

DEUTSCHER BÜHNENVEREIN
BUNDESVERBAND DEUTSCHER THEATER

WERKSTATT NEUE TEXTE

NEUE DRAMATISCHE LITERATUR FÜR
DAS KINDERTHEATER

1992

DOKUMENTATION

Schriftenreihe des Deutschen Bühnenvereins Band VII

Dokumentation

WERKSTATT NEUE TEXTE

Neue dramatische Literatur für das Kindertheater

vom 2. bis 9. Mai 1992

anlässlich des 18. Norddeutschen Theatertreffens

in Kiel

Veranstalter:

Deutscher Bühnenverein
Landesverband Nord

in Zusammenarbeit mit

Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland

Schriftenreihe des Deutschen Bühnenvereins Band VII
Köln 1993

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Neue dramatische Literatur für das Kindertheater :

Dokumentation ; vom 2. bis 9. Mai anlässlich des 18.

Norddeutschen Theatertreffens in Kiel / Verant.: Deutscher
Bühnenverein, Landesverband Nord in Zusammenarbeit mit
Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik
Deutschland. – Köln : Dt. Bühnenverein, LV Nord ; Frankfurt
(Main) : Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der
Bundesrepublik Deutschland, 1993

(Schriftenreihe des Deutschen Bühnenvereins ; Bd. 7)

ISBN 3-9802461-7-5

NE: Fangauf, Henning (Red.); Werkstatt Neue Texte <1992, Kiel>;

Norddeutsches Theatertreffen <18, 1992, Kiel>; Deutscher

Bühnenverein: Schriftenreihe des Deutschen ...

Herausgeber:

Deutscher Bühnenverein – Bundesverband deutscher Theater – LV Nord
und

Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland
Schriftenreihe des Deutschen Bühnenvereins, Band VII

Redaktion: Henning Fangauf

Fotos: Joachim Thode

© die Autoren

Deutscher Bühnenverein

Gesamtherstellung: dipa-Verlag, Frankfurt am Main

ISBN 3-9802461-7-5

Inhaltsverzeichnis

Vorworte	S. 5
----------	------

Texte

Henning Fangauf: Längst kein Geheimtip mehr	S. 8
Gerd Knappe: ARBEITEN. SCHREIBEN	S. 11
Christian Martin: Von der Mitte des Wortes	S. 19

WERKSTATT NEUE TEXTE

Arbeitsgruppe „PTE-HO-I-YA-PI“	S. 26
Arbeitsgruppe „Konzert im Ei“	S. 34
Arbeitsgruppe „Schattenriß“	S. 41
Arbeitsgruppe „Moritz“	S. 49

Der Abschluß	S. 55
--------------	-------

Materialien

Henning Fangauf: Konzeptionspapiere	S. 66
Das Programm	S. 70
Teilnehmerliste	S. 72
Pressestimmen	S. 74
Elke Siegl: Autorenförderung in Schleswig Holstein	S. 75
Frankfurter Forderungen	S. 79

Vorworte

Bereits zum 18. Male fand das Norddeutsche Theater-Treffen (NTT) statt, zum zweiten Male in Kiel, diesmal anlässlich des 750-jährigen Stadtjubiläums. Der Anspruch dieser umfassenden Leistungsschau der norddeutschen Theater wurde dadurch unterstrichen, daß sich nur einen Monat zuvor Mecklenburg-Vorpommern dem bisher aus den Bundesländern Bremen, Hamburg, Niedersachsen und Schleswig-Holstein bestehenden Landesverband angeschlossen hat.

Schon bei den Theatertreffen in Osnabrück, Braunschweig und Hannover wurde der Bereich Kinder- und Jugendtheater immer stärker berücksichtigt. In Kiel gelang es nun dem Norddeutschen Bühnenverein, noch einmal einen besonderen Akzent zu setzen: In Zusammenarbeit mit dem Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland in Frankfurt und der ASSITEJ (Association Internationale du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse) der Bundesrepublik Deutschland, Dänemark und Schweden erarbeitete die Arbeitsgemeinschaft der Norddeutschen Kindertheater ein Programm mit zwei besonderen Schwerpunkten, die beide dem Charakter des Treffens und der Erweiterung des Horizontes dienten. Die WERKSTATT NEUE TEXTE bot den Kindertheatermachern - Schauspielern, Musikern, Dramaturgen und Regisseuren - die Gelegenheit, zusammen mit Autorinnen und Autoren im freien Experiment Grundlagenforschung zu betreiben.

Betrachtet man die Qualität der gezeigten Inszenierungen und denkt man an die positive Resonanz des Treffens bei den Workshop-Teilnehmern, so kann von einem Erfolg dieser Art Treffen gesprochen werden und es bleibt zu hoffen, daß auch in Zukunft die schwere Arbeit des Kinder- und Jugendtheatermachens immer wieder neue Impulse bekommt und diese weitergegeben werden können.

Diese Broschüre gibt der Landesverband Nord heraus, um rückwirkend für die Teilnehmer und richtungsweisend für weitere Treffen eine gelungene Arbeit zu dokumentieren. Wir danken dem Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland in Frankfurt und hier besonders Henning Fangauf für die gute Kooperation.

Karl-Heinz Zimmer
Vorsitzender des Landesverbandes Nord
des Deutschen Bühnenvereins

Wer das Jahresprogramm des Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland aufschlägt, wird feststellen, daß der Autorenförderung ein besonderer Stellenwert zugemessen wird. Bereits bei den ersten Konzeptionen für das in Frankfurt am Main angesiedelte Zentrum zur Entwicklung des Kinder- und Jugendtheaters, stand fest, daß der dramatischen Literatur für Kinder und Jugendliche eine besondere Beachtung zukommen sollte. Diese resultierte nicht nur aus den stereotypen Klagen der Theater, daß es angeblich keine Literatur für sie gäbe, sondern vielmehr aus der Erkenntnis, daß keine andere Sparte unserer Theaterlandschaft dermaßen angewiesen ist auf eine sich ständig verändernde Dramatik wie das Kinder- und Jugendtheater. Sein Publikum sucht im Theater den Reflex auf die Gegenwart mit den Mitteln der Kunst, seine Autorinnen und Autoren stehen immer wieder einer Beschäftigung mit Zeitzeichen gegenüber.

Wichtig ist es uns, ein Arbeitsfeld zu betreuen, für das sich bisher niemand verantwortlich fühlt: konkrete Fortbildungen all jenen anzubieten, die auf dem Weg zur dramatischen Kinder- und Jugendliteratur sind, jungen Talenten gleichermaßen wie den bereits durchgesetzten Könnern, und ferner Kontakte zwischen den Künstlern der Bühne und der Autorenlandschaft zu stiften sowie, durch öffentlichkeitswirksame Initiativen, das Image der Dramatiker für das Kinder- und Jugendtheater zu heben.

Wir freuen uns, in dem Deutschen Bühnenverein e.V., Landesverband Nord, einen Partner gefunden zu haben, der, ähnlich wie wir, auf die Defizite in diesem Bereich aufmerksam geworden ist und die WERKSTATT NEUE TEXTE anlässlich des 18. Norddeutschen Theatertreffens in Kiel großzügig finanziell unterstützt hat. Besonders ermuntern uns darüber hinaus die Beschlüsse, diese Werkstatt in Zukunft als einen festen Bestandteil der Theatertreffen in Norddeutschland zu etablieren und somit auf diesem Wege den anderen Landesverbänden ein nachahmenswertes Beispiel zu geben. Ohne die kooperative Haltung aller Beteiligten, insbesondere des Theaters im Werftpark und seines Leiters Norbert Aust sowie der Autoren und Werkstattleiter, wären allerdings die positiven Ergebnisse nicht zu erzielen gewesen.

*Dr. Wolfgang Schneider
Leiter des Kinder- und Jugendtheaterzentrums
in der Bundesrepublik Deutschland*

TEXTE

Henning Fangauf

LÄNGST KEIN GEHEIMTIP MEHR

Die Autoren der WERKSTATT NEUE TEXTE

WERKSTATT NEUE TEXTE, dieser Titel kommt mit hohem Anspruch daher. Wenn hier die Behauptung „neue Texte“ nicht nur mit ihrer zeitlichen Aktualität begründet, sondern in ihnen Ansätze und Ergebnisse einer ungewohnten, bisweilen auch neu zu nennenden Dramaturgie vermutet wird, dann fordert der Titel der Werkstatt in der Tat Neugier heraus und bedarf einiger Erläuterungen.

Mit den in Kiel anlässlich des 18. Norddeutschen Theatertreffens versammelten vier Autoren, Lilly Axster, Nicholas Hause, Gerd Knappe und Christian Martin betreten – sieht man von Martin ab – die zwanzig und dreißigjährigen die Bühne. Nicholas Hause wurde im Premierenjahr von „Stokkerlok und Millipilli“ geboren, als 10-jährige könnte Lilly Axster die Premiere von „Darüber spricht man nicht“ 1973 miterlebt haben, und das Berliner Theater der Freundschaft spielte 1957, im Geburtsjahr von Gerd Knappe, „Das Tierhäuschen“ von Samuil Marschak. Sollten also „Grips und Grütze“, die immer wieder zitierten Mütter und Väter des „emanzipatorischen Kindertheaters“, diesen Autoren als Vorbilder dienen, dann kann das nur aus der zeitlichen Distanz geschehen sein, muß sich über Nachinszenierungen und Lektüre der Stücke abgespielt haben.

Daß dabei wahrlich kein Epigonentum entstanden ist, läßt sich gut belegen. Mit kühnem Selbstbewußtsein verlautet Nicholas Hause, wie wichtig ihm Camus und Beckett sind oder die Medienphilosophen Baudrillard und Bartels. Und den Schauspielern des Bremer Jugendclubs, die sich der Uraufführung seines Stückes „Konzert im Ei“ annahmen, riet er während der Inszenierung: „Du bist Hamlet“, sag ich zum Hauptdarsteller, „willste mitspielen? Und du, ..., kuck Dir mal Ophelia an und alle Frauen aus Platonov!“ (taz, 11.1.1992). Der 1991 mit dem Münchner Jugend-Dramatikerpreis ausgezeichnete, früh gelobte Jungautor kann sich den saloppen Umgangston gegenüber seinen darstellenden Kolleginnen und Kollegen leisten, gehört er doch selber zu den Gründern dieses Bremer Jugendclubs. Sowohl im Schülertheater als auch in der Jugendclubarbeit unter den professionellen Fittichen der Bremer Theaterkünstler gründen seine Wurzeln. Dieses Ambiente, das sich in den letzten Jahren weit vom verstaubten Amateurtheater ambitionierter Deutschlehrer entfernt hat,

fordert nicht nur Nicholas Hause, sondern auch andere, immer wieder zu künstlerischen Experimenten heraus. Auch Lilly Axster begann im Schul- und StudentInnen-Theater, und ihre Hospitationen führten sie ans Düsseldorfer Schauspielhaus oder ans Münchner Residenztheater.

Die dabei gewonnenen Kenntnisse über die Gesetze des Theaters kommen den Texten zugute. Von den Autoren scheinen sie bereits am Schreibtisch für die Bühne durchgespielt zu sein, setzen sehr stark auf eine größtmögliche Vielfalt der Visualisierung. „Am Anfang waren die Bilder“, lautet das Kredo von Gerd Knappe theoretischer Schrift „Arbeit.Schreiben“ (siehe S. 11). Mit starken Bildideen, die als Möglichkeit durch die kargen Regieanmerkungen angeboten werden, beginnen alle Stücke: Das Mädchen schießt auf ihren Schatten (Axster), Wolkenweiß im Traum (Martin), Rimski trifft auf Korsakov (Hause) und ein alter Siouxindianer erzählt seine Schöpfungsgeschichte (Knappe). Diese Stückanfänge erlauben den Künstlern der Bühne viel Raum für eigene Phantasie, es drängen sich die Leerstellen für die szenische Umsetzung zahlreich auf.

Der bildhaften Expositon folgen bei Axster und Martin scharf kontrastierende Gegenszenen. Mit einem ironisch überhöhten „Hollywood-Bild“ wird in „Schattenriß“ die Elternwelt vorgestellt, fratzig, verzerrt und kalt aber niemals denunzierend. Spätestens hier wird das engagierte Anliegen der Autorin deutlich, sie ist im besten Sinne parteilich für jene, die in der Gesellschaft um Gleichberechtigung kämpfen müssen. Dabei fällt ihr Blick immer wieder auf Mädchenfiguren „und zwar solche abseits herkömmlicher Klischeebilder“. Daß sie Kinder und Jugendliche dabei als Rezipienten im Auge hat, begründet sie u.a. damit, „weil das Publikum gemischter ist, ... weil Kinder noch viel offener sind, sich überraschen lassen, direkter reagieren und nicht einfach wegschlafen, wenn's ihnen nicht gefällt“. Und so kann die Autorin selbstgewiß behaupten, daß „es interessanter ist, mehr Spaß macht“ für das Kinder- und Jugendtheater zu schreiben. „Außerdem ähnelt der Blick von Kindern auf die Gesellschaft dem einer Minderheit, dem von Gruppen Benachteiligter.“ (in: Zähne Nackte Vene, Wien 1992). Der Textauszug auf S. 45 verdeutlicht Axsters Poetik, die das Kind zwischen Mutter- und Vater-Fratze als sächliches Neutrum darstellt. „Es sagt nichts, es schweigt...“.

Stoffe werden neu ausprobiert. „Schattenriß“, das mutige Stück über Angst, gipfelt in seiner schlimmsten Szene in einem väterlichen Mißbrauch an seiner Tochter. „Moritz“, das „alte Spiel aufs neue“ ist Parabel und Allegorie

zugleich auf unsere, den Katastrophen sich nähernde Gesellschaft, Knappes Indianergeschichten wurde das Motto „Was können die Tiere dafür, daß der Mensch so ist“ vorweggestellt und Nicholas Hause schreibt über künstliche Intelligenzen, Cyberspace und virtuelle Realität. Wahrlich, bei aller Faszination für die formalen Fertigkeiten dieser Autoren, rutscht das thematische Anliegen niemals in den Hintergrund. Aber es drängt sich eben auch nicht in gewohnter Dramaturgie auf.

