetzt auch an die Regie- und Dramaturgieabteilungen unterschiedlicher Hochschulen, um zu schauen, wie sich aus welcher Kooperation für die Studierenden ein Mehrwert ergeben kann.

Als wichtige Komponente in diesem heutigen Gespräch empfinde ich, dass der Ruf nach qualifizierten Regisseuren für Puppentheater von den festen Häusern kommt, die ja alle ein Ensemble haben. Man darf nicht vergessen, dass die Situation in der freien Szene eine andere ist: Da entstehen meist Solo- oder Duo-Arbeiten, wo sich ein ganz anderes Gefüge in der Arbeit zwischen Regisseur*innen und Spieler*innen ergibt und befriedigende Ergebnisse viel schneller erreicht werden können. Ein Ensemble vor sich zu haben, mehrere Spieler und ihr Material oder ihre Dinge zu inszenieren, meint etwas Anderes.

KATJA SPIESS (Künstlerische Leiterin FITZ – Zentrum für Figurentheater Stuttgart): Ich halte es deshalb für wichtig, sich über das Berufsbild des Regisseurs zu verständigen. In der freien Szene nehme ich z.B. auch eine große Bewegung Richtung Kollektive wahr ... Deshalb ist für mich die Frage, wie wir damit umgehen, dass es sehr verschiedene Strukturen und Bedürfnisse in der Szene gibt und – unter anderem durch das kollektive Arbeiten – auch neue Anforderungen an den Regieberuf.

FRANK BERNHARDT: Natürlich hat keiner den Stein der Weisen in der Tasche, weil die Formate und Anforderungen ganz unterschiedliche sind. Und es geht offenbar auch gar nicht um eine ausschließliche Regieausbildung für Puppentheaterregisseur*innen, sondern eher um eine gewisse Orientierung, eine Thematik, die sich abbildet. Nicht nur in der Regieausbildung, auch in der Theaterwissenschaft. Ich habe in diesem Jahr viele Bewerbungsgespräche geführt für Dramaturg*innenstellen und es wurde deutlich: Es gibt an keiner Hochschule Seminare zu Puppen-, Figuren- oder Objekttheater, es sei denn, ein Dozent hatte ein besonderes Faible. Unser Genre kommt nicht vor im akademischen Bereich – weder in der Theorie noch in der Regieausbildung. Mein Wunsch ist es, Impulse zu geben für Hochschulen, sich mit dem Genre zu beschäftigen, damit die Leute dort sehen, es gibt eine Theaterform, die spannend ist und unendlich künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten hat. Wie kann man eine Aufmerksamkeit dafür entwickeln, dass genau das wahrgenommen wird?

MARKUS JOSS: Da habe ich eine frohe Botschaft: An der Universität Bern wird ein Forschungsschwerpunkt geschaffen, in dem befassen sich demnächst vier Doktorand*innen mit dem Thema – zum Beispiel mit dem Verhältnis Spieler – Puppe! Es tut sich was!

MICHAEL KEMPCHEN (Intendant des Puppentheaters Magdeburg): Vor zwei Jahren wurde das Thema im Rahmen von AUFBRUCH I angestoßen. Und wir stellen jetzt fest, dass in diesen zwei Jahren überall etwas passiert in Richtung Regie. Wenn ich diese Ansätze höre, ist das interessant und ein positiver Ausblick. Aber ich glaube, wir können nicht wiederum zwei Jahre verstreichen lassen, sondern wir sollten sammeln, was hier gerade vorgeschlagen wurde. Das heißt, ich halte es für wichtig, dass wir eine Art Arbeitsgruppe, ein regelmäßiges Treffen installieren, mit dem wir die Weiterentwicklung unserer Kunst vorantreiben können.

Die Gesprächspassagen wurden ausgewählt und komprimiert von Silvia Brendenal und Anke Meyer

*Nach Ende des Plenums wurden die Teilnehmer*innen eingeladen, sich mit den vier Teams der Masterclass, also den Nachwuchsregisseur*innen sowie den Studierenden des Figurentheaters und der zeitgenössischen Puppenspielkunst, in kleineren Gruppen über die Arbeit in der Workshop-Woche auszutauschen. Reflexionen von Teilnehmer*innen und der Kursleitung über die Masterclass sowie Ausschnitte aus Arbeitsjournalen sind auf den folgenden Seiten zu finden Sie belegen u.a., was sich die Stipendiat*innen und die Studierenden unter Regie vorstellen, wie sie arbeiten wollen, was ihnen im Arbeitsprozess wichtig ist.*

U MW A N D L U N G D U R C H A N N Ä H E R U N G

ANMERKUNGEN ZU KONZEPTION UND VERLAUF DER MASTERCLASS

Von Veselka Kuncheva, Regisseurin, Leiterin der Masterclass

Das zeitgenössische Puppentheater ist eine Mixtur verschiedenster Künste. Seine einzigartige Kraft ist die Kraft der Imagination. Mein Lehrer an der Nationalen Akademie für Theater und Film in Sofia, Professor Ilkov, lehrte uns, dass die Spezifik von Puppentheater-Inszenierungen in ihrem Synkretismus gründet, in der Beteiligung diverser Kunstformen an einer Kreation. Wir könnten alles nutzen, wirklich alles, nicht nur die Werkzeuge, die uns die Bühnenkünste bieten, wir könnten und sollten Kunst im umfassenden Sinn nutzen, um unsere Gedanken und Ideen auszudrücken. Er stellte nur eine Bedingung: Die Inszenierung müsse das alles in einen unteilbar ganzen, lebendigen Körper umwandeln. Ich glaube noch immer, dass dies die Zukunft des zeitgenössischen Puppentheaters ist.

Für mich war diese Magdeburger Masterclass eine extrem energiegeladene Angelegenheit. Die Akteur*innen kamen von verschiedenen Puppentheater-Hochschulen und die Regisseur*innen aus unterschiedlichen Studiengängen – Oper, Szenische Künste, Schauspiel. Zentrales Thema für die gemeinsame Arbeit: die Unzufriedenheit und die Veränderung, die diese in uns auslöst. Wie sie unser Leben ruiniert. Wie sie unsere Welt verändert, sie umwandelt in einen schrecklich beängstigenden Ort für ein Lebewesen. Wie sie



all unsere Sinne verändert und uns zu Monstern macht. Dieses Thema basierte auf dem Text “Die Verwandlung” von Kafka.

Das Hauptmaterial, das Marieta für die Arbeit in der Masterclass ausgewählt hatte, waren Feinstrumpfhosen, spezielle Schnüre und Füllwatte. Die Teilnehmer*innen hatten nur eine Woche, um sich durch dieses Thema und diese Materialien auszudrücken.

Der Arbeitsprozess war außergewöhnlich lebendig und interessant. Jede*r Regisseur*in entwickelte gemeinsam mit dem eigenen Darstellerteam eine jeweils ganz eigene Sichtweise auf das, was ein Monster der Unzufriedenheit sein könnte. Wie es aussieht. Wie es atmet. Wie es sich bewegt. Wie es lebt. Sehr interessante Ergebnisse wurde erarbeitet, aber das war nicht das Wichtigste. Das Wichtigste war, dass die Regisseur*innen und Darsteller*innen sehr ernsthaft durch einen Prozess der Annäherung an das Material hindurchgegangen sind. Sie haben versucht, Potential und Ausdruckskraft des Materials zu ergründen und zu nutzen. Ich glaube, die Materialerkundung ist eine der wesentlichen Fähigkeiten im Puppentheater, denn wenn man das Material nicht “hören” kann, kann man auch keine authentische, wahrhaftige Inszenierung schaffen.

Ich hoffe, dass es noch weitere Masterclasses dieser Art in Deutschland geben wird, denn die böten Regisseur*innen aus anderen Bühnenkünsten die Chance, mit der Magie des Puppentheaters in Berührung zu kommen und ihren Theaterhorizont zu erweitern. // Übersetzung aus dem Englischen: Anke Meyer

BEWUSSTER UMGANG MIT MATERIAL

NOTIZEN ZUR MASTERCLASS

Von Carmen Schwarz

MASTERCLASS-TEAM 1

Carmen Schwarz (Studiengang Regie am Mozarteum Salzburg, Meisterschülerin) // Darstellerinnen und Expertinnen für Theater mit Puppen und Objekten: Evi Arnsbjerg Brygmann, Anastasiia Starodubova (Studiengang Zeitgenössische Puppenspielkunst an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin), Coline Ledoux (Studiengang Figurentheater an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart)

„MATERIAL LÜGT NICHT“

Dieser Satz wird mir wohl am meisten im Gedächtnis bleiben. Verwendet man Material – und möchte dieses nicht bloß als Requisit benutzen – so sollte man es auch ernst nehmen. Watte ist Watte, nicht mehr und nicht weniger.

Was bringt das Material mit, was braucht es, wonach verlangt es? Welche Handhabung, welche Grenzen hat es, welches Tempo oder welche Langsamkeit? Braucht es eventuell einen Gegensatz? Was könnte ein passender Kontrast/passendes Kontrastmaterial sein? Auch die Erfahrung, dass man mit dem Material an Grenzen kommen kann, dass es ‚nicht passt‘, ist wichtig. Auch dann höre ich auf das Material und nehme es in seinen Bedürfnissen ernst und suche gegebenenfalls nach etwas Neuem.

Wie finde ich richtiges Material?!

Es beginnt (wie immer) mit der Frage, was erzählt werden soll. Erst dann kann man zu suchen beginnen ...

GLEICHWERTIGKEIT DER MITTEL

Wie ich über die „Bedürfnisse des Materials“ spreche, deutet an, dass es sich hier um einen dem Spieler gleichwertigen Partner handelt. Hebt sich die (künstliche) zentrale Position der Schauspieler*innen auf, werden die anderen verwendeten künstlerischen Mittel gleichwertiger:

Material. Körper der Spieler*in. Licht. Ton. Raum. Die Liste ließe sich beliebig fortführen. Alles verlangt seinen eigenen/bewussten Umgang, um nicht Mittel zum Zweck zu werden.

(Was nicht heißt, dass es nicht auch im „klassischen Sprechtheater“ einen durchaus bewussten Umgang mit den verwendeten Mitteln gibt, dennoch erschien mir dieser Aspekt im Materialtheater ein zentraler bzw. war zumindest einer, der mich ganz besonders interessiert hat.)

DIE BEZIEHUNG SPIELER*IN – MATERIAL – GESCHICHTE

Erfordert einen entschiedenen Umgang/eine entschiedenerere Setzung.

Gleiches gilt für die Frage, wie bewusst ich mit der Präsenz der Spieler*in auf der Bühne umgehe – wird sie negiert oder bewusst gezeigt/gar damit gespielt?

PUPPENTHEATER/ MATERIALTHEATER

Was ähnlich scheint, entdeckte ich als zwei sehr unterschiedliche Welten. Im Theaterverständnis, in der Spielpraxis, in der Herangehensweise und im Umgang mit Spiel-Material, um nur einige Schlagwörter zu geben. Eigentlich sind Puppen- und Materialtheater verbunden in der Suche nach einem anderen Geschichten-Erzählen (sowohl andere Geschichten, als auch anderes Erzählen), über die Hinzunahme und Aufwertung von Dingen (oder Puppen) und durch die Möglichkeiten anders über Stellvertreterschaft, Repräsentation und Erzählperspektiven usw. nachzudenken. [Oft wird hier an erster Stelle „Poetische Erzählweise“ aufgeführt. Ich finde es aber schade, dieses Genre rein auf seine „Schönheit“ zu reduzieren. Gerade gesehene Inszenierungen zeigten auch politische Schlagkraft, die sich durch verwendete Mittel erspielen lässt!]

Aber zurück zu den Hochschulen, ich war erstaunt, an welcher unterschiedlichen Positionen die Berliner und die Stuttgarter Hochschule ansetzen: Auf der einen Seite (Stuttgart) zunächst die konzentrierte Suche nach einer Sprache, die das Material erfordert, auf der anderen (Berlin) der unbedingte Wille, die Dinge lebendig zu machen, sie zu animieren, Geschichten zu erzählen, „Schönheit“ zu schaffen. Auf der einen Seite besteht die Gefahr, im reinen Ausprobieren und der Faszination für „Das Ding“ stecken zu bleiben, auf der anderen Seite passiert nicht selten, dass man sich in Poesie verliert, ohne die Grenzen und Möglichkeiten des Materials ergründet zu haben.

Was nicht heißt, dass beides nicht dennoch verfolgbare Wege sind – ganz im Gegenteil. Für die Regieführende ist es nur gut, auf beides zu achten, um nicht Schlagseite zu bekommen

(außer diese ist gewünscht). Beide Spielweisen zusammenzubringen, ist spannend (natürlich neigt jeder, auch ich, mehr in eine Richtung), erfordert aber bewusste Entscheidungen darüber, wie geprobt, gearbeitet und mit Material umgegangen werden soll.

