

SCHLÄFT EIN LIED IN ALLEN DINGEN ...

15 Jahre "DIE KLEINSTE BÜHNE DER WELT"

Ich staune, wenn ich heute das erste Stückchen in die Hand nehme, das vor 15 Jahren für die "KLEINSTE BÜHNE DER WELT" entstanden ist: so viele Spuren von dem, was wir in unserer späteren Arbeit versucht, entdeckt und in wechselnder Gewichtung realisiert haben, sind darin schon angelegt. Neben der kleinen Dimension und der kurzen Form sind es der Gebrauch von unveränderten Alltagsgegenständen und das begleitende Erzählen ("Animation durch Benennung"), außerdem das Schreiben / Zeichnen / Formen im Spiel.

Hätten wir diese Projekte alle damals schon formulieren können – das kleine naive Stückchen wäre nie entstanden. Und die "KLEINSTE BÜHNE DER WELT" wohl auch nicht. Zum Glück war aber die Produktion der Reflektion immer weit genug voraus, und so sind im Lauf von 15 Jahren vierzig große und kleine Stücke zusammengekommen – und größtenteils bis heute im Repertoire geblieben.

Ich will versuchen, diesen Weg einmal anhand unserer Produktionen nachzuzeichnen, genauer: anhand der Entwicklung unseres Umgangs mit Gegenständen. Die runde Jahreszahl ist dabei nur ein vordergründiger Anlass. Wir haben vorsichtig damit begonnen, von diesem Teil unserer Formensprache Abschied zu nehmen. Dafür ist das Erzählen weiter in den Mittelpunkt gerückt, und wir suchen heute – hoffentlich wieder ganz naiv – nach anderen Möglichkeiten, Bilder dazu zu entwickeln.

DAS IST ROBINSON?

Das erste Stückchen war "Robinson Crusoe". 5 Minuten lang, gespielt auf einer umgedrehten Untertasse (als Insel), einer Tasse (als Schiff), einem Eisschirmchen (als Palme) und kleinen Stiften (als Menschen). 'Robinson' schrieb seine Gedanken und Erinnerungen auf das felsige Ufer der Insel – ich hatte eine kleine Kofferbühne auf dem Schoß und erzählte, während meine Hände – ja: handelten. Die Aufführungen fanden in einem winzigen Zelt statt – vor jeweils zwei Zuschauern. Straßentheater: meine Kollegen draußen stellten die Zuschauerpaare zusammen, machten Andeutungen über das, was im Zelt stattfand, und bauten nach 4-5 Robinsonaden das Zelt wieder ab. Wir waren damals eine von der fools-Bewegung geprägte Freie Theatergruppe, und die "KLEINSTE BÜHNE" war sicher nicht unsere wichtigste Produktion.

Und damit ist auch der Hintergrund skizziert: Gegenstandsimitation ist ja eine gängige Inspirationsquelle für (im weitesten Sinne) Clowns-Theater. Die Präsentation hätte auch auf einem Tablett stattfinden können; die Entscheidung für eine Bühnenminiatur gab damals der Produktion den Namen. Und das Straßentheater prägte unseren Stil noch lange, nicht nur in der kurzen Form, sondern auch in den Anforderungen an Verständlichkeit.

Es entstanden noch ein oder zwei Stücke für das Zelt, dann trennte ich mich von der Gruppe und nahm die kleine Kofferbühne mit.

ZU ZWEIT

Ende 1983 standen Hedwig Rost und ich mit dem Koffer auf der Straße. Ohne Zelt. Hedwigs Geige brachte eine neue Möglichkeit zu malen (nicht nur zu untermalen!). Aber

Hedwig wollte nicht lediglich als Geigerin danebenstehen, und aus ihrer Unzufriedenheit ergab sich ein neues Projekt: Wie können wir zu zweit unseren kleinen Bühnenraum bespielen? Groß/klein, Bühne und Um-Raum wurde nun ein weiteres Experimentierfeld. Im Großen konnte kommentiert, verstärkt oder konterkariert werden, was im Kleinen geschah. Und umgekehrt. Wir suchten nach neuen Geschichten und entdeckten unsere Liebe fürs Erzählen. Und füreinander.