Christian Martin verwendet – befragt man ihn nach seiner Poetik – das Bild vom Eisberg (siehe S. 63), der nur zum geringen Teil sichtbar ist, dessen ganze Kraft und Macht im Wasser darunter verborgen liegt. Ihm gelingt es, seine poetische Idee und die dramatische Handlung in knappste Worte zu fassen, zu verdichten, zu reduzieren. Kein Wort zuviel, kein Beischmuck, mit wenigen Strichen auf den Kern zusteuernd – so könnte die Dramatik aller vier vertretenen Autoren umschrieben werden. Naturalismus oder Realismus regieren hier nicht mehr, es wird stattdessen das literarische Experiment gesucht, Theaterstück zu schaffen, die aus einer starken Symbolkraft von Wort, Bild und Szene leben. Der schnellen, plappernden und scheinbar alles erklärenden Medienwelt werden Zeichen entgegengesetzt, die genau betrachtet werden wollen, sich langsam erschließen und nicht vorgeben, alles zu wissen. In dem wenigen liegt oftmals mehr, die Autoren fordern auf zur Genauigkeit und zur Empathie. Martin, aber auch Knappe kann zugeschrieben werden, den Weg der Reduktion soweit zu verfolgen, bis die „Schmerzgrenze“ erreicht ist. Axster schreibt ihre eindringlichste Szene des sexuellen Mißbrauches fast ohne Worte.

Reduktion kann aber auch heißen, den Theatern neue, ungewohnte szenische Angebote zu machen. „Konzert im Ei“ hat den Untertitel „Von den stillen Freuden der finnischen Musik. Rondo.“ und verweist somit auf eine intendierte Musikalität und Komposition. Knappes Spielbuch PTE-HO-I-YA-PI führt im Untertitel zu den einzelnen Bildern immer wieder die Worte Mythen und Visionen und durchschreitet damit ein ganzes Weltall an Bedeutungsmöglichkeiten. Und es spielt zwischen Dramatik, Lyrik und Märchen mit allen Gattungsbegriffen.

Die hier angesprochenen Autoren des Kinder- und Jugendtheaters gelten nicht mehr als Geheimtip innerhalb der Szene. Längst haben sich Theaterverlage die Aufführungsrechte der Stücke gesichert, Stipendien, Preise, Einladungen zum Frankfurter Autorenforum für Kinder- und Jugendtheater bestätigen das hohe Niveau ihrer Texte. Und es verbindet sie alle vier, daß sie sich als Partner der Theater begreifen.

Gerd Knappe

ARBEIT. SCHREIBEN

zusammengefeigte späne
oder
die ersten zehn seiten einer arbeit zur poetik
(Auszüge)

die erste seite

der anfang

1

obwohl ich keinen anfang benötige
hat das schreiben bei mir einmal angefangen

2

am anfang waren die bilder
noch bevor der erste laut zu hören war
noch bevor das wort zu sprechen begann
bilder kommen und gehen
wie ein licht ist neben dem schatten
so gehe ich mit den wesen
durch die zimmer straßen städte
wie die augen es beschreiben
was da war ist verschwunden
um wieder zu kommen
erst habe ich gesehen
dann habe ich vergessen
später kam es wieder
tauchte auf
mehr und mehr
vielleicht habe ich so
zum erstenmal gesehn
und nicht mehr vergessen

3

aller anfang ist schwer
oder meine
eine art szenisch zu schreiben

oder was man sich für gedanken machen kann
eine art oder der versuch zu leben

4

grau ist alle theorie
das änderbare ändert sich
auf eigenen wegen
und der dichter sieht als einziger die ganze welt
sagt man

5

schuster bleib bei deinem leisten

6

denn in einer theorie kann man alles verhandeln
und oft gibt sie sich klüger als die wirklichkeit

eine zweite seite

die motive

1

was ist nur mit ihm
stundenlang liegt er sitzt er
oder steht schreibend herum
was soll das ganze papier
er findet keine ruhe mehr
schreiben ist eine unnatürliche tätigkeit

2

ist schreiben eine nützliche sache
papier ist geduldig
aber das leben nimmt seinen lauf
ich laufe mit meinem leben

3

wie gehen menschen miteinander um
was haben sie sich für verhältnisse geschaffen
wie geht die gesellschaft unter die sie sich begeben haben

mit ihnen um
sie gehen aufeinander zu
statt miteinander zu gehen
ignoranz ist ein grund
gegen den man seine sprache finden kann

4
vielleicht kann man verhältnisse anregen
über etwas anderes zu sinnen
als über ihre verhältnisse

5
was kann dramatische dichtung
wenn sie das leben nicht umfassend darstellen kann
was kann sie wenn sie was kann
die auseinandersetzungen zeigen
eine möglichkeit der dramatischen dichtung
die widersprüche in ihrem hin und her vorstellen
das gesetz von der dramatik lebt
oder kann sie auch
einen gegenentwurf schaffen
ein bild vom leben
lebensbilder
nicht nur dessen kritik

6
also
die kritik der kritik
die kritik der verhältnisse
die nur von ihren verhältnissen leben

eine der zwei seiten

ein schreibansatz

1
leben war und ist
nur die selbstdarstellungsweisen der gesellschaft
ändern sich
um moden kann es nicht gehen

2

es geht um darstellungsweisen

3

die unwirkliche wirklichkeit etwa
meint
das naturzerstörende menschsein
eine these und daher in fragezeichen
denn vielleicht ist das menschsein so
eine mutation der natur
sagt
ihre zerstörung durch sie
der mensch als krebsgeschwür der natur

4

in einer welt leben müssen
in der gold ein wert ist
der mensch hingegen
die natur der dinge nichts bedeuten
solange sie nicht mit dem gelben stein
aufgewogen werden können
was will man mit dem gelben stein
essen kann man ihn nicht
nicht reden nicht lachen etc.

5

fern von der harmonie der gezeiten
wird der zerstörte zum zerstörer
auf der suche nach der verlorenen zeit

6

oder
eine andere these
durch technische entwicklungen
und im bewußtsein seiner sterblichkeit
und der sterblichkeit seiner welt
versucht das menschsein
sein wissen in technische zellen zu binden
die weder
luft zum atmen

wasser zum trinken
sonne zum leben
tag und nacht benötigen
um durch seinen egoismus motiviert
an eine zukunft ohne ihn zu überliefern

7
schreiben hält wach
wachbleiben wollen
erleben
festhalten am leben
das leben vor dem vergessen bewahren
und nicht expansiv sein
schreiben ein leben lang
zwischen diesseits und jenseits sein

8
in einer modernen welt
wird über ethik und moral nicht mehr verhandelt
die moderne welt heißt sich zivilisiert

9
schreiben in einer welt
in der alles
groß super und viel mehr
als es ist
sein soll

10
bedürfnisse werden durch trugbilder geweckt
um sie nicht zu befriedigen

11
was nicht mehr im leben erlebt
wird durch die literatur beschrieben
die künstlich beschleunigte welt
spiegelt sich in einer verlangsamten
ich lasse mir die zeit um mein leben zu leben

12

der mangel das literatur
wie kunst überhaupt
immer kritik ist
denn sie wendet sich an etwas
um nicht gegen etwas zu sagen

13

schreiben heißt leben reduzieren
denn es spart etwas aus
um ein anderes zu zeigen
immer nur führe ich reduziertes leben vor
andere autoren sprechen
von der kunst der weglassens
da man nicht alles gleichzeitig kann
sagt der autor
es ist ein text für das theater
es ist ein gedicht
oder die prosa des lebens

die dritte seite

das theater

1

„seine kindheit in der hosentasche“ haben
sagte max reinhardt
und stand auf den brettern die die welt bedeuten

2

in der institution theater
trifft die gesammelt gesellschaft aufeinander
alle charaktere sind vertreten
von außen werden von den beschäftigten
und vom publikum
tagtäglich die verschiedensten erlebnisse
meinungen etc. eingebracht
der kollektive arbeitsprozeß im theater
spiegelt ihre verhältnisse untereinander

und ihrer welt wieder
anschauungen leben auf
werden in der arbeit ausprobiert
verworfen oder unterdrückt

3
das theater als eine möglichkeit
mit dem gewebe des lebens spielerisch umzugehen

4
ich kann keinen text lieben
der mir durch das leben abverlangt wird
das theater nicht wegen seiner zerwürfnisse
aber wenn ich das theater
als laboratorium des lebens nutzen kann
schreibe ich dafür einen text
eine sehr sinnliche angelegenheit

5
denn ein bild von der welt
braucht der mensch zum leben
und das kann theaterarbeit mitbilden
in dem es öffentlich nachdenkt gestaltet
abbilder und gegenentwürfe vorstellt

6
theater braucht spiel
theater braucht spielraum

der dritten seite eine

kinder. theater.

1
kinder brauchen spiel
spielend entdecken sie die welt

2
kinder gebrauchen wenig worte im spiel
aber dichtung braucht sprache

3

sprache braucht raum
und wie kinder sich spielend einen raum schaffen
versuche ich welten zu entdecken

4

ich bilde einen raum nach
einen spielraum
in dem kinder ausspielen können

5

kinder können nicht reflektieren
ich versuche keine reflektierenden worte zu benutzen
ich schreibe einen vorgang auf
denn kinder sollen mit mir sehen können was geschieht

10

'kindertheater' wird von erwachsenen gemacht
das bleibt immer kritikwürdig

11

sollen kinder die fehler der erwachsenen wiederholen
nur damit sie im recht bleiben können
bis sie alt und wieder zu kindern werden
falls sie nicht weise geworden sind

12

meinen teil arbeit begreife ich
immer nur als annäherung
ich sehe mich als vermittler
zwischen menschen und welten
denn die welten zwischen den menschen
sind in einem wechsellspiel offen
(...)

Christian Martin

Von der Mitte des Wortes

es ist so
wie es ist
da beisst auch die maus
keinen zeitfaden ab
und schon LEONARDO DA VINCI
wusste dies
es existieren drei verschiedene zeiten
erstens
die geologische zeit
die zeit der erde
der ozeane und der gebirgserosion
zweitens
die archäologische zeit
denn jede geschichte
wird letzten endes archäologie
die zeit der pyramiden
der städte die untergingen
die königreiche
die man nur noch dem namen nach kennt
und schließlich
drittens
die menschliche zeit
in der die wiege
dicht neben dem grab steht
und alle menschlichen gesichter
sterblich sind.
immer wieder
finden wir sie
die drei ebenen
bei SHAKESPEARE
wenn die erde blutübergossen ist
wird die menschliche zeit
erneut zur zeit der natur
ohne den menschen (1)
der blinde gloster
nimmt dann abschied
vom irre gewordenen könig lear

und sagt
O DU ZERTRÜMMERT MEISTERSTÜCK DER SCHÖPFUNG
SO NUTZT DAS GROSSE WELTALL EINST SICH AB
ZU NICHTS

und wir
welche worte gebrauchen wir
am ende dieses unseres jahrhunderts
in den zurückliegenden letzten beiden jahren
habe und konnte und durfte
ich mich sehr viel herumtreiben
im konkreten raum dieser zeit
speziell im deutschsprachigen
und seltsam
oder auch nicht
zwei worte haben
die nase vorn
in ost und west
in süd und nord
es sind die beiden worte
TOLL und SUPER
bei jeder
aber auch wirklich jeder
unpassenden gelegenheit
jedem
aber auch wirklich jedem
nichtigen anlass
werden sie
mehr oder weniger gedankenlos
benutzt
TOLL
SUPER
sehen wir im wörterbuch nach
dann finden wir
für die adjetivische bedeutung von TOLL
folgende inhalte

1. verrückt/rasend/nicht bei sinnen
2. veraltend: tollwütig
3. ausgelassen/wild/übermütig

4. umgangssprachlich: erstaunlich / aussergewöhnlich / unglaublich

5. salopp: schlimm

6. salopp: sehr gross / überraschend gross / stark (2)

je nach betonung

innerhalb der aussage eines kontextes

werden die inhaltlichen bedeutungen

adäquat gesetzt

oder auch nicht

wie wir wissen

so auch bei SUPER

oder besser -sjuper-

denn aus dem englischen

übersetzt ins deutsche steht

laut wörterbuch und adjektivisch gebraucht

fein / vornehm / erstklassig

in seiner ersten bedeutung aber

und umgangssprachlich gebraucht

im bereich des theaters

SUPER gleich statist

(hier mußte ich

unwillkürlich und herzlich lachen

aber dann ist es mir

wie so oft in der letzten zeit

im halse steckengeblieben)

ja

unser SUPERTOLLES jahrhundert

das jahrhundert der

verrückten und rasenden statisten

wir wissen es

wieder und wieder

spätestens

und wieder

seit dem golfkrieg

dem jüngsten rundumschlag

unserer glorreichen zivilisation

im sturm der zeit

konnte prospero
für wenige augenblicke nur
sein kind
seine liebende tochter miranda
innehalten und sagen lassen
O WUNDER
WAS GIBTS FÜR HERRLICHE GESCHÖPFE HIER
WIE SCHÖN DER MENSCH IST
WACKRE NEUE WELT
DIE SOLCHE BÜRGER TRÄGT
auch wir kennen solche augenblicke
wenn unsere kinder
uns bei der hand nehmen und sagen
ihr habt uns geboren
kommt
gehen wir gemeinsam
ein stück des weges

so und nicht anders
habe ich persönlich
das stipendium* verstanden
das uns grosszügigerweise
von den förderern
des kinder- und jugendtheaters
gegeben worden ist
dass wir uns
die stipendiaten und schriftsteller
auf den weg und die suche begeben
nach der mitte des wortes
nach seiner wahrhaftigkeit
seiner poesie
die uns leuchten kann
manchmal
in der dunkelheit
wenige augenblicke lang
eine leise berührung sanft
wie die hand unseres Kindes
ein wehmütiges erinnern
dass wir unterwegs sind
immer noch

und dass
im glücklichen finden der arbeit
ein text entstanden ist
für das theater
für jene augenblicke
von denen ich sprach
ohne lüge
ohne zynismus
ohne maskerade
ohne verstellung
ohne krankheit im zentrum der sprache
in der mitte des wortes
denn jene krankheit
an der macht oder auch nicht
und die sich
SUPERTOLL
zu vermehren scheint
wirkt wie ein
bösartiges krebsgeschwür
und misshandelt das leben
in welcher form auch immer.