Beide Herangehensweisen können sich total bereichern und gegenseitig inspirieren, wie so oft, wenn man unterschiedliche Sprachen mischt. Offenheit, Spiellust und Toleranz sind dafür Voraussetzung.

Sich auch außerhalb der eigenen Blase umzusehen, irritiert, inspiriert, wirft neue Fragen auf und bereichert die eigene Arbeit. So erlebte ich die zwei anstrengenden aber reichen Wochen der Masterclass. Ich bin gespannt, wie sich das langfristig auf meine Denk- und Arbeitsweise auswirkt und bin neugierig genug, um in naher oder ferner Zukunft wieder in diese Welt des Materialtheaters einzutauchen.



VIELFALT UND VERSTÄNDIGUNG

*Auszüge aus den von Li Kemme aufgezeichneten Rückmeldungen
der Stuttgarter Studierenden zur Masterclass*

Vielen Dank für den Spielraum, einen Aufbruch auszuprobieren! Wir fanden vieles spannend, es wurde in uns ein kritischer Diskurs angeregt. Das ist vielleicht das Wichtigste insgesamt. Als positive Punkte möchten wir darüber hinaus anbringen:

Es war gut, ein vorgegebenes Material zu nutzen, das eine große Vielfalt von Gestaltung zuließ. So schaffte es ein verbindendes Glied: Wir arbeiten alle mit dem gleichen Material, aber machen alle etwas ganz anderes daraus, die Vielfalt im Umgang mit Material wurde hier erfahrbar!

Es war gut, dass wir danach noch so viele Vorstellungen des Festivals sehen konnten und somit unsere Arbeit in „etwas Größeres“, einen Diskurs, eingebettet war. Wir haben dadurch nicht für uns selbst im stillen Kämmerchen gearbeitet, sondern es fand ein Zuarbeiten statt. Es wurde ein Boden der gemeinsamen Verständigung geschaffen und konkrete Fragen taten sich auf. Wir haben nun viele Fragen in uns zum Thema Regie.

Es war für uns Stuttgarter spannend, die Menschen kennenzulernen, die an festen Theaterhäusern arbeiten, dadurch entstanden neue Einblicke in unsere Theater-Szene.

Es war gut, dass es diese Diskussion am Schluss gab! Dass geredet wurde und das Ganze in eine Reflexion mündete.

Schwierigkeiten bezüglich dieser Masterclass sahen wir vor allem in einer unklaren Kommunikation über „Rollenverteilung“ und Aufgabestellung.

Allgemein wünschten wir uns mehr Informationen vorab, sowohl für die Akteur*innen als auch die Regisseur*innen – zu Thema, Inhalt, Aufgabe. (Hinweise zum Material sind nicht so wichtig, da einfach hineingeworfen zu werden ist toll, denn die erste Begegnung mit etwas Neuem ist kostbar!)

Die Masterclass hieß „Regie im Theater mit Puppen“. Uns war nicht klar, worin unsere Aufgabe als Darsteller*innen, als Figurentheater-Studierende bestand:

Sind wir Figurenspieler*innen dafür da, dass die Regisseur*innen etwas über Figurentheater lernen, oder handelt es sich um ein Labor, in dem wir alle gemeinsam experimentieren und voneinander die unterschiedlichen Herangehensweisen im Umgang mit dem Material kennenlernen? Fungierten wir nicht als Individuen sondern als Stellvertreter unserer Hochschulen?

Oder ging es darum, dass die Regisseur*innen etwas kreieren, sich künstlerisch ausprobieren und ein Figurentheater-Endprodukt entsteht. D. h., geht es letztlich ums Regieführen und wir Spielenden sind dafür da, bei diesem Projekt mitzumachen?

Dahingehend hätte es vorheriger Absprachen bedurft. Labor, Experiment und Austausch im Hochschulrahmen, das ist etwas anderes als künstlerische Arbeit auf eine Präsentation hin. Letzteres produzierte viel Druck: Wir hatten das Gefühl, wir müssen ein Ergebnis abliefern.

Das passierte, weil u. a. die Rollenverteilung unklar war: Es wäre wichtig gewesen, dass man vorher gewusst hätte, worum es geht, um die Erwartungshaltungen zu relativieren. Vielleicht wäre es auch sinnvoll gewesen, die Mitglieder der Gruppen nicht auszulosen, sondern nach Interessenschwerpunkten zu entscheiden.

Es braucht in einem derart intensiven Kurs einen Tag Pause, ohne Verpflichtungen – zum Ausruhen, Nachsinnen und Nachdenken. Und: Das Seminar sollte nicht am Ende des Semesters stattfinden.

Bezüglich des Round Tables fanden wir es nicht wertschätzend genug, dass wir uns nur sporadisch äußern konnten, dass nicht mindestens eine*r von den Regiestudent*innen und eine Darsteller*in von den beteiligten Hochschulen aus Stuttgart und Berlin direkt in die Diskussion einbezogen wurden.

INPUT

VON ALLEN SEITEN

Masterclass-Journal und Fazit von Mien Bogaert

MASTERCLASS-TEAM 2

Mien Bogaert (Studiengang Musiktheaterregie an der Theaterakademie Hamburg/Meisterschüler) // **Darstellerinnen/Expertinnen für Theater mit Puppen + Objekten:** **Josephine Buchwitz, Eva Vinke** (Studiengang Zeitgenössische Puppenspielkunst an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin), **Britta Tränkler, Noémie Beauvallet** (Studiengang Figurentheater an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart)

18. Juni: Kafkas „Verwandlung“ im Zug neu gelesen, war lange her. Angekommen bei der Magdeburger Masterclass und deren Struktur: Es gibt vier Regisseur*innen und etwa 14 Puppentheaterspieler*innen, die von der Stuttgarter und Berliner Hochschule kommen, wo sie am Studiengang Figurentheater bzw. Puppenspielkunst studieren. Jede/r Regisseur*in wird mit einer Gruppe von Puppentheaterspieler*innen arbeiten. Ich wusste gar nicht, dass es diese Studiengänge gibt. Gemeinsames Abendessen, dabei begegnen wir einander und den zwei Meisterkurs-Dozentinnen.

19. Juni: Erfahren wie die zwei Meisterkurs-Dozentinnen, Marieta und Veselka arbeiten. Habe Marina Abramovic-Assoziationen. Am Ende des Tages wurden die Gruppen gebildet. Ab jetzt arbeite ich mit vier Puppenspielerinnen zusammen: mit Vera und Josepha aus Berlin sowie Noemi und Britta aus Stuttgart.



20. Juni: Improvisationen. Über Aufstehen, Strumpfhosen verkaufen usw. Nachmittags haben wir mit Strumpfhosen eine Puppe gebaut. Tolle Gruppe. Abends „Jesus Christ Superstar“ auf dem Magdeburger Domplatz.

21. Juni: Ich mag die Strumpfhosen-Verkauf-Szene, die wir entwickelten. Assoziationen an illegale Verkäufer auf dem Montmartre in Paris. Wenn die Polizei kommt (vielleicht nur das Schlagen einer Tür), fliehen alle ...

22. Juni: Marieta und Veselka kommen in die Probe und geben ein gutes Feedback. Entwickeln eine Szene, die wir dann verwerfen. Wieder werden Strumpfhosen verkauft. Aufkommende Fragen: Kann man eine Performance wiederholen oder ist sie einmalig? Performances zu proben – ist das überhaupt möglich? Beobachte: Der Verkaufsalltag verändert die Verkäufer, sie verwandeln sich allmählich. Anschluss an Kafka.

23. Juni: Gruppendiskussion: Wie gestaltet man das Ungeziefer? Gemeinsam versuchen wir eine Lösung zu finden.

24. Juni: Die szenischen Arbeiten der anderen Gruppen gesehen. Auf der Generalprobe fügte sich alles zusammen. Es spannte sich ein schöner Bogen. Am Ende verschwinden alle, werden von einer unbestimmten Masse still aufgefressen.

25. Juni: Präsentation. Vier verschiedene Ergebnisse, alle sehr interessant. Diese Arbeit brachte für mich, der ich nur mit Sängern und Live-Musik arbeite, ganz neue und interessante Erfahrungen. Beispielsweise Vorgänge lassen sich ohne Partitur nicht so genau wiederholen, geraten immer etwas anders. Am Ende kurze Diskussion mit Publikum über die Arbeitsweise. Wie ist es gelaufen?





FAZIT

Insgesamt hat mir die Masterclass wirklich sehr gefallen, obwohl ich vorher etwas ganz anderes erwartet hatte. Ich hatte erwartet, dass wir mit Puppen arbeiten oder Objekte animieren (die Technik dazu würde ich gern lernen, damit ich solche Sachen für das Musiktheater benutzen kann – so wie Joël Pommerat es manchmal macht). Stattdessen wurde ein stark tanztheatralischer/performativer Ansatz mit viel Raum für Materialexperimente vorgegeben, der für mich weniger neu ist. Anfänglich irritierte mich das ein wenig und ich fragte mich, warum die Masterclass unter dem Titel ‚Regie im Theater mit Puppen‘ lief ...

Der Austausch mit den Berliner und Stuttgarter Puppentheaterstudenten und -studentinnen hat sich als sehr interessant erwiesen, auch wenn wir Zeit brauchten, um eine gute gemeinsame Arbeitsweise zu finden.

Vorab mehr Information zu Inhalt und Ablauf des Workshops wäre hilfreich gewesen, denn nach einigen Tagen spürte ich als Regisseur, dass ich eine gewisse Vorbereitung gebraucht hätte, um den Ansprüchen der Puppentheaterstudierenden gerecht zu werden. Obwohl es mir auch gefiel, einfach so reingeworfen zu werden und dann zu machen, was man in dem Moment machen kann.

Der schöpferische Austausch mit den anderen Regiestudent*innen war mir sehr wichtig und wir haben selbst initiiert, dass wir einander während der Proben besuchten.

Veselka und Marieta haben offenkundig eine ganz andere Herangehensweise, was das Regieführen betrifft, waren aber sehr offen für unsere Ansätze.

Manchmal war es nicht leicht, den Input von sowohl von Veselka bzw. Marieta, als auch von den Stuttgarter und den Berliner Student*innen zu verarbeiten, aber am Ende hat es geklappt.

„WIR DREHEN DRAUSSEN“ VS. „THEATER FINDET AUF DER BÜHNE STATT“

Beschreibung komplexer Begegnungen von Friederike Förster

MASTERCLASS-TEAM 3

Friederike Förster (Studiengang Regie an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“/Meisterschülerin) // Darstellerinnen und Expertinnen für Theater mit Puppen und Objekten: Eileen von Hoyningen-Huene, Lilith Maxion, Jemima Milano (Studiengang Zeitgenössische Puppenspielkunst an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin), Lisa Kemme (Studiengang Figurentheater an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart)

Aus Friederike Försters ausführlichem Bericht haben wir eine längere Passage ausgewählt, in der zum einen ein Experiment der Gruppe im öffentlichen Raum zur Sprache kommt, zum anderen die Schwierigkeiten einer Begegnung unterschiedlicher Auffassungen von „Theater“ aufscheinen.

Wir drehen draußen, in der Straßenbahn (ein Mann hat uns komplett ignoriert, aber sofort lautstark begonnen über Kunst „zu philosophieren“) und jammen einen Song, der hinter die Videoaufnahmen gelegt werden kann.

Anhand dieses Songs und des Videos lässt sich die Dynamik innerhalb unserer Gruppe und zu Veselka Kuncheva, die nicht einfach war, gut beschreiben. Die Studentin aus Stuttgart (Li) hatte das Pech, in einer absoluten Busch-Gruppe gelandet zu sein, da drei Spielerinnen und ich als Regisseurin von der HfS „Ernst Busch“ Berlin kamen. Und unsere Schule vertritt auch in ihren Student*innen eine bestimmte Form des Denkens. Sowohl der Text als auch die Suche nach (gesellschaftlichen) Widersprüchen und Konflikten in den dramatischen Vorlagen treibt uns oftmals mehr voran als lediglich das Objekt oder das Material als solches. Wir begannen die gemeinsame Arbeit ohne ein durch mich vorbereitetes Konzept. Ich wollte dieses auch nicht allein vorbereiten, ich wollte, dass wir gemeinsam eine Aussage finden. Und das ist uns auch zwischendurch immer wieder geglückt. Uns hat extrem die Frage nach dem Arbeits- und Konsumdruck beschäftigt und die Erkenntnis, dass Samsa eigentlich gesund reagiert, indem er das Ungeziefer wird, was alle anderen doch auch sind. Unsere eigenen Verwandlungen auf der Ebene der Geräusche, die wir zusammengeführt haben, sind deswegen wohl auch ein sehr leichter, beschwingter Probenteil gewesen. Doch leider haben wir an manchen Stellen die Aussage, dass wir Experimentieren sollen, zu ernst genommen. Oftmals haben wir Zwischenschritte zu schnell verworfen, nicht weiter verfolgt, weder die anfangs schwierigen, noch die gelungenen. Am Ende haben wir nur die mittelguten Sachen stehen gelassen. Heute würde ich vor allem die schwierigen „Erfindungen“ weiter verfolgen und mich mit den scheinbar guten nicht zufrieden geben – bzw. sie sichern und schauen, wo ich sie eventuell noch unterbringen kann. Fehlender Mut hat sich in den Proben offenbart und die Gesamtsituation war da nicht hilfreich, vielleicht wäre ich sonst auch mehr die Regisseurin gewesen, die sich Li vielleicht gewünscht hat. Die drei Anderen wiederum waren sehr erfreut über mein/unser Vorgehen, da sie in Berlin oft sehr klassisch in ihren Szenenstudien inszeniert werden.