"WELTKLASSIKER IM 10-MINUTEN-TAKT" hieß unser erstes abendfüllendes Bühnenprogramm, bestehend aus 7 kleinen Stücken: Märchen, Klassiker-Extrakte, Trivialmythen, alle einzeln auch auf der Straße erprobt. Unser SOMMERNACHTSTRAUM nach Shakespeare, in 15 Minuten mit Gurken gespielt, wurde sogar ein bisschen berühmt.

MAN NENNT ES OBJEKTTHEATER

Spätestens beim Info-Texten trat das Problem zutage: Wie nennt man diese Theaterform? - Da hießen uns die Hamburger Kolleginnen, die später den AHAP (Arbeitskreis Hamburger Puppen und Figurentheater) gründeten, willkommen: "Natürlich ist das eine Art Puppentheater, was ihr macht - ihr gehört zu uns!" Aber genauso schnell hörten wir von anderer Seite: "Das ist kein Puppentheater, die machen mit Stiften rum!" Eine bestechende Logik.

Dann erreichte uns der Begriff 'Objekttheater', nur wusste keiner unserer Veranstalter, was das sein sollte ("So was ähnliches wie Pantomime?"). Immerhin hatten wir vorerst ein Schubfach gefunden und freundeten uns mit den neuen Kollegen an. Viele waren bereit, unsere anderen Wurzeln nicht als Abgrenzungsgrund zu betrachten, sondern uns an unseren Projekten zu messen und uns kryptische Fragen ("Wart ihr schon mal in Bochum?") und Vokabeln ("der Verband") zu erklären. Wir fühlten uns aufgenommen.

Aber es ging wohl nicht anders: bald stießen wir wieder auf Zeitgenossen, die uns belehrten, dass wir kein richtiges Objekttheater machen. Vielleicht weil unser Stil von der Straße geprägt, zu unakademisch war? Oder weil wir versuchten, die Gegenstände vergleichsweise eher in Ruhe zu lassen? Vorsichtig gaben wir uns den Untertitel "Theater mit Objekten" und versicherten einander, dass die Arbeit mit Gegenständen nur eines unserer Projekte war.

Die Erfahrung, dass der Wunsch nach begrifflicher Festlegung den Blick auf unsere Projekte eher verstellte, machten wir noch oft genug. Animation durch Benennung? Eher nicht.

SPIELT IHR IMMER MIT HAUSMITTELN?

1988 wurde unser zweites Bühnenprogramm fertig - "UNVERHOFFTES WIEDERSEHEN", in der gleichen Mischung wie das erste. Wir versuchten, unser Verständnis von der Würde der Dinge genauer zu formulieren und uns über die Spielregeln, die sich bei uns für den Umgang mit Objekten unausgesprochen gebildet hatten, klarer zu werden:

- Keine Artefakte. Möglichst 'pure' Alltagsgegenstände, also keine Gesichter auf Löffel, keine Löt- und Klebearbeiten.
- Gegenstände möglichst in ihrer Funktion gebrauchen und bewegen (also kein "Wackeln") und möglichst in ihrem Gegenstandsfeld besetzen. - In unserem Orpheus-Stückchen wird die Unterwelt aus Kohlen gebildet; die Toten 'sind'

Eierkohlen, die Lebenden Eier. Eierbecher, -piekser und -köpfer spielen mit, und wenn Orpheus von den Mänaden zerfetzt wird, tritt ein Eierschneider in Aktion.

"Möglichst" - das ließ uns die Tür für Ausnahmen offen. Trotzdem spürten wir Unbehagen: Wo beflügeln solche Vorgaben? Wo engen sie ein, wo verhindern sie Entwicklung? Wie konnte es jetzt weitergehen?

Einen wichtigen Impuls verdankten wir der "Drachentrilogie" des Theater REPERE/Quebec von Robert Lepage. In meiner Erinnerung beginnt das Stück so:

2 Mädchen spielen: mit Schuhkartons haben sie Häuser ihrer Straße nachgestellt und sprechen selbst mit den Stimmen der jeweiligen Bewohner. Ein Fremder kommt und fragt, wo Frau Sowieso wohnt. "Im 3.Haus rechts." Er geht zu dem betreffenden Karton, klopft an und stellt sich als Vertreter einer Schuhfabrik vor.