ENDE GUT ALLES GUT
weiss gott nicht
denn der geschichte
kann man nicht entfliehen
nicht der zeit
auch miranda nicht
und auch der zauberstab prosperos
hat den gang der geschichte
nicht umzukehren vermocht
auf die staunende äusserung mirandas
von der wackeren neuen welt
folgt prosperos bittere
lakonische
alles umfassende weisheit
DIR IST SIE NEU (3)
und ich füge hinzu
und schlimmer denn je
wirklich

SUPERTOLL ist sie geworden
diese unsere welt
am ende des 20. jahrhunderts
am ende des zweiten jahrtausends
unserer zeitrechnung

unsere kinder schon
werden unbarmherzig einbezogen
in die SUPERTOLLE wucht der globalen vernichtung
ob in hiroshima kasachstan oder tschernobyl
ob in lateinamerika
indien oder afrika
ob hierzulande
wo frauen auf dem arbeits-„markt“
indirekt veranlasst werden
sich sterilisieren zu lassen
ja
wir haben das bewusstsein
von unserer grösse
von unserem elend
der mensch ist so
wie er ist
da beisst auch die maus
keinen zeitfaden ab

aber damit möchte ich
meine rede nicht enden
lieber mit einem anderen zitat
des grossen meisters
aber heute
am ende des 20. jahrhunderts
versehen mit einem grossen fragezeichen
...GIBT VERZWEIFLUNG MIR EIN BESSERES LEBEN

ellefeld und berlin
im märz 1992

- (1) jan kott „shakespeare heute“
- (2) „wörterbuch der deutschen gegenwartssprache“
- (3) jan kott „shakespeare heute“

* Christian Martin hielt diese Rede am 8. März 1992 anlässlich des Abschlusses einer Dramatiker-Werkstatt des Literarischen Colloquiums Berlin

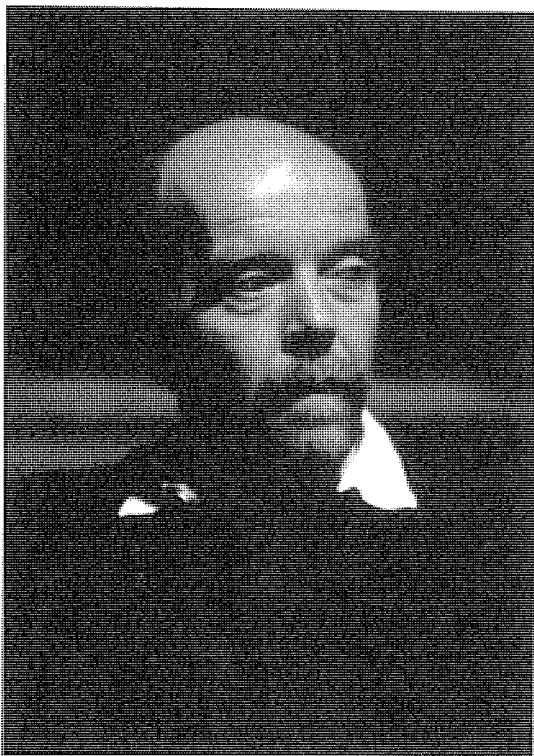
WERKSTATT NEUE TEXTE

PTE-HO-I-YA-PI

Enno Podehl

Jahrgang 1944, in Ostpreußen geboren, Studium an der Freien Universität Berlin und an den Kunsthochschulen in Braunschweig und Hamburg (Graphik, Film, Spiel und Bühne), Lehrertätigkeit an Universitäten (Kunstpädagoge in Braunschweig und Oldenburg), ab 1977 kontinuierliche Figurentheaterpraxis mit verschiedenen Gruppen, seit 1985 internationale Auftritte mit einem eigenen Theater in vielen europäischen Ländern, den USA, Israel. Preise, Gastinszenierungen und Seminartätigkeiten im Ausland, Schriften

und Vorträge über die Poetik des Materials auf der Bühne und dessen Beziehung zur/zum Schauspieler/in. Enno Podehl ist Professor an der Evangelischen Fachhochschule in Hannover.



TeilnehmerInnen

Alexandra Koch (Flensburg)
Dr. Ursula Menck (Bremen)
Anselm Haese (Bremen)
Heike Lauer-Schnurr (Bremen)
Ralf Höhne (Hannover)
Evelyn Rosemann (Lüneburg)

Dagmar Boden (Kiel)
Torsten Schütte (Flensburg)
Christine Passow (Kiel)
Stefan Gad (Wilhelmshaven)
Thomas Klees (Hannover)
Gerd Knappe (Berlin)
Enno Podehl (Braunschweig)

Enno Podel

Gedanken zur Arbeitsgruppe

In den vier Arbeitstagen nahmen wir uns aus dem Text (Spielbuch) PTE-HO-I-YA-PI von Gerd Knappe das Stück heraus:

„WAS DIE BISONKUH SPRICHT“ und daraus wiederum

„am rand der nacht“ (1.Tag)

„um ein wort bitten“ (2.Tag vorm.)

„schweigen in der nähe der hütte“ (2.Tag nachm.)

„von den alten aus gesehen“ (3.Tag vorm.)

„einen ball aufwerfen“ (3.Tag nachm.)

„abschied nehmen“ (4.Tag)

Zur „Präsentation“ verwendeten wir Bruchstücke aus der Szene „von den alten aus gesehen“.

Wir begannen den Arbeitstag jeweils mit einem „Aufwärmen“ und einer ausführlichen „Materialimprovisation“. So widmeten wir uns am 1. Tag eineinhalb Stunden einem Bettuch, am 2. Tag langen Holzstangen, am 3. Tag einem Eisenreif. In kleinen Gruppen erforschten wir in Bewegungsimprovisationen auch: ein langes Seil, Papierreißwolfschnitzel, eine Aluschüssel, ein altes Tornetz, Verpackungs-Bandeisen (das wir in einem Container gefunden hatten), Papp- und Plastikrollen und verkohltes Holz (Reste des Osterfeuers aus dem Dorf, in dem ich wohne).

Danach lasen wir einmal die jeweilige Textpassage, die wir uns vornehmen wollten, wählten die Objekte/Materialien aus, die wir zu szenischen Improvisationen mit diesem Text heranziehen wollten und bestimmten die erste Gruppe von SpielerInnen. Wir experimentierten mit der Art der Texteingabe: z.B. normeles Soufflieren, Einsprechen des Textes von außen (quasi Erzählertext), nur teilweises Übernehmen des eingesprochenen Textes durch die Spieler. (Es muß mitbedacht werden, daß der Text den Teilnehmern vor der Werkstatt nicht bekannt war!).

Nach dem Durchlesen des Textes am 1. Tag stellten die Teilnehmer fest, daß der Text klar und knapp ist, so gut wie keine Bühenanweisungen beinhaltet und unterschiedliche Daseins-Ebenen berührt. Das Fehlen der Interpunktion, der Großschreibung wie anderer syntaktischer Hilfen behindert die allzu schnelle und eindeutige Zuordnung der Worte. Beim Lesen drückte sich das durch große Vorsicht bei der Setzung von Betonungen aus. Wir stellten aber auch fest, daß damit der Text sehr offen für ein spielerisches

Herangehen ist – und letztlich immer eine Art von Fremdheit bewahrt. Niemals – auch nicht ansatzweise – versuchten wir alleine aus dem ausgesuchten Text heraus irgendwelche Rollenbestimmungen abzuleiten! Der Autor Gerd Knapp – selbst Mitglied der Werkstatt – hielt bewußt alle Absichtserklärungen bezüglich seines Textes zurück, gab eher Fragen als Erläuterungen in den Raum und wurde auch nur selten nach Sinnzusammenhängen befragt. An ein, zwei Stellen nahm er Textkorrekturen vor.

Es ging uns bewußt um ein offenes, spielerisches Einsteigen in einen psychologisch weitgehend undefinierten Raum. Gefühle, Verhaltensstrukturen und Handlungsabläufe sollten spontan entstehen aus einem konzentrierten Erleben der Dreicksverbindung:

SpielerInnen – Text(-verlauf) – Objekte

Die Spielmaterialien/Objekte wurden dabei gerade nicht in ihrer funktionalen Bestimmung (Requisit!) oder gar als Symbole verwendet, auch wenn sie, wie es in Theaterarbeit nicht anders denkbar ist, in methaphorische Prozesse eingebunden waren.

Aufgrund der eigenen stofflichen Präsenz der Objekte, ihrer Substanz, ihres Klanges, ihrer Biographie, ihrer Verformungseigenschaften und funktionalen Offenheit, ihrer jeweiligen Schwerpunkte, der spezifischen Reibung wie generell ihres Raumverhaltens, ihrer Falleigenschaften usw.... und der durch sie in den SpielerInnen provozierten Handlungen (Aktionen wie Reaktionen) erlangten die Texte oft überraschend neue Daseinsorte. Die Werkstattarbeit war darauf ausgerichtet, daß auf der Grundlage des Textes in den jeweiligen SpielerInnen Vorgesagte – die vom Text scheinbar vorgegebene Ausdrucksabsicht, das aus ihm herausgelesene Rollenverhalten – immer wieder zu zerstören.

In mehreren, hintereinander ablaufenden Improvisationsvarianten erforschten wir ein und den selben Text mit wechselnden TeilnehmerInnen und Modifikationen der Ausgangsbedingungen auf der Grundlage der vorangegangenen Improvisation. Das Ziel war, das Spielmaterial als Partner und nicht nur als Gebrauchsgegenstand zu begreifen, und so den Text auch durch das „unschuldige Handeln“ der Dinge (im Sinne ihrer Absichtslosigkeit) in sehr unterschiedliche theatralische Momente zu verstricken. Auf diesem Wege fand der Text immer wieder aus einer anfänglich vorgedachten „Heiligkeit“ (Stoff des Textes: Indianermythen, rituelle Vorgänge...) heraus hin zu überraschenden Gegenwartsmomenten. Die Offenheit des Textes kam diesem Spiel mit Zuständen sehr entgegen. So wurde aus „So-Seins-Zuständen“ „Da-Seins-Zustände“.

Die Unberechenbarkeit des Materialverhaltens schwand bei zunehmendem Vertrautwerden mit den Dingen. Wir arbeiteten mit einer sehr ein-

geschränkten Auswahl von relativ elementaren Dingen. Im Gegenzug entwickelte sich bei den Teilnehmern die Bereitschaft, den in Bewegung versetzten Dingen zuzuschauen – und dem Text zuzuhören, sich von ihnen auch mal leiten zu lassen und sie nicht nur als Mittel des eigenen Ausdruckswillens zu benutzen. Die Wahrnehmung schärfte sich dem gegenüber, was das konkrete Spielmaterial an Impulsen freigab, an Reaktionen herausforderte – und dem Text an unerwarteten Ausdrucksschattierungen hinzufügte. Der Text entfaltete eine „Weite“ und damit auch seine plastische Gegenwart. Natürlich schlug er auch zurück und zeigte seine theatrale Klugheit, indem er von sich aus den Spielhandlungen mit den Dingen neue, richtungsweisende Impulse gab.

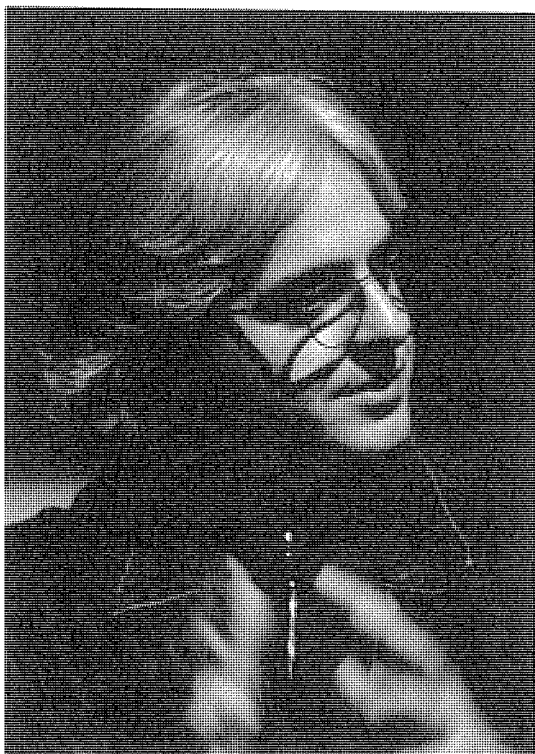
Die Gruppe lehnte bewußt das Vorspielen einer inszenierten Sequenz im Rahmen der Präsentation der Werkstattergebnisse ab. Sie begab sich hierzu noch einmal in die Werkstattssituation – also in die offene Text-Objekt-Improvisation. (Um Mißverständnissen vorzubeugen, verwende ich hier anstatt des Wortes „Material“ noch einmal den Begriff „Objekt“, den ich eigentlich nicht passend finde im Sinne der angestrebten Beziehung. Es geht mir ja gerade um die Auflösung des „Gegen“-standes zu Gunsten eines „Mit“-standes!)

Mit den Schwierigkeiten bei der Überleitung von der Improvisations- zur Inszenierungsphase setzte sich die Werkstatt nicht auseinander. Auch hier verlangt die Eigenwilligkeit der Materialien/Dinge bzw. deren Respektierung ihren Tribut.

Die Erfahrungen dieser Werkstatt, von denen dieser Bericht nur grobe Umrisse wiedergeben kann, wären ohne die intensive Mitarbeit aller TeilnehmerInnen nicht zustande gekommen.

Gerd Knappe

Geboren 1957 in Lichtenberg, 1974-76 Lehre in den DEFA-Kopierwerken, 1976-79 Kamera- und Regieassistent, danach Regiestudium an der Filmhochschule Babelsberg, anschließend Arbeit u.a. als Magazinverwalter und Heizer; er arbeitete als freischaffender Autor seit 1985 für verschiedene Theater, schreibt Texte für Schauspieler und zahlreiche Stücke, u.a.: „Ferdinand - Ein Stier“, „Die Froschkönigin“, „Daidalos. Torso“, „PTE-HO-I-YA-PI“, „Angesichts der Grenzen“. Für sein Gesamtwerk erhielt er 1991 den Münchner Jugend-Dramatiker-Förderpreis.