Doch trotz der Widersprüche waren wir alle begeistert von der Idee, mit einem „Monster“ raus auf die Straßen zu gehen – und das haben wir gemacht und den Vorgang gefilmt. Konsequenter wäre vielleicht gewesen, als Abschluss-Präsentation unsere Videoaufnahmen zu zeigen, während ein Monster durchs Publikum wandert. Aber da stießen wir auf Widerstand bei Veselka und Marieta die, bevor wir überhaupt diese Idee öffentlich machten, schon meinten, Theater finde immer auf der Bühne statt. Nun, darüber lässt sich viel und zum Glück streiten, aber dass wir diese Ansage respektierten, hat uns den Wind aus den Segeln genommen. Obwohl die beiden die Aufnahmen, die wir gemacht haben, sehr gut fanden und uns sogar vorschlugen, aus dem Material einen Trailer zu machen. Dies hat uns bis spät in die Nacht beschäftigt und einen halben Probenstag gekostet. (Immerhin fand die zufällige Aufnahme des oben genannten, stimmungsgewaltigen Mannes Eingang in unsere Präsentation: Jemima sitzt am Ende mit Kopfhörern auf der Bühne und spricht diesen Mann und die Geräusche der Straßenbahn etc. nach.)



Insgesamt hatte ich also einen nicht so gelungenen Workshop bezüglich der Dozentinnen, aber eine sehr konstruktive Begegnung mit den anderen Teilnehmer*innen. (...) Aus dieser Erfahrung kann ich konkrete Wünsche an einen zukünftigen Workshop formulieren. Das wären unter anderem eine Einführung in Puppenarten und die Behandlung zum Beispiel folgender Fragen:

- Wie kann man genaues Beschreiben üben? Welche Ebenen müssen beachtet werden (Puppe/Spieler*in)?
- Wie kann man die Spielimpulse bewahren, wenn sich der/die Puppenspieler*in zunächst technisch mit der Puppe organisieren muss?

Auf jeden Fall bin ich entschlossen, den Weg in die Puppenspielkunst weiter zu gehen. Trotz frustrierender Momente haben mir dieser Workshop, eingebettet in das Festival, sowie die Präsentationen der anderen Workshop-Projekte eine neue Tür in die Theaterwelt eröffnet und ich werde weiterhin voller Begeisterung mit Puppen und Objekten arbeiten.

MATERIAL IST KEIN SCHAUSPIELER

*Auszüge aus dem Masterclass-Journal von Li Kemme
(Studentin am Studiengang Figurantentheater der HMDK Stuttgart)*



Li Kemme hat in der Gruppe um die Regiestudentin Friederike Förster gearbeitet.

DIENSTAG – Alle arbeiten gemeinsam: Ein Raum voller Menschen, die im vermeintlich gleichen Kunstgenre – dem Spiel mit Material – auf dem Spielplatz der Improvisation die Regeln der Umsetzung ausloten. Jede*r schlägt sich durch als Individuum. Aber haben wir vielleicht alle im Hinterkopf, dass wir an zwei verschiedenen Hochschulen studieren?

Und doch: Material ist die Materie, die uns verbindet – wenn wir forschen, wenn wir die Suche zulassen.

MITTWOCH – Probenstag 1: Wir suchen uns gemeinsame Spielaufgaben, Spielregeln, wollen kollektiv arbeiten. Was heißt das für eine Gruppe, die sich noch gar nicht kennt?

Eine Materialerkundung mit psychologischen Inhalten zu füttern, ist mir neu. Wo bleibt dabei der Umgang mit dem Material in Bezug auf Raum, wo bleibt die Erfahrung des Materials ohne die Hände der Spielerin, ohne Manipulation??

Ausgiebige Suche nach dem, was „lebendig“ ist – nach dem, was „narrativ“ ist?

Ich bin gelangweilt: Material ist kein Schauspieler!

DONNERSTAG – Probenstag 2: Frage an mich: Kann künstlerisches Arbeiten langweilig werden?

Langeweile ist schrecklich lange weilend, also folgte ich einem Impuls und startete eine Revolution. Die war erfolgreich. Aber nur weil die Menschen in unserem Team Freude daran hatten, offen zu sein für Neues, neugierig zu sein auf Vorschläge und mutig zu sein, die Grenzen des vorgegebenen Rahmens auszuweiten. Wir müssen keine Bühnenperformance machen, wir können auch die Bühne in unserer Alltagswelt suchen, lasst uns raus gehen! Wie weit könnten wir es treiben?

Regie kann hier also bedeuten, den Spielenden Freiraum zu geben und die Verantwortung dafür zu übernehmen.

Regie kann hier also bedeuten, so lange abzuwarten, bis bei den Spielenden die eigene Anknüpfung ans Thema stattfindet.

Bei mir muss es schnaggeln, solange das nicht passiert, muss ich abwarten. Es ist ja alles da.

FREITAG – Probenstag 3: Masterclass means to work on stage – so come here and work! Von der Straßenerfahrung wieder zurück auf die Bühne. Was ist Arbeit. Wo hört Arbeit auf? Wir haben alle total unterschiedliche Bedürfnisse an die Arbeit. Ich will kein Endprodukt, auf dieses zuzuarbeiten macht uns unfrei.

Wir reden miteinander. Das ist gut. Das ist wichtig.

Frage an mich: Was muss ich tun, damit ich im „Abliefern“ nicht die Anknüpfung an meine eigene künstlerische Selbstständigkeit verliere? Wie bleibe ich wach für das, was ich als verfolgenswert empfinde?

SAMSTAG – Probenstag 4: Jede von uns bekommt ihre Zeit, um zu überlegen, wo es dramaturgisch hingehen kann. Wir werfen alle Ideen in einen Pott. Doch letztlich entsteht wieder etwas ganz anderes. Weil ES uns woanders hinführt.

SONNTAG/MONTAG – Endproben: Nun gebe ich ab an die Regie, muss auf das Handwerk der Regisseurin vertrauen, die ich erst seit ein paar Tagen kenne. Das ist spannend. Ich habe meinen Input gegeben, jetzt bin ich entlastet, muss nicht mehr alles mitdenken.

DIENSTAG – Präsentation: Und dann spielen wir einfach zusammen. Sind wir alle im selben Boot.

Wir zeigen ein Konzentrat aus der künstlerischen Arbeit einer Woche. Das, was auf der Bühne gezeigt wird, hat so viele unsichtbare Äste. Wir zeigen die Fotos einer Reise.





DINGKONZEPTE UNTERLAUFEN

Gedanken und Fragen von Franziska Burnay-Pereira

MASTERCLASS-TEAM 4

Franziska Burnay Pereira (Absolventin des Studiengangs Inszenierung der Künste und der Medien an der Universität Hildesheim/Meisterschülerin) // **Darsteller*innen, Expert*innen für Theater mit Puppen und Objekten: Bianka Drozdik, Matthias Redekop** (Studiengang Zeitgenössische Puppenspielkunst an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin), **Gerda Knoche** (Studiengang Figurentheater an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart)

Das Figurentheater/Theater der Dinge stellt für mich (u. a.) eine Suchbewegung dar – verbunden mit der Forderung nach anderen Formen der theatralen Darstellung, nach Erzählstrategien, die von den Dingen her gedacht und in Szene gesetzt werden. Das Ding wird über seine dinglichen und materiellen Eigenschaften, die es ‚an sich‘ innehat, ins Spiel gebracht, es tut nicht als ob, es behauptet von sich aus nicht etwas anderes zu sein, es ist ...

Spannend wird es, wenn – in der Auseinandersetzung mit und der Fokussierung auf Materialeigenschaften – ein Dingkonzept (was ein menschliches Gegenüber mitunter einem nicht-menschlichen Ding zuschreibt) unterlaufen wird, wenn es jenseits (s)eines ‚herkömmlichen‘ Umgangs künstlerisch genutzt und so in der Wahrnehmung der Betrachtenden verfremdet, auffällig gemacht wird. Damit ein Material sich entsprechend seiner Eigenschaften ereignen kann, muss ein Rahmen (Raum und Zeit) geschaffen werden ... Von einer Masterclass hatte ich mir dahingehend mehr Raum und Zeit erhofft, um in produktivem Austausch mit den Studierenden aus Stuttgart und Berlin das vorgegebene Material auf sein performatives Potential hin zu überprüfen und zugleich – im Kontext der Erzählung Kafkas – zu erproben: Wann findet über das Material, über die Art und Weise, wie es durch den menschlichen Körper künstlerisch bearbeitet oder durch diesen einverleibt wird, für mich als Beobachterin eine Verwandlung statt? Wo schränkt es die Bewegung der Performer*innen tatsächlich ein, bis zu welchem Punkt wird (schauspielerisch) etwas behauptet und wann schreibt sich das Material über Verformungen, die es an dem menschlichen Körper vornimmt, wirklich in diesen und in dessen Bewegungen ein? In welchen Momenten agieren Performer*in und Ding/Material auf gleichgestellter Ebene, wird keine Hierarchie behauptet? Wann affiziert mich – als Zuschauende – ein Material, mit dem auf der Bühne künstlerisch umgegangen wird?

Das Interesse an einem Material ist für den künstlerischen Prozess entscheidend und beeinflusst diesen maßgeblich. Da das Material vorgegeben wurde, musste sich zunächst ein Interesse an dessen Materialität, eine Neugier, auch in Bezug auf den ‚inhaltlichen Stoff‘, entwickeln. Grundsätzlich wäre es gut gewesen, wären wir alle mit denselben Voraussetzungen in die Woche gestartet; hätten sich alle bereits im Vorhinein auf inhaltlicher Ebene mit der Erzählung Kafkas auseinandersetzen können.

In Bezug auf das Vertrauen in ein Material oder in das erlernte Handwerk, auch in der (künstlerischen) Entscheidung das, was gezeigt werden soll, über das Material oder vielmehr die Interaktion mit dem menschlichen Performer*innenkörper zu erzählen und weniger über schauspielerische Mittel etwas in ein Material hinein zu projizieren (#WattebleibtWatte #nodanger! #totallynotkafka), habe ich unsere Gruppe als sehr heterogen empfunden – die Diskussionen in der Gruppe allerdings als äußerst produktiv für alle Beteiligten!

FRUCHTBARE DIVERSITÄT

Von Bianka Drozdik, Studentin des Studiengangs
Zeitgenössische Puppenspielkunst der HfS „Ernst Busch“ Berlin

Bianka Drozdik hat im Team von Franziska Burnay-Pereira mitgearbeitet.

Ich habe drei für mich sehr neue und wertvolle Erfahrungen aus dieser Masterclass mitgenommen.

SPIEGELFUNKTION

Die Art, wie die beiden bulgarischen Theatermacherinnen, Veselka Kuncheva und Marieta Ivanova Golomehova, uns begleitet und gefordert haben.

Es war vermutlich Teil ihrer pädagogischen Überlegung, dass sie uns und vor allem den Regiekandidat*innen Raum gelassen haben, aber ich habe noch nie eine so pure und genaue Beobachtungsqualität als Spielerin erlebt wie durch diese beiden Künstlerinnen. Das war schon eine besondere Wahrheit. Als wir, die kleine Arbeitsgruppe, etwas Zeigenswertes gefunden hatten, kamen sie dazu und gaben ganz kurze und knappe Feedbacks, darüber nachdenkend haben wir dann weiter gearbeitet. Dadurch, dass sie immer „nur“ beschrieben haben, was eben auf der Bühne abgelaufen war, ohne ihre eigene Meinung, ihren Geschmack, ihr Urteil oder gar ihre eigenen Ideen dazuzugeben, haben sie uns am meisten geholfen.

Kurz: Sie fungierten in diesen Momenten als klare Spiegel. Das braucht man im Probenprozess so dringend. Ich versuche, diese unabhängige und äußerst professionelle Beschreibungsart der beiden Masterclass-Leiterinnen zu üben und zu verwenden.