Mich hat das auf die nicht ganz unwichtige Tatsache hingewiesen, dass ein Schuhkarton neben allem möglichen, als was er behauptet werden kann, auch ein Schuhkarton ist und auf der Bühne sein darf. Ich bestaunte die Leichtigkeit, die bei Lepage durch den raschen Wechsel der Benennungen entstand. Wir versuchten nun verstärkt, mit 'Vielfalt' zu arbeiten: die dem einzelnen Objekt innewohnenden Möglichkeiten weiter aufzufalten, nicht mehr nur eine möglichst originelle zu realisieren.

Die Drachentrilogie steht hier stellvertretend für viele Impulse, Ermutigungen und Anregungen, die wir von außen bekommen haben. Die PICCOLI SUICIDI von Giulio Molnar gehören unbedingt hierher oder z.B. die Arbeiten von Fischli/Weiß. Und und und.

In "REVOLUTION!" (1989/1990) reizte uns natürlich die große Geschichte auf kleinstem Raum. Und: wo arbeitet die Alltäglichkeit, die Banalität der Objekte für, wo gegen unser Thema? Wir experimentierten mit Mehrfachbenennungen und entdeckten unsere Bühne selbst als Objekt, bespielten Vorhänge, Vorhangrahmen und Schraubzwingen, drehten im Spiel den Koffer um und klappen ihn zu. Vielleicht fing da schon ein Abschied an.

EINE FRAGE DER MACHT

Es folgten zwei Produktionen an einem städtischen Theater - der SCHAUBURG (Theater der Jugend) in München. Die Begegnung mit einem arbeitsteilig organisierten Theater - das wäre eine Frage für sich.

Es sollten längere Stücke werden, und darin lag die eigentliche Herausforderung, nicht in der Größe der Bühne, die nun zur Verfügung stand. Also kein Nummernprogramm mehr.

In "KOLUMBUS NACHFAHREN" (1992) konnten wir unser Publikum auf die Bühne des Hauses setzen und selbst im Zuschauerraum spielen. Der Raum war unser wichtigstes Objekt, mit allem, was sich darin befand. Stuhlreihen, Scheinwerfer, Kronleuchter, Geländer, Abfälle am Boden lieferten uns die Bilder, mit denen wir die 4 Kolumbus-Reisen erzählten.

In "ALICE IM UNTERLAND "(1994, nach Lewis Carroll) machten wir dann unsere Animation durch Benennung zum Thema: Wer entscheidet, dass eine Flasche eine Flasche ist? - "Ihr könnt doch den Dingen nicht andere Namen geben, immer so, wie es euch gerade passt!" sagt da Alice. Darauf die Herzkönigin: "Das ist nur eine Frage, wer die Macht hat." - Fasziniert entdeckten wir, dass sich in Rätseln unser Blick auf die Dinge, die Umbenennung, wiederfinden ließ: Eine hohle Mutter, ein dürrer Vater, vier singende Schwestern? Die Geige.

Wir hatten nur wenige Gegenstände im Stück; dafür nahmen wir - von Carroll inspiriert - Sprache und Schrift selbst als Objekte: mit einem Bühnenraum, der an ein liegendes "A" erinnerte, mit verlesenen und zerknüllten Manuskriptseiten, mit Buchstaben aus Zollstöcken und Russisch-Brot. In der Teekanne war T. Das Stück endet, wenn Alice die Dinge beim 'richtigen' Namen nennt. Ein Werwolf-Effekt: der Zauber ist vorbei.

BEERDIGUNG

Inzwischen hatten wir viel von unserer Naivität verloren. Unser Bemühen um 'pure' Gegenstände, um Echtheit begann unseren Ansatz insgesamt infragezustellen. War nicht auch die Kleinste Bühne ein Artefakt? Waren nicht auch unsere Spielregeln artifiziell, überhaupt die Idee, mit Objekten zu spielen? - Wir versuchten, die Objekte einmal inhaltlich zu motivieren, nämlich aus der erzählten Geschichte heraus, und machten ein kleines Grimm-Märchen, "VOM KLUGEN SCHNEIDERLEIN". Dabei benutzten wir statt unseres Koffers ein Nähkästchen als Bühne und dessen (üblichen) Inhalt als Gegenstände. - Aber war das ganze Arrangement (2 Stühle, eine bereitliegende Geige) nicht auch artifiziell? Also suchten wir nach einer echten Situation. In unserem nächsten Programm (1995) bauten wir eine Lesung auf: Tisch und Stühle, Leselampe, Wasser, eine Schale mit Gebäck, ein Buch. In "DER MOND SCHEINT, DIE TOTEN FAHREN" geht es um eine Gruppe von Menschen, die nach einer Beerdigung zusammensitzt: eine Nacht mit Schauergeschichten, ein Abend übers Erzählen. Für diese Produktion luden wir Künstler anderer Sparten zur Mitarbeit ein - Bildende Kunst, Tanz, Performance, Musik, Masken, Schauspiel. Mit Figuren- oder Objekttheater hatte keiner vorher was zu tun. Jeder Kollege gestaltete eines der 6 Stücke mit und realisierte dabei seinen Berührungspunkt mit unserer Arbeit.