„PTE-HO-I-YA-PI“ wurde im April 1993 am Staatstheater Braunschweig uraufgeführt, Regie: Enno Podehl

Gerd Knappe

WAS DIE BISONKUH SPRICHT (Auszug)

AM RAND DER NACHT

JUNGE/aus der ferne heran:

ich sehe dich lachen
ich sehe dich weinen
ich sehe dich an

/einen umhang in der hand:

ich habe dich lachen gesehen
ich habe dich weinen gesehen
ich habe dich angesehen
ich habe dich weinen gesehen
ich habe dich lachen gesehen
ich war in deiner nähe

/kommt in die nähe des feuers:

du warst hier
meine augen haben sich aufgetan
du bist mir begegnet
ich sehe daß du mich siehst
am morgen begrüße ich dich als erste
ist der mond aufgegangen...
ich setze mich zu dir

MÄDCHEN/facht das feuer an:

solange wir das licht schaun
spielen weinen lachen
und trauern wir miteinander
am abend wünschst du mir einen guten schlaf
am morgen kommst du als erstes zu mir
bevor du mir begegnet bist
habe ich gesehen
gesehen habe ich
du warst in meiner nähe
du kommst auf mich zu
ich habe dich angesehen
zu mir kommst du
mit einer decke auf dem arm
du siehst nicht wie ich dich sehe
was willst du mit der decke

JUNGE laß sie mich um uns legen

MÄDCHEN ich habe gesehen wie du nach mir schaust

was war da außer dir
als ich dich sah
habe ich gesehen
sieh mich nicht so an

/legt holz nach:

wenn du mich so ansiehst
möchte ich schweigen
möchte ich schweigen
möchte ich dir sagen

/schweigt/

JUNGE ich bin mit dir im fluß geschwommen
nahm dich mit hinauf in die felsen
um in den wald zu kommen
gabst du mir deine hand
laß mich dein mann sein

MÄDCHEN/pustet in die glut:

bevor du mir nicht das pte-ho-i-ya-pi
gebracht hast
kann ich nicht deine frau sein

JUNGE was ist das

MÄDCHEN weißt du es nicht
bring es mir

JUNGE soll ich nicht wissen
was ich dir bringen soll
was du dir wünschst
von einem solchen ding habe ich noch nicht gehört

MÄDCHEN ich weiß nicht ob es ein ding ist
die alten sagen daß ich es haben muß
auch ich sehe dich gern und lange an
doch diesen weg mußt du gehn
sonst kann ich nicht deine frau sein

UM EIN WORT BITTEN

JUNGE, kannst du mir sagen
was ein pte-ho-i-ya-pi ist

ALTER MANN wie kommst du darauf

JUNGE mein mädchen schickt mich
ihr sollt es wissen

ALTER MANN ich weiß von einer solchen sache nicht

JUNGE hast du nicht eine ahnung was es sein könnte

ALTER MANN ich habe es nicht zu gesicht bekommen
wie könnte ich es da beschreiben

JUNGE wo kann man es finden

ALTER MANN meinen weg kannst du nicht gehn

JUNGE du bist einen weg gegangen

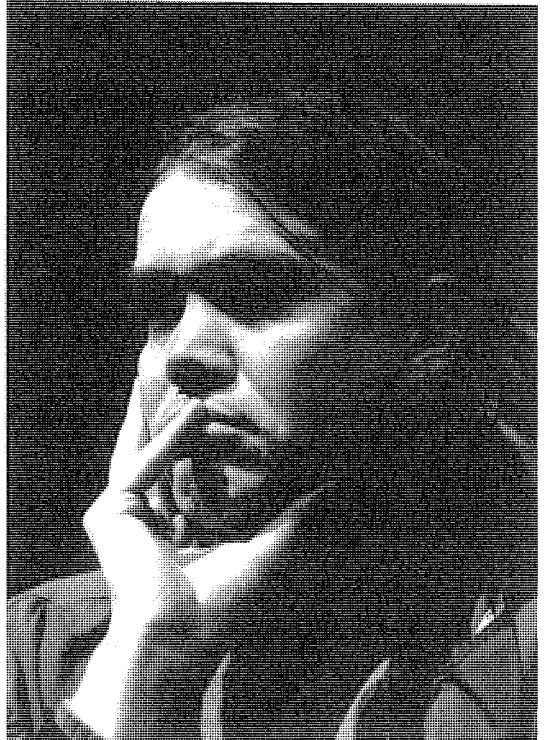
ALTER MANN als ich vor meinem mädchen stand
ging ich wieder
und machte mich auf den weg
zu finden was sie suchte
geh zu ihr

(Aufführungsrechte: Autoren-Kollegium, Berlin)

„Konzert im Ei“

Erich Radke

Der Musiker Erich Radke studierte in Kiel Malerei und Grafik, anschließend an der Hochschule der Künste in Bremen Musik. Nach dem Konzertexamen 1988 Engagement beim MOKS Theater Bremen als Leiter der Schauspielmusik. Mitwirkender in verschiedenen experimentellen Ensembles sowie regelmäßige Soloauftritte als klassischer Gitarrist. Als musikalischer Leiter tätig an verschiedenen Theatern.



TeilnehmerInnen

Markus Bartl (Staatstheater Braunschweig)
Wolfgang Grossmann (Staatstheater Braunschweig)
Thomas Hechelmann (Theater im Werftpark, Kiel)
Bettina Konstanczak (Mecklenburgisches Landestheater, Parchim)
Christian Orou (Theater Wundertüte, Wien)
Rauny Worm (Mecklenburgisches Landestheater, Parchim)
Nicholas Hause (Bremen)
Erich Radke (Bremen)

Die Gruppe entschied sich, den Anfang des Stückes (bis Seite 12) als Grundlage für die Arbeit zu nehmen.

Erich Radke

Probennotate und Anmerkungen zur Arbeitsgruppe

Training - Körperbewegung, Stimme und Rhythmus

zu trainierende Rhythmen: 3/4 und 4/4

Stimme Akkorde Singen

Grundton

Oktave

Quinte

Terz

Grundton

Definitionen:

Konzert: Musikstück, in dem Stimmen oder Instrumente einzeln oder in Gruppen selbständig gegeneinander stehen und miteinander abwechselnd im Spiel wetteifern. Rock, Romantik, Barock, Avantgarde. Orchester gegen Solokonzert

Ei: bei Tieren und Menschen meist in den weiblichen Geschlechtsorganen z.B. dem Eierstock, abgesonderte Zelle (Eizelle). Das Ei enthält die wesentlichen Anlagen für die Entwicklung eines Organismus. Vermehrung

Musikalisches Parameter: Rhythmus, Tempo, Dynamik und Artikulation beim Gesang die richtige, deutliche Aussprache, welche die Vokale und Konsonanten genau wiedergibt, die Art der Tonverbindungen legato, staccato, portato.

„Konzert im Ei“ unter musikalisches Blickwinkeln

Musik kann den Ort definieren (hier zum Beispiel einen surrealen Raum), kann stützen (atmosphärisch), konterkarrieren (Subebene erfahrbar machen), gliedern (Eingangsmusik, Umbaumusik), akzentuieren (Ortswechsel, Zeitsprünge anzeigen, Räume definieren, Spannungswechsel)

Musik im weitesten Sinne = akustisches Ereignis

- Geräusche
- Atmosphäre
- Komposition

Verlauf der Werkstatt

3.5.92

morgens: Einschwingen auf Ohm / Reise in eine Urlaubslandschaft / rhythmische Übungen (Aufteilung der Zählzeiten auf einzelne Mitglieder der Gruppe) / Diskussion über die Notwendigkeit einer Konzeption.

abends: Diskussionen über das Stück. Warum für das Kinder- und Jugendtheater? / Dient der workshop dazu, das Stück besser zu verstehen? / Wie kann man mit musikalischen Mitteln die Struktur des Stückes entblößen? / Wie kann Musik die Geschichte erzählen?

4.5.92

Körperliches Aufwärmen (Atmung), im Kreis Einschwingen auf einen Ton, erst allein dann zusammen im Kreis. Rhythmus alle zusammen - Atmung - ersterbend langsamer werden - Parlando - Sprechen mit leichter Tongebung - Ripieno - tutti der Streicher - Scherzo - leibhaftes, fröhliches Tonstück.

Klärung, wer eine Außenwahrnehmung übernimmt.

Übungen

Rekapitulation des ersten Tages. Klärung der Situation (ein fiktiver Raum, in dem sich zwei Leute befinden)

5.5.92

Klärung der Außenwahrnehmung. Wer? und inszenatorische Arbeiten? Konzept für morgen (Präsentation)? Stück für 7 Darsteller, eine Figur kommt in einen Raum, Ouvertüre, Instrumente werden eingeführt über Rhythmus und Ruhe-Pause.

Klärungen:

- des Arbeitsansatzes (musikalische Konzeption auf dem Text basierend).
- des Tageszieles und der Arbeitsschritte (eine Art Kammeroper?)
- Ablauf (Training, Aufwärmen, Rhythmus, Stimme)

Fortführung der Arbeit, d.h. Musik und Text vertiefen. Musikalische Behandlung des Textes in Hinsicht auf Inhalt und unserer Zusammenhänge, Beziehungen und Situationen, Offenlegung dramatischer Spannungen.

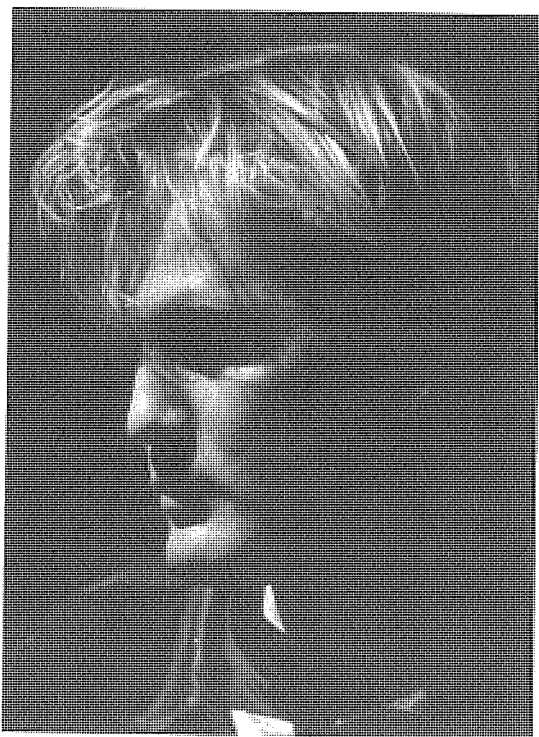
6.5.92 (nur vormittags)

Arbeitsplan und Präsentation besprochen. Training, Aufwärmen. Eröffnungstexte verschieden schnell-langsam, laut-leise, mit Begleitung-ohne Begleitung. Musikalisches Training 3/4 und 4/4, Impulstraining, Echo, nur Körper, Inhalte ansprechen, Textarbeit, event. eine Cassettenaufnahme.

Bewegung in Slow-Motion-Normal-Schnell auf Gerade mit zwei Endpunkten (Anfang und Ende). Seitenwahrnehmung (Auge und Ohr). 14.30 Uhr!!

Nicholas Hause

Geboren 1969 in Hamburg, seit 1989 Studium der Germanistik, Philosophie und Amerikanistik/Anglistik an der Universität Bremen, seit 1988 Mitglied des Jugendclubs des Bremer Theaters, 1989 Preis im literarischen Wettbewerb des Kultursenats Bremen für „Das Märchen vom Knochenputzer“, das er in Achim bei Bremen inszenierte, seine Inszenierung vom „Winterwasser“ (1989) wurde 1990 zum „Theatertreffen der Jugend“ in Berlin eingeladen, 1991 Münchner Jugend-Dramatiker-Preis für „Winterwasser“, Teilnahme an der Dramatiker-Werkstatt in Wolfenbüttel, Berufung in die Jury für das „Theatertreffen der Jugend“ in Berlin, 1991 Einladung zum „Treffen junger Autoren“ in Berlin und zum Dritten Frankfurter Autorenforum für Kinder- und Jugendtheater. Texte für Radio Bremen.



Nicholas Hause

KONZERT IM EI 1 (Auszug)

(Kein) Klopfen.

R Hörst du?

K Was denn?

R Ruhig.

K Sag schon.
R Leise.
K Was denn?
R Hörst du das Klopfen?
K Nein!
R Rumps, rumps, rumps, rumps.
K Ruhe jetzt.
R Oh ja, Ruhe.

(1)

FRAGMENT EINES PROLOGS

DER FINNE

Schließ die Augen und sieh was du bist, sagte mein Vater, und ich schloß die Augen, sah aber nichts, hilfe ich bin blind. Rumps, rumps, rumps, was ist das für ein Klopfen, ist das mein Herz, oder was soll das sein? Klopfe, was du kannst, es gibt nichts Blöderes als an verschlossenen Türen zu – klopfen: Im Rinnstein stehn, mit dem Regen reden und die Tür beklopfen, bis der Arm abfällt. Eine Lösung? Vielleicht. Aber wo ist das Problem? Du mußt doch auf mich warten. Ein Klopfen zum aus der Haut fahren und Lärm genug, ein Totenhaus zu wecken, aber die Ohren mag ich nicht abschneiden (die kann ich noch brauchen). Ein Kopfhörer ein (Königreich) für einen Kopfhörer. Wozu ist es gut, am Morgen aufzustehen? Verschwunden ist der Traum und aus die Ruhe, und wenn man wach ist, so schläft man nicht mehr. Rumps, rumps, rumps, ich kann's auch im Dunkeln. Herein mein Freund, zu dieser müden Stunde, hier ist keiner da.

(2)

CHRISTUS VOR PILATUS

(1)
Wo bin ich?
Am Eingang.
Was mach ich hier?
Sie werden erwartet.
Wie komme ich hierher?
Die Tür ging auf, sie kamen herein.

(2)

Was wollen sie von mir?

Das ist die Nachricht: HEL SIN KI.

Von ihnen?

Nein, für sie.

Von wem?

Helsinki.

Wo ist Helsinki?

Was?

Helsinki.

Helsinki? Was ist damit?

Gibt es ein Helsinki?

Wo?

Hier.

Hier?

Ja, hier.

Na und.

(3)

Mein Gott, sie verstehen mich nicht.