PROBEN OHNE BESTIMMTHEIT

Wir, die Studierenden der Abteilung Zeitgenössische Puppenspielkunst der HfS „Ernst Busch“ Berlin, arbeiten sehr oft mit Texten, zumindest mit improvisierten Texten. Es kommt sehr selten (eher nie) vor, dass man NUR DAS MATERIAL zum Ausgangspunkt der szenischen Arbeit macht.

Einmal, vor dem Beginn einer Soloimprovisation (die dann ca. 40 Min. dauerte) fragte ich – völlig verzweifelt – meine Regisseurin (Franziska Burnay Pereira) : „Aber wer bin ich, was ist das für ein Ort, was ist mein Ziel als Charakter?“ Ihre Antwort lautete: „Egal, benutze das Material und entwickle daraus alles!“ Als Busch-Studentin hatte ich die Idee, dass das NICHT funktionieren kann. Es hat aber nicht nur super funktioniert, sondern mir auch ein außergewöhnliches künstlerisches Erlebnis mitgegeben.

STUTTGART UND BERLIN

Ich hatte die Ehre und das Glück, mit einer Studentin aus Stuttgart (Gerda Knoche) zusammenarbeiten zu können, die ein unglaubliches Vertrauen zum Material hatte.

In den Improvisationen, wo man mit all seinen Sinneswahrnehmungen bei dem*r Partner*in ist, machte sie immer Angebote AUS DEM MATERIAL, woraufhin ich SITUATIV antwortete. Es entwickelte sich zu einem fruchtbaren Zusammenspiel. So als legten wir Bausteine an- und aufeinander.

REFE

S
Ü
M
M
E
E
S

WIE WOLLEN WIR ARBEITEN?

*Anmerkungen der Geheimen Dramaturgischen Gesellschaft
zum Projekt AUFBRUCH II*

	GEHEIME DRAMATURGISCHE GESELLSCHAFT	
	Mitwirkende: Jonas Feller, Vincent Kress, Stephan Mahn, Wilhelm Werner Wittig, und Josephine Hock als Gast	

Wir, die Geheime Dramaturgische Gesellschaft, verstehen uns als Gesprächsanstifter*innen und Strukturbeobachter*innen und waren vom Puppentheater Magdeburg eingeladen als solche das BLICKWECHSEL Festival 2018 und somit auch die Veranstaltungen des Projekts AUFBRUCH II zu begleiten. Wir haben drei Programmpunkte erlebt, die sich auf ganz unterschiedliche Weise der Strukturen und Arbeitsbedingungen an den ostdeutschen kommunalen Ensemble-Puppentheatern angenommen haben: Eine Präsentation struktureller sowie künstlerischer Experimente im laufenden Theaterbetrieb, ein Nachwuchsförderprogramm unter internationaler Leitung und eine Gesprächsrunde zur Problematik „Regienachwuchs“ im Theater der Dinge.

Wir selbst haben unterschiedlich starke Bezüge zum Genre und seiner Szene. Wir sind vor allem Zuschauer*innen; nur eine von uns ist Puppenspielstudierende und damit „Expertin“ für das Genre. Wir nehmen sozusagen eine Außenposition ein, wenn es um den Blick auf die Strukturen der Szene, die Probleme und Potentiale sowie um die geführten Diskurse geht.

LABORATORIEN

Von Raum für Experiment und von strukturellem Aufbruch zeugten konkret die drei Laboratorien. Mit „SciFi-Piraten“ präsentiert sich das Experiment zweier Spieler (aus unterschiedlichen Ensembles) mit einer ästhetischen Form. Ein vordergründig künstlerischer Experimentierraum, dem ein struktureller Aufbruch vorausging. In einer Kooperation ermöglichten das Puppentheater Magdeburg und die Sparte Figurentheater an den Theatern Chemnitz ihren Ensemble-Mitgliedern einen Freiraum, wie ihn zuvor nur das Studium geboten hatte. Die Öffnung eines durchgetakteten Ensemblebetriebs und das Loslösen von einem Ergebniszwang sind hier zentral. „Tiefsee“ von der Figurentheatersparte an den Theatern Chemnitz hingegen lotet die Möglichkeiten alternativer Arbeitsweisen und neuer künstlerischer Formen in einer auf verwertbare Produkte angewiesenen institutionellen Struktur aus. Das künstlerische Experiment wurde von einer freien Gruppe bereits vollzogen und diese Expertise wird nun als künstlerischer Input in die Institution getragen. Unterschiedliche Arbeitsweisen treffen aufeinander und fordern Flexibilität im gesamten Apparat. Das Projekt zeigt, dass experimentellere Arbeitsweisen zwar herausfordernd sind, aber auch produktorientiert funktionieren können. Dass dies nur im Zusammenspiel von Produktionsbeteiligten und strukturierendem Rahmen erfolgreich geschehen kann, offenbart sich beim dritten Laboratorium „Aufbruch“ von der Puppentheatersparte am Deutsch-Sorbischen Volkstheater Bautzen. Dies präsentiert sich als kollektives Experiment, in dem die klassischen, hierarchischen Verteilungen sowie Zuschreibungen von (Arbeits-)Rollen hinterfragt und aufgelöst werden. Im Fokus steht der Prozess selbst. Immer wieder klingt durch, dass sich für die Auseinandersetzung mit Arbeitsweisen und die dadurch teilweise beschnittene konkrete künstlerische Arbeit gerechtfertigt werden muss. Es ist der Aufbruch einer kleinen Gruppe innerhalb einer größeren Struktur. Entstanden sind eine Dokumentation und ein Pool an Erfahrungen, doch noch fehlt eine Möglichkeit, wie dies wieder in die Institution und ihre Strukturen hineinwirken kann.

Innovation braucht
tatsächliche und nicht
nur rhetorische Räume
zum Scheitern.

Es braucht nicht die Dramaturgie für die Puppe, es braucht eine generelle Öffnung der Dramaturgie für andere Formen.

MASTERCLASS

Die Masterclass hingegen setzt die Regie in den Fokus, forciert eine feste Rollenverteilung und damit einhergehend eine klassische arbeitsteilige Produktionsweise. In den vier Gruppen wird sich an dieser Setzung abgearbeitet. Die Expert*innen für das Material (die Spieler*innen von der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ und der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart) gingen gemeinsam mit den Expert*innen für Inszenierung (die Regisseur*innen mit unterschiedlichen Ausbildungsbackgrounds) auf die Suche. Die Produktionsteams präsentieren unterschiedliche künstlerische Ansätze eines gemeinsamen Prozesses: Eine Skizze erforscht das Material performativ und im Modus der Präsentation, eine andere legt den Fokus auf das Verhältnis von Material und Rhythmus, eine dritte begreift auch den Aufführungsraum als Material und eine vierte setzt Spieler*innen und Material im Stadtraum einer Öffentlichkeit aus und collagiert diese Rechercheergebnisse anschließend auf einer Bühne. Die Teilnehmenden agieren von ihrer jeweiligen Expertise her und begeben sich in Austausch. Es handelt sich um ein Ineinandergreifen von Kompetenzen, denn wo den einen ein ordnender und reflektierender Außenblick fehlt, mangelt es den anderen an Erfahrung im Umgang mit Material. Im Gespräch mit den Teilnehmenden wird immer wieder auch dieses Verhältnis thematisiert, das unterschiedlich stark die Arbeitsweise der jeweiligen Gruppe in Bezug auf Rollen, Funktionen und Hierarchie im Arbeitsprozess beeinflusst hat.

GESPRÄCH

Den Kern des im Anschluss an die Masterclass-Präsentationen stattfindenden Round Tables bildet die im Titel der Veranstaltung aufgeworfene Frage nach dem Regienachwuchs für die Ensemble-Puppentheater. Im Kontext der anderen AUFBRUCH-II-Veranstaltungen offenbart sich die Erkenntnis, dass die hinter allem stehende Frage lautet: Wie wollen wir arbeiten? Dies ist nicht nur eine Frage nach Ausbildung und Expertise, sondern auch eine Frage nach den Möglichkeiten und Unmöglichkeiten institutioneller Strukturen. Sie reicht damit weit über das Thema Regie hinaus und stellt dieses Konzept eventuell in Frage. Alle drei Veranstaltungen thematisieren das Verhältnis zweier Akteure: strukturgebende Institutionen und Beteiligte der künstlerischen Prozesse. Insbesondere die Laboratorien zeigen, dass es für einen Aufbruch der gemeinsamen Bewegung beider bedarf. Es ist auch klar, dass dabei unterschiedliche Bedürfnisse aufeinandertreffen.

Es drängen sich abschließend zwei Punkte auf, die den Diskurs (und wie dieser geführt wird) selbst betreffen: 1. Mit Blick auf die Zusammensetzung des Round Tables aber auch die Zusammensetzung der Besucher*innen der AUFBRUCH-II-Veranstaltungen muss gefragt werden, wer Teil des Diskurses ist, wessen Bedürfnissen Raum gegeben wird und wer dementsprechend mitgestaltet. Die Perspektive des Nachwuchses, der in Gestalt der Masterclass-Teilnehmenden soeben konkrete Erfahrungen gesammelt hat, die in diesen Diskurs einfließen könnten, ist es beispielsweise, die dem Round Table, der über eben diesen Nachwuchs spricht, fehlt. 2. Der Diskurs um Arbeitsstrukturen und Produktionsbedingungen künstlerischer Prozesse ist immer zugleich ein Aushandeln, wer von den Beteiligten als Künstler*in angesehen wird bzw. wem diese Rolle zugetragen wird. Andere Modelle bringen auch hier andere (Selbst-)Verständnisse hervor.

Ein Aufbruch ist eine offene Suche, ist die Provokation des Neuen, des Unbekannten, des Unabgeschlossenen. Darum lasst uns weiter darüber sprechen, wie wir arbeiten wollen und zumindest in den Diskursen vom Festhalten an etablierten Modellen abweichen. Vielleicht entstehen dadurch weitere Aufbrüche. Strukturell und künstlerisch gleichermaßen.



Das Kollektiv
bleibt Experiment.

DAS KOMMUNALE ENSEMBLE-PUPPEN- THEATER

IN DEN OSTDEUTSCHEN BUNDESLÄNDERN: EINE KULTURPOLITISCHE BESONDERHEIT MIT ABLAUFDATUM ODER MIT ZUKUNFTSPOTENTIAL?

*Ein Resümee von Frank Bernhardt, Künstlerischer Leiter des Puppentheaters der Stadt Magdeburg
und des Internationalen Figurentheaterfestivals BLICKWECHSEL / Projektleiter AUFBRUCH*

Magdeburg, 29. Juni 2018, irgendwann nach Mitternacht. Das fantastische Konzert der Theatergruppe FETEKE SERETLEK aus Tschechien hat gerade unzählige Kollegen und Besucher im Innenhof unseres Theaters begeistert und das 12. Internationale Figurentheaterfestival BLICKWECHSEL beendet. Das knisternd brennende LABER-FEUER der Geheimen Dramaturgischen Gesellschaft lädt, wie schon an den Tagen zuvor, jedermann zum lustvoll nächtlichen Austausch ein.

Abseits dieser gemütlich kommunikativen Lagerfeuer-Situation betrachte ich all die Menschen, die trotz später Stunde aufgeladen sind mit Energie und Eindrücken nach zwei Wochen intensiver Theatererlebnisse, Laboratorien, MasterClass und theaterwissenschaftlicher Diskurse, und bin glücklich über den künstlerischen wie auch finanziellen Erfolg unseres Festivals.

Eingebettet in die Programmatik des Festivals und strahlend wie ein Kleinod: das mehrjährige Projekt AUFBRUCH zu Gegenwart, Geschichte und Entwicklungspotential der kommunalen Ensemble-Puppentheater in den ostdeutschen Bundesländern.

AUFBRUCH fand an diesem Abend seinen Projektabschluss, wird aber, so meine Überzeugung, intensiv nachwirken!

Mit Zufriedenheit lese ich nun das Manuskript dieser Dokumentation. Lese von Prozessen, Erfahrungen und individuellen Reflexionen der beteiligten Künstlerkolleg*innen und bin gleichzeitig noch immer ungläubig bewegt, wie umfassend sich ein vor mehr als vier Jahren gefasster Gedanke realisiert hat. Ausgehend von einer Ist-Zustands-Analyse sollte die Konstruktion der kommunalen Ensemble-Puppentheater auf den Prüfstand gebracht und dabei die Zukunftsfähigkeit nicht nur diskutiert, sondern auch erprobt werden.