Es spielen nur Gegenstände mit, die von Anfang an sichtbar oder ins Buch eingelegt sind. Das Licht (= die Leselampe) wird "ehrlich", also in offener Spielweise, geführt. Das Material für die Bilder liefern hauptsächlich unsere Hände, Gesichter und Körper. In einer Geschichte liegt Hedwig auf dem Tisch, als Spielleiste, als Landschaft, über die der Held marschiert. Nun sind wir selbst Objekt geworden.

DIE SPRACHE DER DINGE - DAS SCHWEIGEN DER HÄMMER

Wie könnte unsere Auseinandersetzung mit Gegenständen nun weitergehen? Vielleicht physikalisch, in Experimenten mit Akustik, Mechanik, Schwerkraft? (Ich erinnere mich an den wunderbaren Fingerhutwettlauf in Sigrun Kilgers "'Weißnäherin"!)) Vielleicht noch einen Schritt weiter in die Bildende Kunst hinein - mit Installationen, die in Bewegung geraten können? Bewegung ohne Handkontakt? Und warum nicht auch einmal in verdeckter Spielweise? Oder vielleicht ein Versuch mit Naturmaterialien, denen wir bis jetzt immer ausgewichen sind? Vielleicht. Ich merke: unser Interesse an Gegenständen ist zur Zeit eher klein, ist geschwunden, während ringsum die Diskussion über Objekttheater Raum gewann. Erstaunt registrieren wir dabei die Theoriegebäude vieler Beiträge, wie unter Legitimationsdruck aufgetürmt, ihre Unsinnlichkeit und das Fehlen von Humor. Ist Objekttheater nicht ein zu großen Teilen ziemlich komisches Medium?

Viel hören wir über seine Möglichkeiten, wenig über seine Grenzen, nichts über das Verstummen der Dinge. Vielleicht wollen die (wir) Praktiker über die Widerstände des Materials nur dann reden, wenn sie in genialischem Höhenflug überwunden sind. Und uns lieber als Objektkünstler darstellen denn als Sachbearbeiter.

ABSCHIED UND WILLKOMMEN

Für die Objekttheater-Schublade waren wir lange dankbar. Heute fragen wir uns, für was solche Schubladen wirklich taugen. Für uns war die freiwillige Einschränkung durch Spielregeln lange nützlich und produktiv. Aber als das umschlug und wir prüfen mussten, wann diese Theatersprache, die Ablehnung des Artifizialen, in Manierismus mündet, war es auf einmal ganz leicht, sich davon zu trennen.

Und siehe da: plötzlich ist auch das Spielen unserer älteren Produktionen wieder leicht geworden. Wir konnten uns eingestehen, dass eines unserer wichtigsten Projekte nicht Animation, sondern Illustration ist und immer schon war. Wir erleben diesen Begriff als schwer verpönt (auch so eine Schublade), und ich bin ihm auch in dieser Betrachtung tunlichst ausgewichen. Aber damit experimentieren wir im Moment. Mit krachgegenständlichen Illustrationen, mit naiven Bildern, Scherenschnitten und Rissen. Mit selbsterfundenen Schriften. Mit Bildern, die beim Erzählen gezeichnet werden ("Rummachen mit Stiften"). Mit Bildern aus plastischen Materialien. Mit Zeichensprachen. Alles Artefakte. Und wir experimentieren ohne zu fragen, ob das noch Figurentheater heißen darf.

Es fühlt sich wie ein neuer Anfang an, voller Hoffnung und Naivität. So hat sich ein Kreis geschlossen, und die 15 erweist sich doch als runde Zahl.

Jörg Baesecke

(1995 / DAS ANDERE THEATER 25/1996)