Nein. Ich bin von hier, mein Herr

und Helsinki ist da lang.

Nicht da lang. Um die Ecke.

Versteh ich nicht.

Aber ich versteh, nicht?

(+1)

Nehmen sie den Lift?

Nein.

Nein. Sie nehmen die Treppe.

Ich nehme die Treppe.

Lift nicht gewünscht.

Nicht gewünscht.

Ach.

(1)

DER PREIS DES RUHMS

R Willkommen, Mikael.

K Willkommen.

R Wir haben
K Willkommen, Mikael, willkommen.
R Wir haben
K Wir haben dich so vermißt.
M Meine Freunde! Was gibt es, Korsakov?
R Das gibt's doch nicht.
K Ich bin Korsakov, das ist Rimski.

(2)

OMAHA THUNDER

M Meine Freunde, wie geht es euch?
R Wie geht es wem?
K Mit wem geht was?
R Du willst schon gehen?
K Ich, nein.

(4)

ENTSCHEIDUNG AM THUNDER RIFT

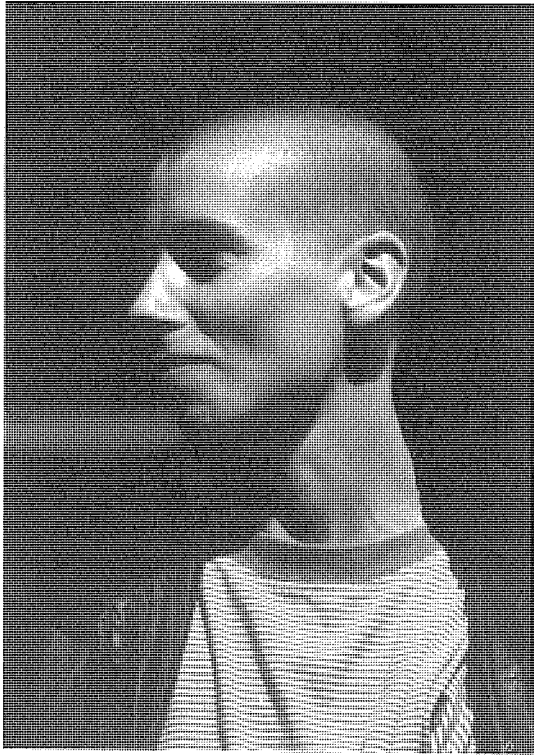
R Weißt du was
K Was?
R Weißt du was wir
K Was ist weiß?
R Na, du weißt schon.
K Was weiß ich?
R Weißt du was wir dich haben?
M Wir haben dich so vermißt.
R Woher weißt du das?
M Ich weiß alles.
K Ich weiß nicht, ob das stimmt.

(Aufführungsrechte: Nicholas Hause)

„Schattenriß“

Fine Kwiatkowski

Die Magdeburger Choreographin und Tänzerin Fine Kwiatkowski gehörte dem Pantomimentheater vom Prenzlauer Berg sowie dem Pantomimenensemble des Deutschen Theaters Berlin an. 1982 Gründung der Tanztheatergruppe „Fine“, 1990 Auftritte in Amerika und Frankreich und festes Engagement an den Freien Kammerspielen Magdeburg. Ihr Tanztheaterstück „Medea-Momente“ wurde 1991 zum 1. Deutschen Kinder- und Jugendtheatertreffen nach Berlin eingeladen. Im Sommer 1992 als Gasttänzerin beim Freien



Tanztheater Frankfurt mit Auftritten auf der Documenta in Kassel und anlässlich der Frankfurt Feste'92.

TeilnehmerInnen

Suzanne Andres (MOKS Theater, Bremen)
Senta Bonneval (MOKS Theater, Bremen)
Thomas Kallin (MOKS Theater, Bremen)
Anne-Katrin Klinge (Theater im Werftpark, Kiel)
Ulrich Pannike (MOKS Theater, Bremen)
Georg Peetz (Theater im Werftpark, Kiel)

Gertrud Pigor (Staatstheater Braunschweig)
Christoph Wagner (Mecklenburgisches Landestheater, Parchim)
Flor Wolf (Landestheater Anklam)
Lilly Axster (Wien)
Fine Kwiatkowski (Magdeburg)

Während der vier Arbeitstage wurden folgende Textausschnitte näher untersucht: 3. Bild, 6. Bild, 8. Bild

Fine Kwiatkowski

Gedanken zur Arbeitsgruppe

Es ist schwer, eine körperliche Arbeit zu beschreiben. Große Workshop-erfahrungen habe ich auch noch nicht gemacht. Um zu lernen, aus Neugier auf neue Arbeit, aus Neugier auf neue Leute, habe ich zugesagt trotz geringer Erfahrung, eine Gruppe zu leiten.

Lilly Axsters Stück „Schattenriß“ bot auch genügend Stoff, besonders mit dem Körper zu arbeiten.

Wie stellt man eine Schattenwelt, eine Fratzenwelt über den Körper dar? Es geht nicht nur über das Darstellen, wie fühle ich mich in diesen Welten? Was sind Fratzen, warum gibt es Fratzen, wie kann man selbst ein Schatten sein?

Lillys Text setzt Phantasie frei und läßt Wege finden. Das war so wichtig und wertvoll für uns.

Lilly selbst ist eine Autorin, die sich ohne große Erklärungen zu ihrem Text in die Arbeit eingebracht hat. Durch unsere Körperarbeit angeregt, neue Impulse für sich zu finden und mit uns auszutauschen. Der Text stand bei der Erarbeitung oder besser beim Finden körperlicher Ausdrucksformen uns sinnlich zur Seite, wir haben entdeckt, wie stark er „nur“ gelesen, sich „eingliedern“ ließ, um für die Präsentation den anderen Gruppen des Workshops, einen Einblick zu verschaffen.

Für mich war es erstaunlich, wie sich 10 Leute unterschiedlichster Theater, auch im Alter, in einer doch schwierigen Arbeit mit dem Körper gefunden haben. Vorsichtig, aber doch auch sehr offen, tolerant war unser Umgehen, 4 Tage, der „normale“ Weg, sich kennenzulernen findet doch mehr über Gespräche statt, aus dem Beobachten, selten über den Körper.

Ich konnte Formulierungsschwierigkeiten reduzieren, weil ich Vertrauen zur Gruppe gewann.

Ich meine, in unserem Zusammentreffen gab es ein schönes GEBEN und

NEHMEN von allen.

Eine wichtige Beobachtung war für mich, was ein neugieriger Schauspieler körperlich findet. Wie umfangreich auch ein Finden sein kann, ohne eine vorbereitete Konzeption vorzulegen.

Ich habe nur Ideen über Lillys Stück eingebracht und nach dem gemeinsamen Lesen ging's los, neue Ideen kamen während unserer täglichen Arbeit von allen dazu.

Über das tägliche Erwärmungstraining brachte ich allmählich das körperliche Spiel herein und wir waren mitten im Stück.

Mehr kann ich nicht beschreiben.

Auf diesem Weg noch einmal meinen Dank an: Senta, Anne, Georg, Ulrich, Thomas, Gertrud, Lilly, Suzanne, Flor, Christoph - Ihr ward toll und deshalb war eine schöne Homogenität in so einem kurzen Zeitraum möglich.

An alle, namentlich möchte ich Henning Fangauf und Norbert Aust als meine Ansprechpartner benennen, die diesen Workshop ermöglicht haben, Dank, es ist ein Treffen schöner und wichtiger Begegnungen gewesen und wird hoffentlich in weiterführenden Kontakten Früchte tragen. Theater für Kinder kann phantasievoll und schön sein, der Workshop und gesehene Inszenierungen sprachen für sich...

Einige Anmerkungen zur szenischen Arbeit

3. Bild, Vorspiel

- zur gemeinsamen Konzentration, langsames Gehen durch den Raum, große Nähe, um sich zu spüren, Ruhe, nur stehen.
- durch einen Impuls löst sich die Gruppe und geht an den Rand des Raumes.
- zurück bleibt Anne als Mädchen
- Thomas liest die Regieanweisungen der 1. Szene, Anne spricht den Text des Mädchens bis...

Einstieg in das 3. Bild

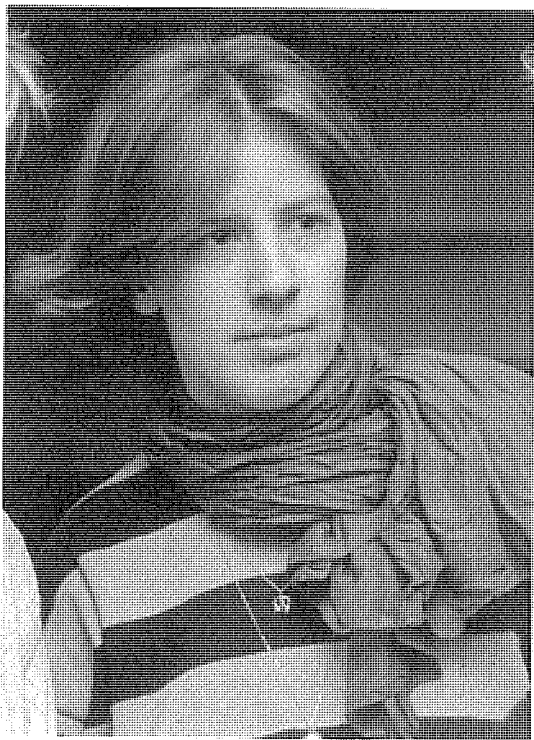
- alle laufen langsam wieder in den Raum und verwandeln sich ruckartig in körperliche Fratzen, unfähig, Kontakt zu anderen aufnehmen zu können, irgendwie auch böse, aber eben sehr allein.
- wir sind im Spiel der Fratzenwelt, welches aber auch seine Komik hat.
- Anne löst sich als Mädchen heraus, schaut hinter einem Tisch hervor, beobachtet Senta als Mutterleserin und Ulrich als Vaterleser.
- die anderen Spieler bewegen sich kaum ahnbar in ihrer Fratzenwelt weiter.

6. Bild,

- die Fratzen verwandeln sich durch sehr langsame Körperarbeit zu Schatten in der Schattenwelt.
- Anne ist wieder das Mädchen, die - neugierig auf neue Spiele - wieder Kontakte zu den Schatten aufnimmt. Dabei nimmt sie deren Bewegungen auf, oder spielt direkt mit ihnen.
- es beginnt ein Spiel mit dem Text, jeder Spieler hat einen Satz gelernt.
- Christoph und Suzanne und Anne lösen sich gemeinsam aus der Bewegungsform und lesen die Szene bis S. 17, sie sitzen vorne an der Spielfläche.
- die übrigen Spieler bleiben in ihrer Schattenwelt, reduzieren ihr Spiel in eine kaum merkliche Zeitlupe.
- auf S. 18 steigt Georg aus seiner Schattenfigur und es beginnt ein Wortspiel, welches von den Spielern gelernt wurde, es ist fast ein privates miteinander spielen.
- beim letzten Wort schnelle Verwandlung in die Fratzenwelt
- Anne wieder hinter dem umgelegten Tisch...
- die übrigen Spieler verharren in einer extremen Haltung mit dem Blick zu Anne, die wieder das Mädchen ist

Lilly Axster

Geboren 1963 in Düsseldorf, Studium der Theaterwissenschaften und Philosophie in München und Wien, Hospitantin, Assistentin und Dramaturgin an verschiedenen Theatern, seit 1988 tätig am Wiener Theater der Jugend, zunächst als Regieassistentin und seit 1990 als Regisseurin und Hausautorin; sie schreibt Kinder- und Jugendtheaterstücke und Hörspiele. Für das Jugendstück „Leben leben“, Uraufführung 1991 in Wien, erhielt sie 1988 den Kathrin-Türks-Preis der Stadt Dinslaken und 1990



den Baden-Württembergischen Autorenpreis für das Jugendtheater, 1992 Uraufführung „Ich habs satt“ und „Geige Cello Bass“ am Theater der Jugend in Wien.

Lilly Axster

Schattenriß (Auszug)

Fratzenwelt:

Mit dem Auftritt der Vaterfratze verzerrt die Musik und wird abgewürgt. Die Hollywood-Mutter schnurrt zur Mutterfratze zusammen. Die Fratzen sitzen fest, wie angeschraubt.

M-Fratze	Das Kind schweigt.
V-Fratze	Es sagt nichts.

M-Fratze Es schweigt.
 V-Fratze Ob es schläft?
 M-Fratze Es schläft nicht, es schweigt.
 V-Fratze Schweigen Kinder?
 M-Fratze Wenn sie brav sind.
 V-Fratze Also ist es brav.
 M-Fratze Nein, es schweigt.
 V-Fratze Also ist es nicht brav.
 M-Fratze Nein.
 V-Fratze Kinder schweigen nicht?
 M-Fratze Nicht so.
 V-Fratze Ob es müde ist?
 M-Fratze Es ist verrückt.
 V-Fratze Was?
 M-Fratze Es.
 V-Fratze Es ist verrückt?
 M-Fratze Ja.
 V-Fratze Wahrscheinlich.
 M-Fratze Ja.
 V-Fratze Es ist nicht unser Kind.
 M-Fratze Nein, es schweigt.
 V-Fratze Unser Kind spricht.
 M-Fratze Haben wir eins?
 V-Fratze Kennen wir uns?
 M-Fratze *schweigt*
 V-Fratze Wenn es nicht schweigen würde.
 M-Fratze Kinder sollen lachen.
 V-Fratze Mädchen sollen freundlich sein.
 M-Fratze Nicht schweigen.
 V-Fratze Nur, wenn wir es wollen.
 M-Fratze Jetzt wollen wir es nicht.
 V-Fratze Es geht ihm gut.
 M-Fratze Wem?
 V-Fratze Dem Mädchen. Es wird geliebt. Es wird gestreichelt.
 M-Fratze Aber es schweigt.
 V-Fratze Mein Mädchen. Alles ist in Ordnung.
 M-Fratze Nicht, wenn es schweigt.
 V-Fratze Es lebt.
 M-Fratze Lebt es?
 V-Fratze Es muß leben.