KURZE RÜCKBLLENDE

Die kommunalen Ensemble-Puppentheater der neuen Bundesländer wurden in den 1950er Jahren nach russischem Vorbild gegründet. Das Gastspiel des Staatlichen Moskauer Puppentheaters Sergej Obrazow in der DDR gab den Impuls. Bis zur Wiedervereinigung arbeiteten insgesamt 17 kommunale, professionell betriebene, und vor allem selbstständige Puppentheater in der arbeitsteiligen Struktur klassischer Stadttheater: Intendanz, Verwaltung, Besucherservice, Dramaturgie, Werkstätten, Technikabteilung und festes Darsteller-Ensemble. Als Kindertheater hatten diese vorrangig zu agieren und einen permanenten Spielplan zu gewährleisten, der eine Grundversorgung des jeweiligen lokalen Publikums mit anspruchsvollem Kindertheater ermöglichte. Man versuchte zudem, erste Abendspielpläne zu etablieren.

Auf Grund ihrer zunehmenden Professionalisierung und begünstigt durch den intensiven künstlerischen Austausch mit vergleichbar organisierten Puppentheatern Osteuropas gaben diese Puppentheater in den späten 1960er Jahren entscheidende Impulse für die Gründung des Studiengangs Puppenspielkunst an der Staatlichen Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin im Jahr 1971. Vor allem aber entwickelte sich das Puppenspiel/Puppentheater durch sein kontinuierliches künstlerisches Wirken,

die akademische Ausbildung seiner Darsteller und das stete Neudefinieren ästhetischer Grenzen und Spielweisen bis Ende der 1980er Jahre zu einer gleichberechtigten Sparte der darstellenden Kunst. Puppenspieler*innen/Darsteller*innen wurden rechtlich und finanziell den Schauspielkolleg*innen gleichgestellt.

AUSGANGSPUNKT FÜR DAS SYMPOSIUM AUFBRUCH I

Heute existieren von den ehemals eigenständigen Puppentheatern nur noch neun in unterschiedlichen Trägerschaften bzw. finanziellen Abhängigkeiten.

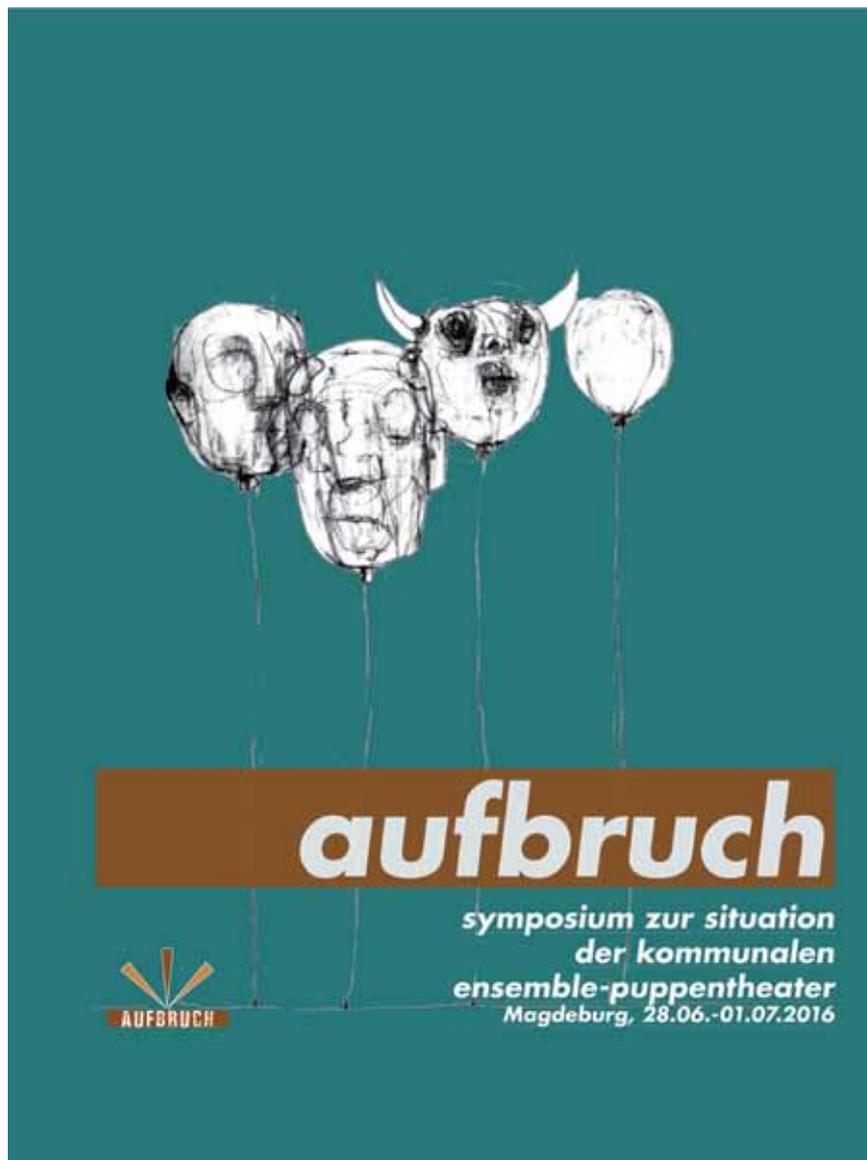
Das Konzeptionspapier AUFBRUCH I rief für Juni 2016 ebendiese Ensemble-Puppentheater(sparten) zu einer Werkschau sowie einem mehrtägigen internationalen Symposium im Rahmen des 11. Internationalen BLICKWECHSEL-Festivals nach Magdeburg. Vielschichtig, erkenntnisreich und durchaus kontrovers wurden die Aspekte des Ensemble-Puppen-Stadt-Theaters diskutiert. Denn obwohl diese Ensembletheater scheinbar über alles verfügen, was sie brauchen, um künstlerisch tätig zu sein und um erfolgreich zu produzieren, scheint sich die Konstruktion an sich, vor dem Hintergrund der festgefühten Strukturen und des steten Repertoirebetriebes, der essentiell notwendigen Reformierbarkeit zu entziehen.

Überschriften wie: Neudefinition der Produktionsweisen, gewerkeübergreifendes Miteinander, Partizipation, Ensemble als WIR-Gefüge, Ensemble und Gäste, Gleichberechtigung und Mitverantwortung aller Beschäftigten am Produktionsprozess und am künstlerischen Ergebnis, die Durchdringung von Theaterbetrieb und freier Szene, bestimmten das Symposium mit nationalen und

internationalen Referenten. Fragen der Internationalität, der eigenen Nachwuchsförderung sowie der akademischen Ausbildung erweiterten die Diskussionen. Besonders eindrücklich und nachhaltig referierten die eingeladenen Kolleg*innen aus den Niederlanden und Frankreich über die Erfahrungen der künstlerischen Produktionsprozesse in den Strukturen von Produktionshäusern! Ein Modell, das Künstlern und Gruppen der freien Szene Infrastruktur, Personal und Kontakte zur Verfügung stellt, dabei aber keinen Einfluss auf Inhalt und Form der künstlerischen Arbeit nimmt und in dem die Künstler*innen ohne Premierendruck arbeiten können – ein Modell, denke ich, das durchaus Potential hat, um auch mit der klassischen Stadttheaterstruktur eine produktive und erfolgreiche Liaison einzugehen.

All die nachhaltigen Ergebnisse aus Vorträgen, Diskursen, Spaziergängen und dgl. mehr sind dokumentiert und zum Nachlesen empfohlen in:

Aufbruch – Symposium zur Situation der kommunalen Ensemble-Puppentheater. Magdeburg, 28.06.–01.07.2016. Herausgeber: Puppentheater der Stadt Magdeburg 2016, 60 Seiten, kostenfrei erhältlich – www.puppentheater-magdeburg.de



AUFBRUCH II
MASTER
CLASS

Ihr seid
eingeladen zu
kommentieren



AUFBRUCH II IM RAHMEN DER STADTTHEATERDEBATTE

Im Ergebnis der ersten AUFBRUCH-Etappe formulierte das Puppentheater Magdeburg Ausschreibungen für Laboratorien, die in der Spielzeit 2017/2018 realisiert werden sollten und von unserem Hause finanziert wurden.

Die aus diesen Projekten und Prozessen gewonnenen Erkenntnisse und Erfahrungen sollten in den geplanten Diskursen die Ausgangsfragestellung nach der Reformierbarkeit der Ensemble-Puppen-Stadt-Theater bestärken und helfen, diese auf Sinnhaftigkeit zu überprüfen.

Mit einer guten Portion Selbstbewusstsein stellen wir rückblickend fest, dass es während der zweiten Phase des Projekts AUFBRUCH zu einer überraschenden und bei näherer Betrachtung naheliegenden Gleichzeitigkeit gekommen ist: Die Fragestellungen unseres AUFBRUCH-Projektes korrespondierten mit einer deutschlandweit geführten Debatte um das deutsche Stadttheater und dessen künstlerische Zukunft, die, angestoßen durch das Ensemblesnetzwerk, seit 2017 geführt wird.

Zwar haben das deutsche Stadttheater und das Ensemble-Puppentheater unterschiedliche Gründungshistorien, sie sind jedoch in ihrer Struktur, in den Arbeits- und Produktionsweisen vergleichbar und in die gleichen Zwänge eines arbeitsteiligen Repertoirebetriebes verstrickt.

Der Schweizer Regisseur und Theaterautor Milo Rau, seit der Saison 2017/2018 Intendant des Nationaltheaters Gent, stellt in seinem Genter Manifest die Frage nach dem Stadttheater der Zukunft: „Wie sieht ein Stadttheater der Zukunft aus? Wer arbeitet in ihm, wie probt man in ihm, wie produziert und tourt es? Wie bringt man den Wunsch nach freien Produktionsweisen, nach kollektiver und zeitgenössischer Autorenschaft, nach einem Ensembletheater, das eine globalisierte Welt nicht nur bespricht, sondern sie spiegelt und auf sie einwirkt, in ein Set von Regeln? Wie zwingt man gewissermassen eine alt gewordene Institution, sich zu befreien und wieder zu den Brettern zu werden, die ‚die Welt bedeuten‘?“

Wir haben gemeinsam mit unseren Kolleg*innen in dem mehrjährigen AUFBRUCH-Projekt zur Zukunftsfähigkeit der Ensemble-Puppentheater der ostdeutschen Bundesländer Fragen formuliert, die überraschend vergleichbaren Inhalts sind und darauf erste Antworten gefunden, wie Sie dieser Dokumentation entnehmen können.

THEATERMODELL MIT ZUKUNFT

Das kommunale Ensemble-Puppentheater der ostdeutschen Bundesländer hat seine konkrete Gründungsgeschichte und künstlerische Vergangenheit und zugleich verfügt es über eine dem Genre eingeschriebene Überlebenslust und Experimentierfreude. Gelingt es den Künstlern und Mitarbeitern in einem dauerhaften Prozess immer wieder, die produktive Frage nach Sinnhaftigkeit bestehender Formate, Konstruktionen und Zwänge zu stellen und dabei gleichzeitig auch das Publikum auf Augenhöhe zum Verbündeten und Partner zu erheben, wird der Reformprozess ein fruchtbarer sein.

Das Wesen des zeitgenössischen Figuren- und Objekttheaters stellt darüber hinaus an die Mitwirkenden des künstlerischen Schaffensprozesses die generelle Frage nach produktiver Mit- und Eigenverantwortung: Der Darsteller als gleichberechtigter und mündiger Schöpfer und damit individueller Künstler ist ein Faktor, der diesen ganzen Prozess zusätzlich befördern wird.

Das kommunale Ensemble-Puppentheater der ostdeutschen Bundesländer ist in der Tat ein Anachronismus, aber auf keinen Fall ein Relikt! Es ist ein Theatermodell mit Zukunft und Reformpotential, was sich im Projekt AUFBRUCH über die vergangenen drei Jahre eindrücklich erwiesen hat. Die vorliegende Publikation markiert den Endpunkt des Projektes und ermöglicht als vielstimmige, von den Beiträgen der Teilnehmer*innen bestimmte Dokumentation, sich ein eigenes Bild zu machen.

Abschließend bleibt mir, allen Beteiligten des Projekts AUFBRUCH zu danken. Vor allem aber meinen geschätzten Kolleginnen Anke Meyer (künstlerische Leiterin des Projekts) und Silvia Brendenal (künstlerische Beraterin). Dank auch an die Kunststiftung Sachsen-Anhalt und die Kloster Bergesche Stiftung, die durch finanzielle Förderung das Projekt AUFBRUCH 2016 – 2018 ermöglicht haben.

PRESSESTIMMEN

AUFBRUCH II

PRAGMATISMUS

IM PUPPENTHEATER

Von Tom Mustroph

Gleich drei Nöten wollten die ostdeutschen Ensemblepuppentheater mit dem Programm „Aufbruch“ begegnen - der Unlust der neu ausgebildeten Spieler, an ihre Häuser zu kommen, dem Mangel an akademisch ausgebildeten Puppentheaterregisseuren und dem Wahrnehmungsproblem des Subgenres insgesamt. Es gab Fortschritte auf allen Ebenen.

Problem erkannt, Lösungen auf den Weg gebracht – so könnte man den Stand bei „Aufbruch II“, dem zweiten großen Get Together der ostdeutschen Ensemblepuppentheater in Magdeburg beschreiben. 2016 fand das Auftaktsymposium statt, damals wie jetzt an das Festival „Blickwechsel“ gekoppelt. Denen, die vor zwei Jahren da waren, blieb vor allem die heftige Auseinandersetzung zwischen den Vertretern der Häuser und den Vertretern der Hochschulen in Erinnerung. „Ihr bildet gar nicht mehr für uns, sondern nur noch für die freie Szene aus“, lautete die Anklage der Häuser. „Ihr seid ästhetisch und strukturell so wenig flexibel, dass die bei uns ausgebildeten Künstler gar kein Interesse haben, zu euch zu kommen. Und ihr kommt ja nicht einmal an unsere Schulen, um euch vorzustellen“, konterten die Vertreter der Hochschulen aus Stuttgart und Berlin. Ein echter „High Noon“.

Magdeburg liegt zum Glück nicht in Texas. Es flogen keine Kugeln. Am Elbufer häuften sich nicht die Leichen. Vielmehr wurden Kollaborationen vereinbart. Die Häuser kamen zu den Schulen, Studenten sahen sich die Häuser an. Absolventen heuerten wieder in der ostdeutschen Provinz an. Und das Laboratorienprogramm von „Aufbruch“ wurde zum zart institutionalisierten Aufbrechen in neue Landschaften.

Drei Laboratorien wurden vorgestellt. Der „Aufbruch“ der Puppenspielsparte des Deutsch-Sorbischen Volkstheaters Bautzen orientierte sich ästhetisch an den Mobiles von Alexander Calder, narrativ am Schiffstagebuch des Amerika-Entdeckers Christoph Kolumbus und inhaltlich daran, wie Hierarchien aufgebrochen werden können. Es wirkte, aus Berliner Sicht, wie frühe 90er Jahre. In Bautzen aber, das war zu spüren, waren die Widerstände, wie sie das freie Theater der 90er meist lediglich behauptete, noch echt, noch wirksam. Sie äußerten sich im Unverständnis vieler Theaterangestellter, dass hier kein abendfüllendes Stück entstehe. Auch darin, dass für ein Extraprojekt eben kaum Zeit ist im Proben- und Aufführungsplan einer gut eingölten Theatermaschinerie. „Da gab es Tage, an denen theoretisch Aufbruch-Projekt war, ich mich aber entscheiden musste, ob ich die kurze Zeit zwischen zwei Proben nutze, um dabei zu sein, oder um zu schlafen, zu essen und Text zu lernen“, schrieb die Schauspielerin Ana Pauline Leitner ins Booklet, das den Bautzener Aufbruch dokumentierte.

Strukturell war immerhin ein Anfang gemacht, denn Puppenspieler und Schauspieler des Hauses hatten sich gemeinsam mit freien Künstlern einen ersten Freiraum gestaltet und daran geschnuppert, wie es ist, nicht mehr nur angestellt Bühnenanweisungen zu folgen, sondern selbst als Künstler Entwicklungen anzustoßen.

Zwei Schritte weiter war hier schon „Tiefsee“, ein künstlerisches Forschungsprojekt des Figurentheaters Chemnitz mit der freien Gruppe komplexbrigade. Komplexbrigade ist ein Game-Theater-Kollektiv. Gemeinsam mit dem Ensemble aus Chemnitz wurde ein Gameformat für 30 Schüler entwickelt, die mit einem U-Boot in die Tiefsee tauchen und dabei Fische entdecken und Müll aufsammeln. „Die große Frage war zu Beginn, wie schaffen wir es, dass das große Haus nicht die freie Gruppe frisst, sondern beide zusammenarbeiten und ein Mehrwert entsteht. Das hat funktioniert, auch wenn es manchmal eine Zerreißprobe für das Haus bedeutete“, fasste Gundula Hoffmann, Spartenleiterin in Chemnitz, die Kollaboration zusammen. „Tiefsee“ hat mittlerweile seinen Platz im Spielplan gefunden. Hoffmann strebt neue Kooperationen an. Und sie will für das sperrige U-Boot-Objekt einen Platz außerhalb des Theaters finden, wo es dauerhaft bespielt werden kann.

Das dritte Laboratorium war das ästhetisch aufregendste. Richard Baborka und Tobias Eisenkrämer, zwei Puppenspieler aus den Ensembles von Magdeburg und Chemnitz, taten sich als „SciFi-Piraten“ zusammen und entwickelten eine neue Form von analog produziertem Projekti-

onstheater. Sie standen, Alchemisten gleich, vor rätselhaften Kästen und ließen in diese Wassertropfen fallen, mal leuchteten sie in sie hinein, mal bewegten sie Puppen und andere Objekte darüber. Alles wurde abgefilmt und aus den vier Bildschichten Räume gebaut und kurze narrative Sequenzen geformt. Baborka und Eisenkrämer zeigten das Werkzeug für ein neues Objekttheater. Ihre Häuser, so versprachen sowohl Hoffmann als auch Frank Bernhardt, künstlerischer Leiter des Puppentheaters Magdeburg, wollen die Ressourcen für eine Produktion mit diesem sich entwickelnden Instrumentarium bereitstellen, vor allem also bezahlte Zeit und bezahlten Raum.

Die „SciFi-Piraten“ machten aber auch Lust auf ein Mehr an Forschungsfreiraum an den Häusern. „Ich sehe Theater prinzipiell als Forschung. Und wir an den festen Häusern haben doch mehr Freiheiten, Dinge auszuprobieren als die freien Künstler, die von jeder einzelnen Produktion, die sie machen, extrem abhängig sind“, meinte die Chemnitzer Spartenchefin Gundula Hoffmann. Die Lust aufs Experiment ist also da, gerade an den oftmals belächelten festen Häusern für das Puppen-, Objekt- und Figurentheater.

Magdeburg, Gastgeber von Festival und Symposium, und auch Co-Finanzier der Laboratorien, hat in Sachen verstetigter künstlerischer Forschung ohnehin große Dinge vor. „Wir wollen ein mitteldeutsches Zentrum für Figurentheater werden, mit Laboren und Residenzen. Wir wollen Raum schaffen für Künstler, die mal drei Wochen aus dem Spielbetrieb herausgehen und etwas Neues ausprobieren wollen und hier eine Art Residenz erhalten“, blickte Bernhardt in die Zukunft.

Bereits in der Gegenwart setzt das Haus Akzente. Es beherbergte vier Masterclasses, in denen Schauspielregiestudenten zusammen mit Puppenspiel-Studenten Szenenstudien erarbeiteten. Das stellte einen selbst organisierten Versuch dar, dem Mangel an Puppenspielregisseuren zu begegnen. „Es gibt in Deutschland keine akademische Ausbildung zum Puppenspielregisseur. Das ist ein echtes Manko“, meinte Anke Meyer, Mitinitiatorin und Leiterin von „Aufbruch“. Weder werden Puppenspieler institutionell zu Regisseuren weiterentwickelt noch gibt es Module für Schauspielregisseure, sich im Umgang mit Puppen und Objekten und den Künstlern, die sie bauen und führen, zu üben. „Wir merken das an den Häusern. Im Puppen- und Figurentheater muss man anders inszenieren als im Schauspiel. Puppen und Objekte sind eine ganz eigene Ebene“, sagte Bernhardt. Um diese Lücke zu schließen, gab Magdeburg in den letzten Jahren den eigenen Spielern den Freiraum, selbst zu inszenieren. Die Masterclasses sind nun ein weiterer Schritt. Puppen-affine Schauspielregisseure werden mit dem Genre vertraut gemacht.

Damit wird ein viel versprechendes Feld erobert. Inspiriert von „Aufbruch“ – und finanziert von einer Spende an das Theater – etablierte die Puppenspielsparte der Bühnen von Gera-Altenburg eine zweijährige Residenz für Puppen-affine Schauspielregisseure. Erste Residentin ist Kai Anne Schuhmacher, Absolventin des Max-Reinhardt-Seminars Wien, als Regisseurin bereits am Schauspiel und der Oper Köln aktiv und dort auch als Puppenbauerin in Aktion getreten. In den zwei Jahren wird sie drei Produktionen in Gera verantworten. „Für mich bietet die Residenz die Gelegenheit, dieses für mich noch recht neue Gebiet kennenzulernen und dabei mit Profis zusammenzuarbeiten“, meinte Schuhmacher, die bei „Aufbruch“ von ihren Erfahrungen berichtete.

Die „Aufbruch“-Initiatoren Bernhardt und Meyer erhoffen sich von solchen Initiativen auch Schubkraft für eine Veränderung der Ausbildung an sich: Puppenspielmodule im Regiestudium, Regiemodule im Puppenspielstudium und auch Puppenspielmodule bei den Theaterwissenschaftlern, um den Diskurs um die Puppe fachlich weiter zu bringen und dem Genre selbst mehr Gewicht zu verleihen. In der nahen Zukunft will Bernhardt zumindest die Masterclasses für die Studierenden aus Schauspielregie und Puppenspiel als Begegnungsraum institutionalisieren. „Zwei Mal im Jahr sollte das machbar sein“, meinte er. „Eigentlich könnten auch wir die Regisseure beherbergen“, meinte am Rande der Präsentation der Masterclasses Ralf Meyer, Dramaturg des Puppentheaters Halle. Das gute Beispiel strahlt aus. Am theater junge generation in Dresden startet zu Beginn der Saison 2018/19 gar eine Weiterbildungsakademie für Puppenregie unter Federführung der Regisseurin und Dozentin Astrid Griesbach.

Ein echter Aufbruch also in der gesamten Szene. Unverständlich bleibt nur, warum die Bundeskulturstiftung bislang all diesen strukturellen Initiativen ihre Unterstützung versagte.

Portal fidena.de: <https://www.fidena.de/publish/viewfull.cfm?objectid=7efb8577%5Fb3c7%5F8b09%5F6c91ab432abb18e0>

PRESSESTIMMEN

ANACHRONISMUS

ALS POTENTIAL

Von Steffen Georgi

Vom 23. bis 29. Juni lud das internationale Figurentheaterfestival Blickwechsel zum inzwischen 12. Mal nach Magdeburg. Die mit dem Motto „Mehr Licht!“ überschriebenen Festivaltage versuchten sich dabei auch daran, eben etwas mehr Licht in Selbstverständnis und (Eigen-)Verortung einer Kunstform zu bringen, die seitens öffentlicher und medialer Wahrnehmung nach wie vor eine bestenfalls von sporadischen Streiflichtern reflektierte Randexistenz führt.

Thesen

Vielleicht muss man an dieser Stelle tatsächlich erst einmal mit Thesen beginnen, schlicht weil es zu diesem Blickwechsel so einige zu hören gab. Freilich: Man könnte einfach sagen, dass sich das bei einem Festival, das im Ursprungsland der Reformation stattfindet, gewissen lieb gewonnenen Traditionen schuldet, es dabei belassen und sich dem Wesentlichen, der Kunst nämlich, widmen. Aber als ungefähr zur Festival-Halbzeit zum inzwischen 7. double-Diskurs geladen wurde, saßen auf dem Podium des Magdeburger Puppentheaters unter anderem zwei freundliche und gar nicht geheimniskrämerische Vertreter einer „Geheimen Dramaturgischen Gesellschaft“ und stellten dort ein 15-punktiges Thesenpapier zur Debatte. Eins, das sich nicht nur den ja latent vakanten „innerbetrieblichen“ Fragen nach einer Optimierung/Reformierung von Produktionsstrukturen widmete und gezielt nach Partizipationsmöglichkeiten abseits hierarchischer Normierungen fragte (Thesen: Die Strukturen bleiben hierarchisch – Das Kollektiv bleibt Experiment), sondern das darüber hinaus den Blick von diesem „Innerbetrieblichen“ dezidiert auch auf Selbstverständnis und Außenwirkung, auf Eigen- und Fremdwahrnehmung des Figurentheaters richtet. Um einfach zwei diesbezügliche Thesen-Beispiele herauszugreifen:

Es braucht eine Neulabelung, um die tradierten und auch belasteten Genre-Begriffe hinter sich zu lassen; einen Begriff, der auch außerhalb eines akademischen Umfeldes anschlussfähig ist.

Und als selbstironische Volte echter Erkenntnis:

Das Diskutieren über den Begriff hält uns ab, über anderes zu sprechen.

Wie wahr! Also sprechen wir hier doch erst einmal über anderes. Über Kunst zum Beispiel.