M-Fratze	Muß es?
V-Fratze	Es muß.
M-Fratze	Gut.
V-Fratze	Es saftet.
M-Fratze	Es giftet.
V-Fratze	Wir brauchen etwas zum Spielen.
M-Fratze	Kinder.
V-Fratze	Mädchenkinder.
M-Fratze	Ist es ein Mädchen?
V-Fratze	Mädchen schweigen.
M-Fratze	Aber nicht immer.
V-Fratze	Mein Mädchen.

Das Mädchen hat die ganze Zeit den Mund fest zusammengekniffen. Jetzt kann sie den Mund nicht mehr zuhalten und spuckt.
(...)

Mutterfratze schweigt und schweigt und schweigt.

V-Fratze	<i>lieb</i> Sei locker.
Mädchen	-
V-Fratze	Ganz locker.
Mädchen	-
V-Fratze	So.
Mädchen	-
V-Fratze	Mein Mädchen.
Mädchen	-
V-Fratze	Unser Mädchen.
Mädchen	-
V-Fratze	Mama ist auch da.
Mädchen	-
V-Fratze	Das tut gut.
Mädchen	-
V-Fratze	Ei ei ei.
Mädchen	-
V-Fratze	Ich hab dich lieb.
Mädchen	-
V-Fratze	Wir haben dich lieb.
Mädchen	-
V-Fratze	Was ist? Schlaf schön.

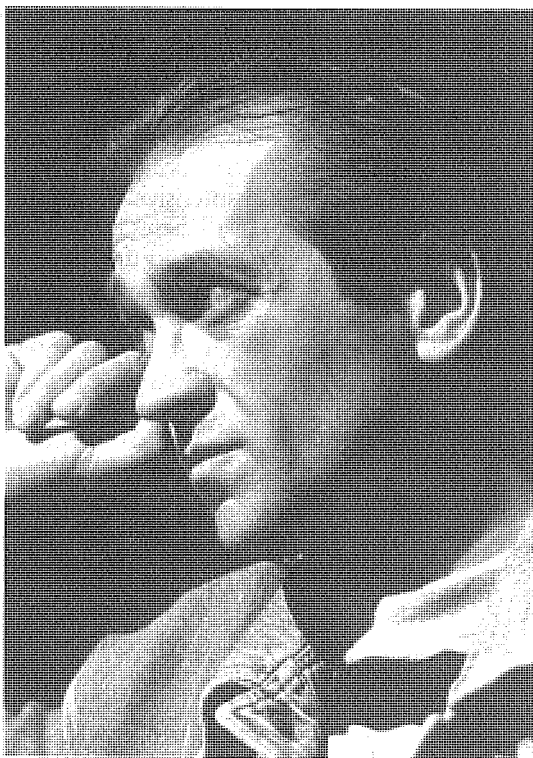
Mädchen	-
V-Fratze	Was ist? Schlaf schön.
Mädchen	-
V-Fratze	Das ist für dich.
Mädchen	-
V-Fratze	Ganz allein für dich.
Mädchen	-
V-Fratze	Ganz allein.
Mädchen	-
V-Fratze	Nur für dich.
Mädchen	-
V-Fratze	Komm.
Mädchen	-
V-Fratze	Einmal lächeln. Nur ein bißchen.
Mädchen	-
V-Fratze	Ja.
Mädchen	-
V-Fratze	Das hast du gern.
Mädchen	-
V-Fratze	Das hast du gern.
Mädchen	-
V-Fratze	Das hast du gern.
Mädchen	-
V-Fratze	Du mußt dir Mühe geben.
Mädchen	-
V-Fratze	Unser Geheimnis.
Mädchen	-
V-Fratze	Das gehört nur dir und mir. Behalt es für dich.
Mädchen	-
V-Fratze	Nur für dich. Dann wird es schön.
Mädchen	-
V-Fratze	Im Leben.
Mädchen	-
V-Fratze	Für dich.
Mädchen	-
V-Fratze	Ich bin bei dir.
(...)	

(Aufführungsrechte: Verlag der Autoren, Frankfurt am Main)

„Moritz“

Martin Leßmann

Der Schauspieler, Regisseur und Puppenspieler erlangte 1983 - nach einem Studium der Germanistik und Pädagogik - sein Diplom als Schauspieler und Spielleiter an der Hochschule für Musik und Theater in Hannover. Engagements in Göttingen, Braunschweig, Essen und Bremen. Regelmäßige Gastinszenierungen am Theater im Werftpark in Kiel und im Stadttheater Hildesheim. Zahlreiche Rollen im Fernsehen und Rundfunk.



TeilnehmerInnen

Sebastian Faust (Theater im Werftpark, Kiel)
Herbert Hähnel (Städtische Bühnen Osnabrück)
Joachim Henn (Landesbühne Niedersachsen, Wilhelmshaven)
Frank Schikore (OSCHI-Kindertheater, Kiel)
Elke Tollewski (OSCHI-Kindertheater, Kiel)
Bernd Upadeck (Klecks Theater, Hannover)
Christian Martin (Ellefeld)
Martin Leßmann (Bremen)

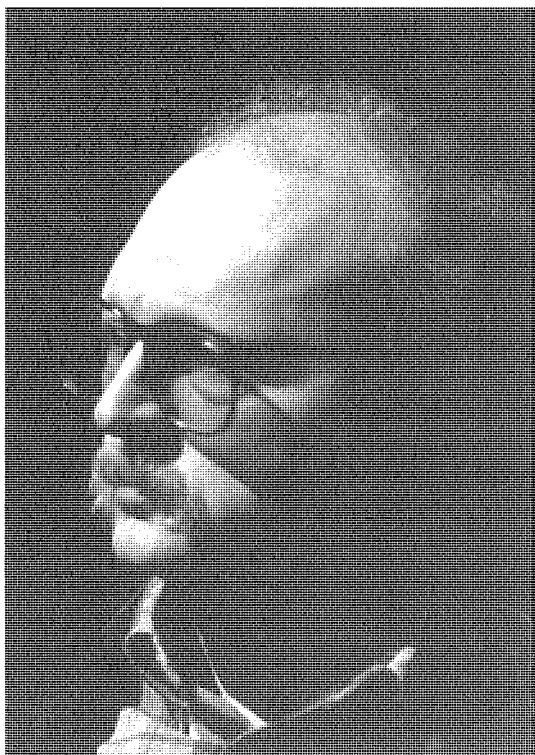
Gearbeitet wurde an den ersten beiden Szenen des Stücks.

Martin Leßmann ist leider nicht dazu gekommen, seine Gedanken zu der Werkstatt für diese Dokumentation niederzuschreiben. Er macht aber seine Intentionen und Erfahrungen in dem Abschlußgespräch (siehe S.59f.) deutlich.

Im Gegensatz zu den drei anderen Werkstatt-Gruppen bewegte sich die Arbeitsgruppe „Moritz“ sehr stark auf den Spuren des Autors, d.h. es wurden - mehr als bei anderen - das intensive Gespräch mit und die Annäherung an Christian Martin gesucht. Daß dieses möglich war, hatte seinen Grund auch in der großen Offenheit des Autors und in seiner Neugier, andere Meinungen zu erfahren. Somit standen Text- und Verständnisfragen sowie Interpretationen im Mittelpunkt der Arbeit, und Leßmann beschreibt es als eine „einmalige Gelegenheit, den Autor so intensiv befragen zu können“. Festgehalten werden sollte allerdings auch das durchaus „zwiespältige Gefühl“, das sich bei den Gruppenmitgliedern eingestellt hat. „Die große Nähe zu dem Autor kann auch meine szenische Phantasie blockieren.“

Christian Martin

Geboren 1950 in Ellefeld/Vogtland, Pädagogikstudium in Leipzig, danach als Lehrer tätig. 1981-84 Fernstudium am Literaturinstitut „Johannes R. Becher“ in Leipzig. 1985 Förderstipendium des Kultusministeriums der DDR und Praktikum am Deutschen Theater in Berlin, lebt seit 1986 als freischaffender Autor in Ellefeld, Uraufführungen u.a.: 1984 „Hans und Marie“ (Schwerin), „Abseits“ (Theater Senftenberg und Leipzig), „Der Fall“ (Schauspiel Leipzig), 1990 „Golan“ (Bayrisches Staatsschauspiel), das Puppenspiel „Igel-



hans“ wurde 1990 im Rundfunk der DDR gesendet, 1992 fanden drei weitere Uraufführungen statt: „Amok“ (Freie Kammerspiele Magdeburg), „Das tapfere Schneiderlein“ (Staatstheater Braunschweig) und „Bunker“ (Schauspiel Leipzig), für das Stück „Moritz“, das 1991 den Münchner-Jugend-Dramatiker-Förderpreis erhielt, ist 1994 die Uraufführung am Landestheater Tübingen vorgesehen. Das kommunale Kinder- und Jugendtheater Frankfurt/M. eröffnete 1992 seinen Spielbetrieb mit den beiden Stücken „Bunker“ und „Igelhans“. Sein Stück „Lulle und Pulle“ wurde mit dem Baden-Württembergischen Jugendtheater-Preis 1992 ausgezeichnet.

Christian Martin

„Moritz“ – Ein Spiel (Auszug)

1. scene

(wolkenweiß im traum)

WOLKENWEISS

mein weißes kleid das wolkensegel
fährt dahin im sturm der zeit
spendet regen hoffnung liebe
ist lebensbild für ewigkeit

das alte spiel aufs neue
mit donnergröln beginnen mag
wie sonnentau die träume
dann perlen für den tag

2. scene

(einsiedelei weitab hinter sieben müllbergen)

EULE he was wo hallo

MORITZ mir träumte

EULE träume sind schäume
wach auf

MORITZ mensch eule
die sonne das wunder
steigt und wärmt
ist prall wie eine blutorange

EULE mensch moritz
mein bauch

MORITZ dein wolf

EULE mein zentrum

knurrmurr es geht zu ende

MORITZ königin sonne
sie schenkt das leben
und was für ein traum

EULE aber sie schweigt

MORITZ warum

EULE vor wut und aus trauer
 MORITZ warum
 EULE das ist eine lange geschichte
 MORITZ erzähl
 EULE laut plan philosophie
 MORITZ uah philosophie
 erzähl
 bitte
 EULE nein
 also
 es gibt gab
 MORITZ gibt gab
 EULE gab
 unterbrich mich nicht
 also zwei theorien
 das böse besiegt das gute
 oder das gute siegt über das böse
 MORITZ wie im märchen
 EULE jetzt bist du erwachsen
 MORITZ sie lebt
 EULE wer lebt
 MORITZ wolkenweiß
 (...)

12. scene
 (...)

WOLKENWEISS bleibt da stehen
 nicht weiter nicht
 ach
 mein wundes haupt ein totenkopf
 mein geschändeter leib vertrocknetes fleisch
 meine gebrochenen glieder ein jammerskelett
 wie mich friert
 was für ein schrecklicher winter
 die mauern stehen kahl und riesig
 die fahnen klirren tod tod tod
 hört ihrs nicht
 es geht ein si sa sensemann

in unserm kreis herum
er hat vor lauter blut und gram
ein purpurmäntlein um
wenn die wolken schwarzblutende stiere sind
und die toten winde fallen wie asche
da sagte die mutter zu mir
flieh flieh mein kind
entflieh dem bösen winterwolf
träume dir schneebumen zu roten rosen
gläsernen rauhereif zu blühendem leben
den kalten nachmond zur strahlenden sonne
(...)

(Aufführungsrechte: henschel SCHAUSPIEL, Berlin)

Der Abschluß oder Wie man Workshop-Erfahrungen sichtbar macht

Am Abend des 6. Mai, also nach drei und einem halben Tag intensiver Werkstatt-Arbeit kamen alle TeilnehmerInnen um 20.00 Uhr in dem Kulturzentrum „Räucherei“ zusammen um sich gegenseitig ein Bild über die geleistete Arbeit zu vermitteln. Keine Präsentation, erst recht keine Aufführung sollte es sein, darüber herrschte Einigkeit vom ersten Moment der Konzeption an. Dennoch: die Neugier, über die eigene Gruppe hinauszublicken, war da und auch das Bedürfnis, etwas zur Diskussion zu stellen.

Der Abend war bewußt nicht für die große Öffentlichkeit des Norddeutschen Theatertreffens angekündigt worden. Dem kleinen Kreis von beobachtenden Journalisten und Fachkollegen, wurde aber selbstverständlich die Tür gerne geöffnet.

1) PTE-HO-I-YA-PI von Gerd Knappe

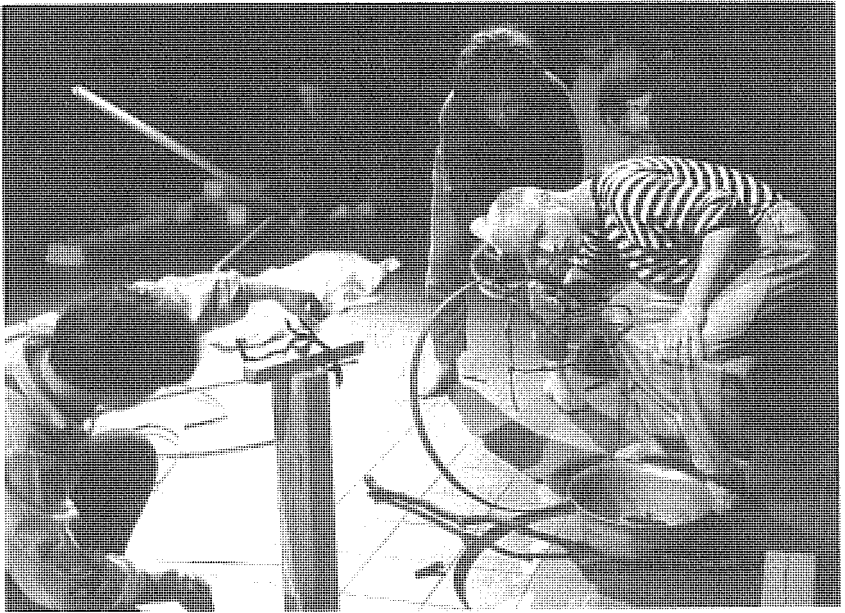
Den Anfang machte die Gruppe um Enno Podehl. Eine ca. 15 minütige Aufwärmphase diente nicht nur den 11 TeilnehmerInnen, sondern auch den noch zuschauenden Mitgliedern der anderen Gruppen als Einstieg. In dem großen Raum entstand schnell eine Atmosphäre der Arbeit, die sich anbahnende Teilung in Bühne und Zuschauerraum konnte übersprungen werden. Anfangs standen die Materialien, die die Gruppe verwendete, im Mittelpunkt: Holz, Eisen, Seile, Tücher und Stangen – alles ließ sich auf seine ganz eigene Qualität im wahrsten Sinne des Wortes abklopfen. Dabei entstand eine Klangkulisse, teils sehr laut und heftig, teils fast ausschließlich im Kammerton. Für den Betrachter stellte sich schnell ein interessantes Verhältnis zwischen Akteur und Objekt her. Theater *spielen* gewinnt an Bedeutung.