Denn Kunst gab es natürlich einige zu sehen auf diesem Festival. Was Blickwechsel-Kurator Frank Bernhardt nach Magdeburg holte, bezeugte - auch im qualitativen Kontrast - ein Spektrum der Vielfalt, an dem man sich gut und gern reiben konnte. Nicht zuletzt, weil so manche der gezeigten Arbeiten - und sei es in kurzen Szenen und Bildern, in bestimmten, in den berühmten „magischen“ Momenten - von jener reizvollen Eigenwilligkeit kündeten, die Figurentheater auszeichnen kann und an der dann schnell auch mal akademische Diskurse und Thesen sowieso aufs schönste Gefahr laufen zu zerschellen.

Es soll hier in Folge auch der kleine Versuch unternommen werden, einige dieser Momente zu umkreisen. Thesen können beim Lesen im Hinterkopf behalten werden.

Traumtüren

Penelope weiß um die Welt der Träume; eine Welt, die interessanterweise dem Hades ähnelt. Und sie weiß um die zwei Türen zu dieser Welt. Aus Elfenbein ist die eine, aus Horn die andere. Die Tür aus Elfenbein durchschreiten die „reinen“, d.h. die täuschenden Träume. Die Tür aus Horn öffnet sich für die wahren - besser: die wahrsagenden - Träume.

Nachzulesen ist das im 19. Gesang der „Odyssee“ des Homer; Vergil griff dieses rätselhafte Bild später in seiner „Äneis“ auf - und auch zu den in Magdeburg gezeigten „Variations sur un départ“ wird es beschworen, wenn die griechische Performerin und Tänzerin Katerini Antonakaki auf ihrer ganz persönlichen Odyssee alle vier Bühnenhimmelsrichtungen durchmisst und dabei ein (wortwörtlich!) ganzes Haus im Schlepptau hat.

Herkunft als Prägung und Ballast. Und das Reisen, das - gerade auch im Sinne eines existenziellen Wechsels und Neubeginns - zu bloßen „Variationen einer Abreise“ wird, die hier aus poetischer Sprache (variierend griechisch, französisch, englisch), abstrahierenden Szenen-Bildern,



impressionistisch gefärbter Klaviermusik und mit Fäden und Stricken im Raum ein Netz knüpfen; Meridiane, zwischen denen man treibt und in denen man gleichsam gefangen bleibt. Und so artifizuell hermetisch das anmutet, so transparent gerät es in jenem Moment, in dem die Inszenierung von Penelope spricht, Antonakakis besagte Traumtüren streift und das Traumlicht der Sinnggebung sich aus Täuschung und Wahrheit mischt. Ein wunderbar flüchtiger Augenblick, in dem die Allegorie auf menschliche Sinnsuche mit einer auf das Wesen der Kunst zusammenfällt.

Die wahrsprechenden und die täuschenden Träume: Die Vögel sind nicht real, sagt Alfred Hitchcock ein wenig orakelhaft über die Vögel in seinem gleichnamigen Alptraummeisterwerk. Ausgehend von dem Filmklassiker und dem Statement seines Regisseurs, zeigt die spanische Multimedia-Performance „Birdie“ eine faszinierende Meditation über Kino- und Nachrichtenbilder, Angst und Angstprojektion. Kurz: über Ikonographie und Psychologie westlicher Alpträume, nicht nur, aber gerade auch in Zeiten der „Flüchtlingskrise“. Über das, was wir sehen – und das, was wir zu sehen meinen. Und über, wie es im Stück einmal so schön heißt, „das Bild, das über die Realität, die es abbildet, hinausgeht.“

In „Birdie“ ist das eine schier endlose Karawane von sage und schreibe 2000 Miniaturtieren, die sich als gleichsam gespenstische und pittoreske Installation einer (Migrations-)Bewegung in Erstarrung über die große Bühne des Magdeburger Schauspielhauses zieht. Und die einmal einer der Performer in aller suggestiven Ruhe abschreitet mit einer Videokamera, die – natürlich aus der Vogelperspektive – dieses akribische, surreale Modell eines immer wieder von Kriegsgerät gesäumten Exodus auf die Bühnenrückwand projiziert. Dort fügt sich der Kameraflug ein in Szenen aus Hitchcocks Film und Fotos, die in Melilla entstanden. Also in jener spanischen Enklave an der Grenze zu Marokko, die von einem hohen Zaun umstanden ist – eine Brandungsmauer der „Festung Europa“ gegen Menschenströme. Ein Menetekel der Abkapselung.

„Birdie“ kreist dabei mit weitwinkligem Blick über den Assoziationsräumen einer Realität, von der auch die schwedisch-finnische Produktion „Invisible Lands“ erzählt. Nur eben nicht aus erhöhter Perspektive, sondern intimer, unmittelbarer, im kleinen Bühnenraum, mit den Zuschauern auf Augenhöhe. Gleich zu Beginn sitzen da eine Frau und ein Mann (Sandrina Lindgren, Ishmail Falke) und rauchen eine Zigarette, während irgendwo der Krieg tobt. Nicht weit weg, sondern ganz nah, gleich hier, im Bühnendunkel, ist er zu hören. Und man begreift: Es ist die Zigarette vor der Entscheidung, die letzte Zigarette vor der Flucht. Eine kleine Frist, bevor diese zwei Leben zum Spielball – und ihre Körper zum Spielfeld der Ereignisse werden. Denn als bestechend simple Metamorphose und ebensolche Metapher, manifestiert „Invisible Lands“ den Körper als Bühne. Als Erfahrungsraum und Landschaft, durch die filigran-zerbrechliche Miniaturfiguren fliehen. Bis zum blau gemalten Bauch; dem Bauch des Meeres, über das auch diese Odyssee geht und der, man weiß es ja nur zu gut, voll ist von Verschlungenen, von Toten.

Tänze

Die Grille, sie tanzt. Tanzt um ihr Leben am Ende des Sommers. So wie die Alte, die die Grille tanzen lässt im dämmrigen Bühnenlicht, sich selbst einen weiteren Sommer Lebenszeit zu ergaukeln hofft mit ihrem Spiel. Die Geschöpfe eines Geschöpfes: Die Ameise und die Grille und der Fisch im Netz und die Spinne an der Wand und das vom Vater missbrauchte Kind – und dann Ilka Schönbein, die, gleichsam ein Geschöpf ihrer Geschöpfe, mit diesen zwischen Poesie, Traum und Traumata im dunklen Strom der Märchen und Fabeln treibt, von denen ihr die Szenen zu „Weißt du was? Dann tanze jetzt!“ eingeflüstert wurden.

Eine Inszenierung, in Magdeburg als Deutschlandpremiere zu sehen, in der Schönbein einmal mehr das Kunststück vollbringt, Figurenspiel immer wieder wie dunkle Totentänze und diese zugleich nach lebensgierigen Balztänzen aussehen zu lassen. Passend, wie sich dazu Schuberts Goethevertonung „Nur wer die Sehnsucht kennt“ als trunken wehmütige Jahrmarktssmoritat einfügt (Musik: Aleksandra Lupidi, Suska Kanzler). Und ein wohl auch am Butoh geschultes Vokabular der Mimik und Gesten Momente einer Zwiesprache erschafft, die weder mit Thesen noch Diskursen, sondern nur mit Kunst, Poesie zu umgreifen ist. Und vielleicht hat zur Beschreibung von Schönbeins Inszenierung dann ja auch Ingeborg Bachmann schon die bestmöglichen Worte geliefert: „Wie Orpheus spiel ich / auf den Saiten des Lebens den Tod / und die Schönheit der Erde ...“

Was das Figurentheater kann. Oder besser: was so nur allein das Figurentheater kann.

Die Aufzählung dieser Blickwechsel-Augenblicke jedenfalls ließe sich fortsetzen. Anhand bekannter Namen, wie Agnès Limbos, die in ihrem Stück „Quo Vadis“ nirgendwo mehr hin-, sondern vielmehr still und stoisch sitzend untergeht – und auch das natürlich wortwörtlich, in einem becketthaften Endspiel mit Gegenständen und höhndendem Affen. Oder anhand von Neuentdeckungen, deren schönste sich vielleicht Magali Rousseau und ihrem Kabinett der mechanischen Insekten-Hybriden verdankt. Filigrane Nachtwespen, die die Künstlerin in „Je brasses de l'air“ aus ihrem Schattendasein ins Licht trügerischer Wahrnehmungen lockt.

Und in und neben all dem gab es dann immer wieder auch jene Momente, die in mitunter bestechender handwerklicher Einfachheit (freilich ohne nur „einfach Handwerk“ zu sein) Metamorphosen zwischen Mensch und Ding unmittelbar vor unseren Augen geschehen lassen. Zwei dieser Momente seien noch aufgeführt: Einmal wird da ruck, zuck ein Frauenkörper zur Quetschkommode, aus der das Grauen kriecht. Adolf Hitler gar, den die Israelin Michal Svironi in ihrer Show-Groteske „Mein Kind - The Dictator's Mom“ als entertainmentwütige Mutter Courage des Wahnsinns neben noch so einigen anderen Artgenossen aus der diktatorischen Bruderschaft zum Veitstanz erweckt. So wie der Spanier José Antonio Puchades in „Nymio“ lediglich das Licht einer schlichten Wanderlampe und seine Hände und Finger braucht, um einen kleinen, melancholischen Hand-Helden samt Mikrokosmos zu erschaffen, der dennoch groß genug ist, um darin bis zu den Sternen zu tanzen. Momente, die für sich sprechen.

Eine grosse Freiheit

Um wieder beim double-Diskurs zu sein. Zu dem sich sieben Diskutanten – Theatermacherinnen und Theatermacher, Theaterwissenschaftlerinnen und Theaterwissenschaftler – vorrangig an der Frage abarbeiteten, welche Art Klassifizierung und welcher zeitgeistkompatible Terminus für diese Objekt-Material-Figuren-Puppen-Kunst gefunden werden müsse, auf dass die aus der Randenklaue mehr ins Zentrum öffentlicher Wahrnehmung rücke.

Klar: Geht es um Begrifflichkeiten, geht es um Befindlichkeiten. „Puppentheater“, so ist da etwa zu vernehmen, ist „eine vollendete Kunstform wie auch die Oper“. Weshalb es gelte, diese Kunstform auch so zu klassifizieren, so „anzuerkennen wie die Oper“. Oder man spricht von einer „nötigen Optimierung“ der auch „nationalen Aufmerksamkeit“ und hadert, wie oben schon angeführt, mit „belasteten Genre-Begriffen“ die dieser Aufmerksamkeit im Wege stünden.

So der Tenor der Theaterwissenschaft. Interessant ist, was Theatermacher dazu sagen. Renaud Herbin zum Beispiel bemerkt hübsch lakonisch: „Ich werde im besten Fall als nicht klassifizierbar klassifiziert.“ Und aus dem Publikum meldet sich Claudia Luise Bose vom Puppentheater Magdeburg: „Ich verstehe ja die Sehnsucht, wegzukommen vom Kleinkunstbeigeschmack – aber dass das Puppentheater eben keine Oper ist, ist doch eine große Freiheit!“

Ist es in der Tat. Wie dann ja auch dieser Blickwechsel zeigte. Nicht zuletzt mit den Präsentationen im Rahmen des Projektes „Aufbruch II“; jenem Feldforschungsunternehmen, das sich dem Nachwuchs und den Entwicklungsmöglichkeiten speziell im Ensemble-Figurentheater widmet. Eine Masterclass „Regie im Theater mit Puppen“ verwies dabei mit vorgestellten Szenenskizzen, die thematisch Kafkas „Verwandlung“ umkreisten, auch auf diese zwei Umstände: Dass es tatsächlich keine akademische Ausbildung für Figurentheater-Regie gibt. Und welches schlummernde Potential dort zugleich zu wecken wäre.

Denn was selbst schon in den dargebotenen Skizzen des Regie-Nachwuchses und den von Ensemblemitgliedern kommunaler Puppentheater initiierten „Laboratorien“ zu erkennen war, ist einmal mehr auch das: die Freiheit nämlich, die darin liegt, sich in Zeiten des manischen Diktats technologisch-digitaler Fixierungen von einem Material – von Materie – inspirieren, im doppelten Sinne berühren zu lassen; sich am Material – erneut wortwörtlich – zu reiben. Diese Kunstform ist auch deshalb heute vor allem eins: ein Anachronismus. Genau darin aber liegt ihr Potential. Eine Relevanz, die tiefer greift, essentieller wirkt als das Illustrieren gesellschaftlicher Diskurse. Label-Namen sind da bloße Probleme für die PR-Abteilung. – Aus: *double 38 – Heft 2/2018*, S. 36–39

Die neuen Freiheiten des Puppentheaters

Das Symposium „Aufbruch II“ in Magdeburg zeigt, wie sich ostdeutsche Ensemblepuppentheater Räume für die künstlerische Forschung erkämpft haben

2016 versammelten sich die neun ostdeutschen Ensemblepuppentheater erstmals, um im Rahmen des Symposiums „Aufbruch“ gemeinsame Strategien gegen gemeinsam empfundene Nöte zu entwickeln. Zwei Jahre später waren beim Folgesymposium erste Ergebnisse zu sehen: Ein Laboratorienprogramm an den Häusern in Magdeburg, Chemnitz und Bautzen führte zu interessanten ästhetischen Experimenten, Kollaborationen mit freien Künstlern und auch einem neuen Selbstverständnis der einzelnen Ensemblemitglieder. Ein Masterclass-Format mit Puppenspielstudierenden aus Stuttgart und Berlin sowie angehenden Schauspielregisseurinnen und -regisseuren von den Universitäten und Hochschulen in Salzburg, Hamburg, Berlin und

Hildesheim war ein erster konkreter Schritt, um dem Mangel an puppenspielerfahrenen Regisseuren abzuwehren. Indirekter Effekt von „Aufbruch“ waren die Einrichtung einer zweijährigen Residenz für die puppenspielauffine Schauspielregisseurin Kai Anne Schumacher an der Puppenspielsparte in Gera sowie das in diesem Herbst im Theater der Jungen Generation in Dresden beginnende Weiterbildungsprogramm für Regisseure, die an der Arbeit mit Puppen und Objekten interessiert sind.

„Aufbruch II“ erinnerte ein wenig an das Doppelpass-Programm der Kulturstiftung des Bundes, das freie Szene und feste Häuser zusammenbringt. Der Unterschied ist: Hier fanden die Anstrengungen ganz aus eigener Initiative und von der Bundesebene völlig ungefordert statt.

Ein Tropfen fällt auf eine Wasseroberfläche. Der Tropfen wird abgefilmt, er wird zum Mond, der über einer Landschaft schwebt. Ein Haus ist zu sehen, Figuren bevölkern die Szenerie. All diese Elemente wurden von zwei Männern an Kästen erzeugt. Die



Der bessere Ort zum Leben? – „Invisible Lands – unsichtbare Landschaften“ der Gruppe Livsmedlet in Magdeburg.

Foto Livsmedlet

Sci-Fi-Piraten, zwei Puppenspieler aus Magdeburg und Chemnitz, stehen vor diesen mit Kameras versehenen Kästen und hantieren mit Wasser, Objekten und vor allem vielen Reglern. Denn die Regler entscheiden, welche Bildelemente wann, in welchem Tempo und durch welche Farbfilter gejagt, auf der Projektionsfläche erscheinen. Vier Kästen haben Richard Barborka und Tobias Eisenkrämer vor sich, das bedeutet vier Bildschichten, Vordergrund, Hintergrund, Spielfiguren, Stimmungen. Sie erschaffen so ein ganz neues Puppenspielformat, ein bildmächtiges Theater mit Objekten und Projektionen. Erste Ideen dazu entwickelten beide bereits an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ in Berlin. Dann kam der Ernst, das Theaterspielen an den Häusern in Magdeburg und Chemnitz. Bezahltes Arbeiten immerhin, nicht die ökonomische Unsicherheit der freien Szene.

Viel Zeit für Experimente bietet der tägliche Spielbetrieb aber nicht. „Aufbruch“ bot den Freiraum dafür. Ebenso für „Tiefsee“, ein Gameformat für dreißig Teilnehmer in einem

U-Boot, das das Figurentheater Chemnitz gemeinsam mit der freien Gruppe komplexbrigade entwickelte. Das dritte Labor fand in Bautzen statt; auch hier wurden freie Künstler vom Ensemble eingeladen und ein Prozess des Nachdenkens über künstlerisches Arbeiten eingeleitet.

Das klingt zunächst banal. Wer aber erlebt hatte, wie die jungen Laborteilnehmer ihren eigenen Aufbruch aus dem festgezurrten Spielbetrieb ihrer Bühne schilderten, der konnte angesichts der Beschreibung der gewonnenen Freiheitsmomente nicht anders als tief bewegt sein.

Die Forschungstätigkeit soll vertieft, die Masterclasses zweimal jährlich durchgeführt werden, blickt Frank Bernhardt, Künstlerischer Leiter des Puppentheaters Magdeburg, in die Zukunft. Er hatte „Aufbruch“ 2016 mit aus der Taufe gehoben.

Perspektivisch plant sein Haus, ein Mitteldeutsches Zentrum für Figurentheater zu werden. „Da sollte es auch Platz geben für Künstler anderer Häuser, die mal drei Wochen aus dem Spielbetrieb herausgehen und hier eine Art Residenz erhalten, um etwas Neues auszuprobieren“, meint er.

Tatkraft spricht daraus, Gestaltungswille. Auch das Figurentheater Chemnitz – beteiligt an gleich zwei Laboratorien – will das Forschungsformat verstetigen. „Wir an den festen Häusern haben doch mehr Freiheiten, Dinge auszuprobieren als die freien Künstler, die von jeder einzelnen Produktion, die sie machen, extrem abhängig sind“, sagt Spartenchefin Gundula Hoffmann. Ein festes Haus sieht sich als Innovationstreiber! Noch überraschender: Das alles ist nicht aus der Not heraus geboren, nicht Folge der Notwendigkeit, sich dem Förderlatein anzupassen. Nein, es ist Ausdruck des eigenen Willens, sich zu verändern und neue Horizonte zu erreichen. Revolution in einer weithin unterschätzten Sparte. // **Tom Mustroph**

Aus: Theater der Zeit, September/2018 S. 92

PERSONEN

LABORATORIEN

TIEFSEE

Caspar Bankert, Hannes Kapsch, Johanna Kolberg – game theatre kollektiv komplexbrigade, Berlin
Simon Buchegger – Freier Puppenbauer und Ausstatter, Berlin und Landsberg / Lech
Tobias Eisenkrämer – Puppenspieler, Figurentheater / Die Theater Chemnitz
Mona Krueger – Puppenspielerin, Figurentheater / Die Theater Chemnitz
Friederike Spindler – Dramaturgin, Figurentheater / Die Theater Chemnitz
Gerlinde Tschersich, Denise Schön-Angerer – Theaterpädagoginnen, Figurentheater / Die Theater Chemnitz
Antonia Neppi – BFD Figurentheater Spielzeit 2017/18

SCIFI-PIRATEN

Richard Barborka – Puppenspieler, Puppentheater der Stadt Magdeburg
Tobias Eisenkrämer – Puppenspieler Figurentheater / Die Theater Chemnitz

AUFBRUCH

Julia Boswank – Freie Bildende Künstlerin
Ana Pauline Leitner – Schauspielerin, Deutsch-Sorbisches Volkstheater Bautzen
Franziska Merkel – freie Regisseurin und Puppenspielerin, Leipzig
Jan Schneider – Schauspieler, Deutsch-Sorbisches Volkstheater Bautzen
Moritz Trauzettel – Puppenspieler, Puppentheater / Deutsch-Sorbisches Volkstheater Bautzen
Karoline Wernicke – Dramaturgin, Puppentheater / Deutsch-Sorbisches Volkstheater Bautzen

MASTERCLASS

Leitung:

Veselka Kuncheva – Regisseurin. Absolventin der National Academy of Theatre and Film Arts – NAFTA, Sofia/Bulgarien,
in den Fächern Regie für Puppentheater und Filmregie. / www.puppetslab.com
Marieta Ivanova Golomehova – Szenografin. Absolventin der NAFTA, Sofia/Bulgarien,
in den Fächern Schauspiel / Szenografie für Schauspiel und Puppentheater) / www.puppetslab.com

Meisterschüler*innen/Stipendiat*innen:

Mien Bogaert – Studiengang Musiktheaterregie an der Theaterakademie Hamburg
Franziska Burnay Pereira – Absolventin des Studiengangs Inszenierung der Künste und der Medien an der Universität Hildesheim
Friederike Förster – Studiengang Regie an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin
Carmen Schwarz – Studiengang Regie an der Universität Mozarteum Salzburg

Puppenspieler*innen:

2. Studienjahr des Studiengangs Zeitgenössische Puppenspielkunst an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“, Berlin: *Evi Arnsbjerg Brygmann, Josephine Buchwitz, Bianka Drozdik, Eileen von Hoyningen-Huene, Lilith Maxion, Jemima Milano, Matthias Redekop, Anastasiia Starodubova, Eva Vinke*; Studiengangsleitung Prof. Markus Joss

3. Studienjahr des Studiengangs Figurentheater an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart: *Noémie Beauvallet, Lisa Kemme, Gerda Knoche, Coline Ledoux, Britta Tränkler*; Studiengangsleitung Prof. Stephanie Rinke

ROUND TABLE

„INNERE RUNDE“ - EINGELADENE EXPERT*INNEN

Frank Bernhardt – Künstlerischer Leiter des Puppentheaters Magdeburg

Silvia Brendenal – Theaterwissenschaftlerin und langjährige Festival-/Theaterleiterin im Bereich Theater der Dinge

Ulrike Carl – Dramaturgin am tjg. theater junge generation Dresden

Prof. Sabina Dhein – Direktorin der Theaterakademie Hamburg

Prof. Markus Joss – Leiter der Abt. Zeitgenössische Puppenspielkunst
an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin

Veselka Kuncheva (BG) – Regisseurin für Puppentheater und Film; Leitung der Masterclasss / www.puppetslab.com

Ralf Meyer – Dramaturg, Regisseur, Puppentheater Halle

Prof. Stephanie Rinke – Leiterin des Studiengangs Figurentheater an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart

Roscha A. Säidow – Regisseurin, Autorin, Artist in Residence am Puppentheater Magdeburg

Kai Anne Schuhmacher – Regisseurin, Artist in Residence am Puppentheater Gera

Beobachter: *Jonas Feller, Josephine Hock, Vincent Kresse, Stephan Mahn,*

Wilhelm Werner Wittig – Geheime Dramaturgische Gesellschaft, Berlin, Erfurt, Heppenheim, Hildesheim, Weimar

Presse Teilnehmer: *Steffen Georgi, Leipzig; Tom Mustroph, Berlin*

TEILNEHMENDE THEATER

Puppentheater der Stadt Magdeburg, vertreten durch *Michael Kempchen*, Intendant

Figurentheater / Die Theater Chemnitz, vertreten durch *Gundula Hoffmann*, Direktorin Figurentheater

Puppentheater / Deutsch-Sorbisches Volkstheater Bautzen, vertreten durch *Karoline Wernicke*, Dramaturgin Puppentheater

Puppentheater / tjg.theater junge generation Dresden, vertreten durch *Ulrike Carl*, Dramaturgin tjg

Puppentheater / Theater und Philharmonie Gera, vertreten durch *Sabine Schramm*, Leiterin Puppentheater

Puppentheater / Bühnen der Stadt Halle, vertreten durch *Ralf Meyer*, Dramaturg Puppentheater

AUFBRUCH II – Partner: *Kulturzentrum Feuerwache, Magdeburg*

IMPRESSUM

AUFBRUCH II

Laboratorien – Masterclass – Fachgespräch
2. Teil des Projekts AUFBRUCH – Zu Situation und Potenzial
kommunaler Ensemblepuppentheater
Dokumentation, Magdeburg 2019

Herausgeber:

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

Redaktion: *Anke Meyer, Silvia Brendenal*

Gestaltung: *Robert Voss*

Bildnachweis: *Richard Barborka/Tobias Eisenkrämer* (S. 12, 14, 15), *Julia Boswank* (S. 17, 18),
Geheime Dramaturgische Gesellschaft (S. 6, 25, 45, 46 47), *Viktoria Kühne* (S. 4, 26, 31, 33, 34, 35, 37, 39, 40, 42, 43, 50, 55),
Miriam Locker (S. 29), *Friederike Spindler* (S. 9, 11), *Karoline Wernicke, Moritz Trauzettel* (S. 19)

Projektstage AUFBRUCH II mit Präsentation der Laboratorien,
Durchführung der Masterclass und Fachgespräch vom 18. bis 26.06.2018 in Magdeburg

Die Dokumentation, einschließlich ihrer Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung der Herausgeber und der Autoren unzulässig. Das gilt insbesondere für elektronische Vervielfältigung, Übersetzung, Verbreitung und öffentliche Zugänglichmachung. Alle Fotos unterliegen dem Urheberrecht.

Team AUFBRUCH II

Frank Bernhardt – Projektleitung

Anke Meyer – Künstlerische Leitung

Silvia Brendenal – Künstlerische Beratung

Katrin Gellrich – Organisationsleitung bis 2/2018

Miriam Glöckler, Wieland Jagodzinski – Organisation ab 2/2018

Miriam Locker – AUFBRUCH-Blog

FÖRDERER AUFBRUCH II

KUNSTSTIFTUNG
SACHSEN-ANHALT

Kloster
Bergesche
Stiftung



EB Puppentheater Magdeburg
Warschauer Str. 25
39104 Magdeburg
www.puppentheater-magdeburg.de