Dann eröffnete Enno Podehl, nachdem die Bühne „aufgeräumt“ wurde, mit kurzen Sätzen die nun anzupielende Szene.

„Wir haben diese Werkstatt in all den Tagen der Arbeit als eine Forschung begriffen, die untersucht hat, wo der Text von Gerd Knappe gesprochen wird, wo sein Ort ist in dem Spannungsbogen zwischen den Materialien und den Darstellerinnen und Darstellern. Meine Zugabe ist es gewesen, zufällig ausgewähltes Material, das zum Text passen könnte, beigefügt zu haben. Begonnen haben wir mit Materialspielen, die absichts- und textlos waren. Erst dann haben wir den Text gelesen ohne über ihn zu diskutieren, haben uns auf bestimmte Materialien konzentriert. In die Spiele wurde dann der Text hineingesprochen. Das unausgesprochen erklärte Ziel war es, die Fülle

von Assoziationen zu dem Stück zu sammeln. Es sollte stets neu sein, niemals wiederholbar.“

Daran schloß sich eine ca. 15 minütige Spielszene an, eine Szene mit dem Titel „Von den alten aus gesehen“. Es geht um eine Interpretation. Ein Junge will ein Mädchen, sie sagt ihm aber: Du mußt mir erst das PTE-HO-I-YA-PI bringen. Niemand weiß, was das ist. Und so kommt der Junge – gemeinsam mit seinem Bruder – auf seiner Suche in Kontakt mit den Alten. Podehl deutet zwei Orte an: ein langes Seil dient der Welt der Alten, ein Eisenrad den Brüdern. Die Szene lebt von zwei gegenläufigen Tendenzen: zum einen die Brüder im Spiel und bedrohlichen Kampf miteinander, zum anderen die Alten, die sich rituellen Handlungen und rythmischen Bewegungen hingeben. Höhepunkt und Schluß der Szene ist der Zusammenprall dieser beiden Erfahrungswelten. Applaus!



2) **Konzert im Ei** von Nicholas Hause

In kurzen Anmerkungen charakterisierte Erich Radke den Verlauf seiner Werkstatt-Arbeit. „Am Anfang der Werkstatt stand die Textlektüre und wir entschieden uns für die Passagen aus dem ersten Teil des Stücks. Diese faßten wir als Konzert auf. Wir wollten die Arbeit an dem Stück als einen „konzertanten Akt“ begreifen, der den Text, seine Worte und auch den

intendierten Rhythmus zu einem musikalischen Ereignis werden läßt. Mit vier musikalischen Parametern haben wir uns dem Text genähert:

- Rhythmus
- Tempo
- Artikulation und
- Dynamik

Die tägliche Arbeit ging so los, daß wir diese Parameter – losgelöst vom Text – mit den von mir mitgebrachten Instrumenten wie Schellen, Trommeln, Pfeifen benutzt haben.“



Die Gruppe formierte sich nun zu der Demonstration, indem sie im Kreis auf dem Boden sitzend Platz nahm. Eine Person blieb stehen, vor sich einen Notenständer. Jeder hatte ein Musikinstrument in der Hand. Neben den sechs Gruppenmitgliedern gehörten der Autor Nicholas Hause und auch Erich Radke der Runde an. Es begann. Den Instrumenten wurde ein Soloton abverlangt, dann kamen alle in ein rythmisiertes Zusammenspiel. Eine Art Grundmelodie, ein immer wiederkehrender Rhythmus entstand. Plötzlich setzte eine Stille ein, die ersten Sätze des Theaterstücks wurden vorsichtig gesprochen, noch konnte von Dialog nicht die Rede sein. Derweil „agierten“ die Instrumente weiter, entließen aber keine Töne. Ein stummes Konzert,

stattdessen ein Wortkonzert. Nun bestimmte der Text den Rhythmus. Dazwischen immer wieder das rhythmisierende Leitmotiv der Schlaginstrumente. Eine magische Kraft entstand durch Takt und Dynamik, die sich immer weiter bis hin zum Publikum entwickelte. Gesprochen wurden die ersten zehn Szenen, die mit einem ganz feinen „Piep“-Ton endeten. Daran schloß sich nochmals eine sehr stark vom Takt beherrschte Sequenz aller Instrumente an, die Gruppe ging auf das Publikum zu und forderte animierend auf, sich diesem anzuschließen. Lachen und Applaus nach dieser ca. 15 minütigen Demonstration!

3) Schattenriß von Lilly Axster

Mit der unmittelbaren Demonstration begann diese Arbeitsgruppe. Im Bühnenraum lagen umgestürzt ein Tisch und zwei Stühle. Aus dem Dunkel erschienen die Darstellerinnen und Darsteller, gingen aufeinander zu, aneinander vorbei, durcheinander durch. Es kam zu ersten, leichten Berührungen, Paare suchten sich. Die Gruppe igelt sich ein, eine unsichtbare Panzerung umgab sie. Plötzlich verwandelte sich diese Konstellation in ein statuarisches Bild, eine Momentaufnahme der Gruppe. Rasch löste sich auch diese Figur wieder auf.

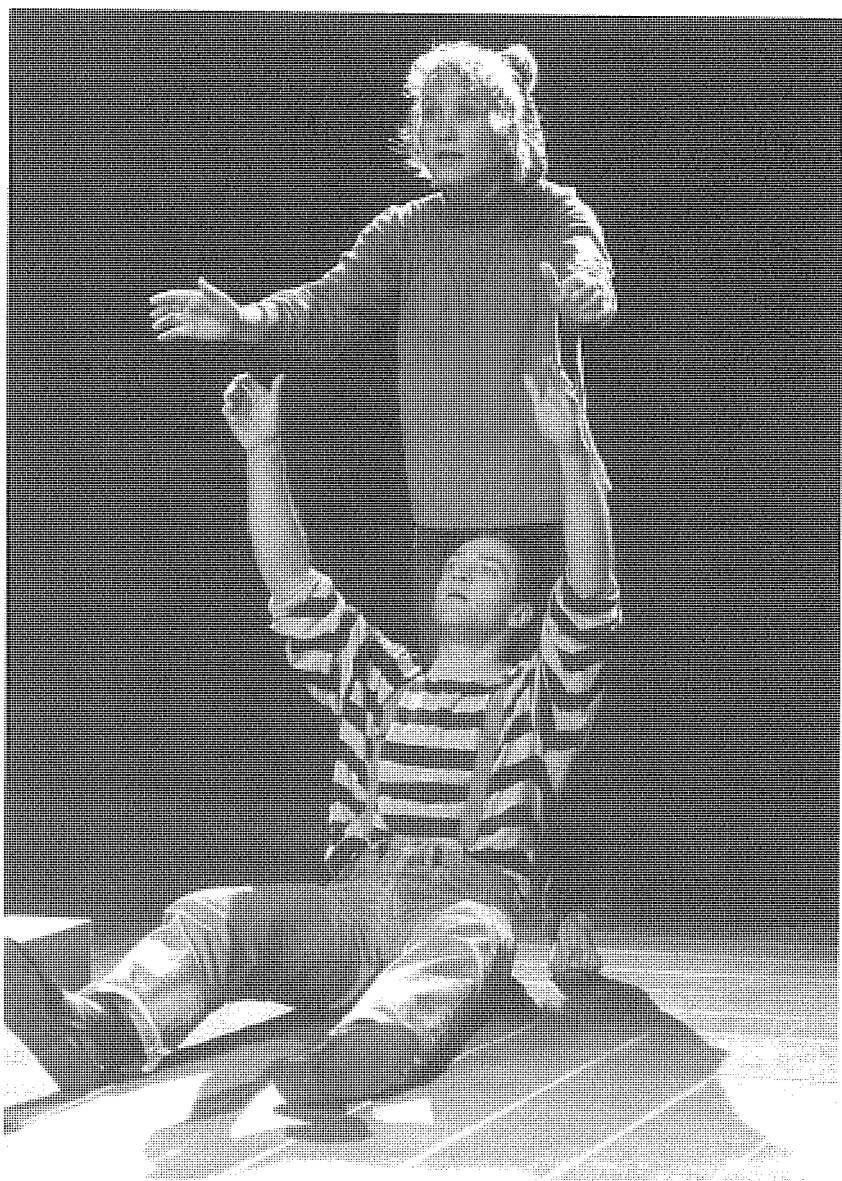


Es blieben „Das Mädchen“ und im Hintergrund die „Fremden Schatten“. Nun wurden die Regieanmerkungen von der Seite hereingesprochen, das Mädchen sprach die Anfangsmonologe des Stücks. Das Ende der Szene wurde markiert durch das Auftreten der Gruppe, wieder gingen die Menschen durcheinander und aufeinander zu, Passanten. Sie hielten inne, knickten ein, die Worte schienen sie getroffen zu haben, fielen zu Boden. Nun hatte jeder sein Repertoire an Bewegungen gefunden. Mit diesem spielte er eine Weile, probierte sich aus. Erneut besetzte das Mädchen wieder seinen Platz hinter dem umgeworfenen Tisch und betrachtete die sich windenden Menschen. Neben ihr nahmen die „Elternfratzen“ auf dem Boden platz und begannen mit dem Dialog der ersten längeren Textpassage. Das Mädchen schwieg, die Gruppe verharnte am Rande des Geschehens in großer Konzentration und unfasslich über das Gehörte. Dem Mädchen blieb kein Ausweg außer der Flucht, die Eltern sanken mehr und mehr zu Boden, gaben sich erschöpft. Die Gruppe reagierte mit schrecklichen Bewegungen auf die Szene, Zuckungen, Erbrechen, Davonlaufen gehörten zum Bewegungsablauf. Erst als das Mädchen diesem Lauf mit dem Spiel „Eins, zwei, drei – du bist an der Reih,“ Einhalt geboten hatte, kam es zu einem regen Stimmengewirr mit dem stereotypen Kalauer „Liebe ist...“. Durch diese Flut an Informationen versucht sich das Mädchen durchzukämpfen, eine Erforschung der Paarwelt. Die nächste Szene – eine Unterhaltung zwischen den fremden Schatten und dem Mädchen – wurde ganz dicht an das Publikum herangezogen, die Gruppe fand wieder – im Hintergrund – zu ihrem Bewegungsritual, dieses mal allerdings in einem ausgedehnten Zeitlupentempo.

Nach ca. 20 Minuten schloß die Demonstration mit einer der wohl eindringlichsten Szenen des Stückes. Der Vater legte seinen Kopf in den Schoß des Mädchen und drang in seine Tochter ein: „Ich habe dich lieb – Das hast du gern...“ Die Mutter, schlafend an der Seite ihres Mannes, nahm die Szene nicht wahr. Wie in größter Erstarrung nahm die Gruppe dieses Bild eines Mißbrauches auf. Ende, Betroffenheit und Applaus.

4) **Moritz** von Christian Martin

„Des Dichters Wort im Mittelpunkt“, so charakterisierte Martin Leßmann einen Kernpunkt der Werkstattarbeit, deren Ergebnisdemonstration anschließend etwas näher erläutert wurde: „Es soll nicht versucht werden, den Vorgang der Annäherung an den Text deutlich zu machen, sondern wir demonstrieren eine Art Zwischenstation auf diesem Wege. Wir werden die ersten beiden Szenen lesen und uns in die Situation einer Hörspielprobe begeben.“



Im Anschluß daran folgt eine kurze Spielszene.“ Martin Leßmann stellte die Gruppenmitglieder sowie die von ihnen gesprochenen Rollen vor, Christian Martin las die erste Szene selber. Szene 2 wurde gesprochen von drei Personen. Darauf folgt eine kurze, mit elegischer Filmmusik unterlegte Spielsituation der ersten Szene sowie des Anfangs von Szene 2. Der Kontrast zwischen der „Hörspielprobe“ und der selben Szene, die dann theatralisch umgesetzt wurde, ließ eine Ahnung über die Vielschichtigkeit dieses vom Autor bezeichneten „Spiels“ aufkommen. Applaus für diese und die gesamten Demonstrationen der letzten 1 1/2 Stunden.



Das Abschlußgespräch oder „Man hat sich über den Text getroffen...“

Nach einer kurzen Pause schloß sich ein Abschlußgespräch an, an dem Fine Kwiatkowski, Martin Leßmann, Enno Podehl, Erich Radke, Nicholas Hause, Gerd Knappe und Christian Martin teilnahmen. Lilly Axster mußte leider am Vortag schon abreisen, die Moderation übernahm Ulrike Gerold. Im Zentrum des Gespräches standen naturgemäß die Fragen nach den Erfahrungen, die zum einen die Autoren, zum anderen aber auch die Teilnehmer gemacht haben und die Neugier, das Verhältnis zwischen Autor und Spieler zu untersuchen. Im folgenden sollen einzelne Statements wiedergegeben werden.

Gerd Knappe eröffnete mit einer Einschätzung seiner Texte das Gespräch. *„Meine Texte geben eigentlich keine Vorgaben in dem Sinne einer festgelegten Regieanweisung o.ä., und so wurde auch hier gearbeitet. Es mußte nicht darüber diskutiert, nicht der rationale Weg der Annäherung gesucht werden. Der Text wurde nicht so wichtig, sondern es kam auf das Erfassen der Situation an, von der der Text wiederum ein Teil ist. Erst wenn man die Situation und die Vorstellung davon gefunden hat, dann kommt man zum Text.“* Skeptischer äußert sich **Nicholas Hause**, der seine Erfahrungen *„nur schwer beschreiben kann“*. Anbetracht der Kürze der Zeit registrierte er ein für ihn sehr passables Ergebnis, meint aber auch, *„daß viele Fragen in der Werkstatt nicht haben beantwortet werden könne, so z.B. dramaturgische. Denn wir beschränkten uns auf einzelne Aspekte, z.B. nach dem Rhythmus der theatralischen Arbeit“*. Dem fügt **Erich Radke** hinzu: *„Man hat sich über den Text getroffen und an der Musik gearbeitet. Alle mitgebrachten Konzepte blieben in der Schublade, so daß unerwartete Dinge entstehen konnten. Gerade darin sehe ich den Sinn der Werkstatt. Ich wollte in erster Linie ein Treffen initiieren, um etwas aufbauen zu können, das auch wieder verworfen werden darf. Es gab keine Möglichkeiten, nach den üblichen Strohhalmen – wie Regie, Bühnenbild oder Dramaturgie – zu greifen. Aber in mir sind Bilder entstanden, die nun die Lust geweckt haben, das Stück zu realisieren.“* Die Gruppe um **Martin Leßmann** hat sich – stärker als andere – an der Erforschung des Wortes und dessen Bedeutung orientiert. *„Wir hatten Fragen an den Text und Fragen an den Autor. Das war Erlebnis und Anstrengung zugleich, denn je mehr ich weiß, über Text und Autor, umso schwerer wird es mit der Inszenierungsarbeit. Ich glaube, die Weichen für diese Fragen muß man sehr früh stellen, entweder man fragt ihn frühzeitig oder gar nicht. Und je mehr man entschlüsselt, umso mehr Fragen tun sich auf. Anfangs war es mein Ehrgeiz, das Stück am Ende besser beschreiben zu können. Ich wünschte mir, die Klarheit, ähnlich wie bei einem Schauspiel, so daß ich sagen kann, wohin welche Figur zieht, wie weit sie gehen kann u.s.w.. Aber diese Fragen haben wir dann nicht mehr verfolgt. Schnell merkten wir, daß wir uns beschränken müssen, auf eine Szene, eine Seite, einige Worte. Wir haben erlebt, wieviel schon in den ersten vier Worten liegt „he was wo hallo“. Die geben viel zu erzählen.“*

Christian Martin entwickelt im folgenden Gedanken, die danach suchen, wo sich die Bedeutung seiner poetischen Idee ausdrückt und sichtbar wird und findet dazu das Bild vom Eisberg. Auf diese Metapher wird später noch zurückgegriffen in einem Gespräch über die Bedeutung des Wortes. *„Ich glaube, der Arbeitsprozeß in den einzelnen Gruppen unterscheidet sich nicht so sehr. Grundlage des Autors ist doch seine „Poetische Idee“, die aus dem Bauch kommt, die einfach geschrieben werden muß. Das ist ein naiver Vorgang. Dieser muß über den Kopf, den Intellekt philosophisch erschlossen werden, um dann wieder als gefilterte*

*Narivität vom Schauspieler in Sprache umgesetzt zu werden. Man muß den Eindruck haben, daß hier etwas begriffen wurde. Für den Autor ist es wichtig, im Arbeitsprozeß die Sprache immer mehr zu reduzieren, bis hin auf ein Minimum. Es ist wie bei einem Eisberg, von dem nur die Spitze, das wären die Worte, sichtbar sind, die Bedeutung aber darunter liegt. Und die muß erspielt werden. Über die von Martin angesprochenen ersten vier Worte haben wir 1 1/2 Stunden philosophiert und nach Möglichkeiten des Sprechens gesucht. Und dem muß sich dann die Freude am Spiel anschließen. Diese beschrittenen Wege ließen für mich die Werkstatt sehr produktiv werden.“ Kurz und bündig bringt **Fine Kwiatkowski** die Arbeitserfahrungen auf einen Nenner. „Es war eine Zusammenarbeit aller, ein Zusammenspiel von Text, Körper und Darsteller. Uns hat der Text sehr viel gegeben und schnell gezeigt, wohin wir arbeiten wollen, nämlich offener zu werden und mutiger in den Bewegungen. So haben wir uns gegenseitig weitergebracht.“*

Ulrike Gerold spricht dann nochmals die Autoren speziell an, wieweit eine Werkstatt ihnen etwas nützt für ihr Schreiben und ihre vom Bühnenalltag isolierte Tätigkeit am Schreibtisch. **Nicholas Hause** glaubt, „es wird überschätzt, daß der Autor durch die Umsetzung auf der Bühne etwas lernt. Die Erlebnisse aus dieser Werkstatt kann ich als eine Ergänzung zu meinen bisherigen Probenarbeiten bezeichnen, aber wenn ich mich für einen Text schämen muß, liegt es an mir!“ Demgegenüber ergänzt **Gerd Knappe**: „Für mich war es schön, zu erleben, daß die Arbeit am Text so geht, wie ich ihn angelegt hatte, und daß ich mir das nicht nur am Schreibtisch vorstellen muß. Erst kommt das Erleben eines Textes und dann das Ausprobieren.“

Dem fügen die Arbeitsgruppenleiter **Enno Podehl** und **Erich Radke** ihre Erfahrungen mit der unmittelbaren Präsenz der Autoren hinzu. Podehl: „Manchmal habe ich schon auf den Autor geschaut, wir haben uns angeschaut, und ich habe mit Blicken gefragt, ob die Szene denn nun gut und in seinem Sinne getroffen wurde, aber Gerds Texte sind ja deshalb so ideal für das Theater geeignet, weil sie Raum lassen. Seine Texte sind nichts weiter als das gerade gesprochene Wort. Ich glaube, daß die Texte und Zustände immer klüger sind, als die Leute, die sie herstellen. Und davon kann der Autor auch ausgehen, das weiß er, denn eigentlich ist ja jeder Satz wie eine Frage an die Produzenten gemeint. Und umgekehrt ist es ähnlich. Auf diese Ebene haben dann Spiel und Text etwas miteinander zu tun.“ Erich Radke: „Was ich interessant fand war, wie ein Text, wenn man versucht, sich völlig von der Autorenintention zu entfernen und an der Oberfläche des Klanges entlang geht, eigene Bilder entwirft. Wenn ich an ein Stück herangehe, suche ich gar nicht die großen Aussagen, sondern nur den Klang, wie eine Partitur und völlig losgelöst von den Autorengedanken. Nicht ewig die Frage „Was will er uns damit sagen“, sondern

gerade seine Widerstände oder sein Mitmachen spüren, das finde ich interessant und das hat mir an Nicholas Teilnahme an der Arbeitsgruppe auch so gut gefallen.“

Die Gesprächsrunde endete mit verschiedenen Meinungsäußerungen der Teilnehmerinnen und Teilnehmer. Überwiegend wurde eine positive Bilanz gezogen, wurden Selbsterfahrungen und neue Arbeitsmethoden erlebt und die Werkstatt grundsätzlich als eine ideale Form für ein Theatertreffen angesehen.

Hervorgehoben wurde auch die hohe Qualität der Texte, die ideale Partnerschaft zwischen Text und Werkstattleiter, deren unterschiedlichen Biographien und Arbeitsweisen wesentlich dazu beitrugen, den Begriff Theater, in weiteren Kreisen abzustecken als das gemeinhin bei der täglichen Probearbeit im Engagement möglich ist. „*Wir haben den Text befragt, allerdings auf neuen und uns ungewohnten Wegen.*“ Daß, um die Kritikpunkte auch zu sammeln, allgemein die zu knappe Zeit der Werkstatt bedauert wurde, bestätigt die Meinung der Organisatoren, daß die Künstler des Kinder- und Jugendtheaters dringend und sehr interessiert nach Fort- und Weiterbildungsmöglichkeiten suchen.

Zusammenfassung: Henning Fangauf

MATERIALIEN

WERKSTATT NEUE TEXTE

1. Konzeptionspapier vom 11. November 1991

„WERKSTATT NEUE TEXTE für das Kindertheater“ anlässlich des NTT '92

Ohne dramatische Literatur kann es kein Theater geben. Ohne Autorinnen und Autoren keine Literatur.

Da sich das Geschäft des Stückeschreibens aber materiell schlecht entlohnt, und insbesondere im Kinder- und Jugendtheater auch der feuilletonistische Ruhm für den Autor gering bleibt, und da ferner sich der Anspruch vieler karrierebewußter Regisseure angeblich nicht mit neuen Texten verbinden läßt, bedarf es diverser Unterstützungen.

Die deutsche Literaturlandschaft ist nicht arm an Fördermaßnahmen: Stipendien, Autorenpreise, Stadtschreibermodelle, Werkstätten etc. gibt es allorts. Maßnahme, die sich wie viele bunte, isolierte Stecknadelköpfe über eine Landschaft verteilen. Über die „durchschlagende Wirkungslosigkeit“ dieser Förderungen ist viel geredet worden. Es hat sich aber bis heute niemand darangemacht, über eine „Vernetzung“ diverser Aktionen nachzudenken.

Für den Bereich des Kinder- und Jugendtheaters soll dieses nun durch das Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland geschehen:

Autor-Stück - Förderung - Theater-Inszenierung

Erst wenn diese fünf Komponenten in eine sinnvolle Reihenfolge gebracht werden, erst wenn jeder dieser Punkte sich erfüllt, dann läßt sich von einer wirkungsvollen Autorenförderung reden.

Zum Ziel können viele Wege führen. Wir möchten anlässlich der sich anbietenden Werkstätten zum NTT '92 folgendes vorschlagen:

- 1) Das Zentrum fördert durch Dramatiker-Werkstätten zur Zeit Autorinnen und Autoren, die an einem Theaterstück für Kinder oder Jugendliche arbeiten.
- 2) Aus diesen Dramatikerwerkstätten werden bis zum Januar 1992 verschiedene Stücke für das Kindertheater vorliegen.

3) Diese Stücke bräuchten jetzt die Erprobung durch die Künstler des Theaters.

4) Diese Stücke könnten im Rahmen des NTTs '92 in wenigen Tagen auf unterschiedlichste Weise künstlerisch umgesetzt werden. Das kann heißen:

- Inszenierung oder Teilinszenierung
- Lesung oder szenische Lesung
- Konzeptionsgespräch
- Raumgestaltung oder musikalische Inspiration

5) Das Norddeutsche Theatertreffen würde mit dieser „WERKSTATT NEUE TEXTE“ den teilnehmenden Ensembles eine Fortbildung bieten und sich wieder auf das besinnen, was es ursprünglich mal war, nämlich ein Forum der Zusammenarbeit und des Austausches.

2. Konzeptions- und Organisationspapier vom 3. Januar 1992

Entsprechend des Beschlusses der Arbeitsgemeinschaft der norddeutschen Kinder- und Jugendtheater vom 14.11.91 in Braunschweig und der Zustimmung durch den Deutschen Bühnenverein, LV Nord wird - als ein Programmpunkt des Kinder- und Jugendtheatertreffens anlässlich des 18. NTTs - die „WERKSTATT NEUE TEXTE“ durchgeführt.

Ziel ist es zum einen, sich mit aktuellen Strömungen der Gegenwartsdramatik zu beschäftigen, zum anderen aber, das Treffen für einen Austausch der Ensembles aus Norddeutschland (einschließlich Mecklenburg-Vorpommern) zu nutzen.

Geplant ist die Bildung von vier Ensembles, die innerhalb der Werkstatt sich mit vier neuen Theatertexten für das Kinder- und Jugendtheater beschäftigt werden.

Alle Teilnehmer werden gemeinsam in einem Hotel wohnen. Möglichkeiten zum täglichen Treffen sollten gegeben sein.

Reisekosten, Tagegelder und die Hotelübernachtungen werden vom Deutschen Bühnenverein, LV Nord übernommen. Ferner steht noch ein kleinerer Etat für Ausstattung, Tantiemen, Werbung etc. zur Verfügung.

Texte

Aufgrund meiner Einladung werden folgende AutorInnen während der Werkstatt in Kiel anwesend sein und ihre neuen Theaterstücke zur Verfügung stellen:

Lilly Axster „Schattenriß“

Nicholas Hause „Konzert im Ei“

Gerd Knappe „PTE-HO-I-YA-PI“

Christian Martin „Moritz“

Werkstätten

Die Werkstätten werden von folgenden Personen „geleitet“, d.h. diese haben sich im Vorfeld mit den ihnen zugeordneten Texten beschäftigt. Die weitere Zusammensetzung der Ensembles soll spontan erfolgen nach den jeweiligen Interessen der einzelnen Teilnehmer. Zu achten ist darauf, daß in jeder Gruppe Künstler verschiedenere Theater vertreten sind. Nur somit werden wir dem Austausch-Gedanken gerecht.

- Die Choreografin Fine Kwiatkowski aus Magdeburg wird die Arbeitsgruppe „Schattenriß“ leiten
- Der Kunstprofessor und Regisseur Enno Podehl aus Hannover wird die Arbeitsgruppe „PTE-HO-I-YA-PI“ leiten
- Der Regisseur und Schauspieler Martin Leßmann aus Bremen wird die Arbeitsgruppe „Moritz“ leiten
- Der Schauspielmusiker Erich Radke aus Bremen wird die Arbeitsgruppe „Konzert im Ei“ leiten

Henning Fangauf

TEXT FÜR DAS PROGRAMMBUCH

„Theater brauchen Stücke“ - unter diesem Motto gab das Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland 1990 eine Broschüre heraus, die neue Theaterstücke für das Kinder- und Jugendtheater der ehemaligen DDR zusammenfaßte und vorstellte. Mit dieser Broschüre - und seinem programmatischen Titel - demonstrierte das in Frankfurt am Main ansässige Zentrum einen seiner Arbeitsschwerpunkte, nämlich die Autorenförderung. „Dramatiker-Werkstätten“, „Dramaturgische Gespräche“ und das „Frankfurter Autorenforum für Kinder- und Jugendtheater“ gehören mittlerweile zum festen Bestandteil der Arbeit dieser überregionalen Fördereinrichtung.

Keine Sparte des Theaters ist so sehr auf eine aktuelle Dramatik angewiesen wie das Kinder- und Jugendtheater, das die Kindheit und Jugend eines Publikums im Auge haben und stets auf veränderte Wahrnehmungsformen reagieren muß. Umso wichtiger ist es, sich der dramatischen Literatur für Kinder und Jugendliche zuzuwenden und das sich bildende Repertoire nicht dem Zufall zu überlassen. Ausgehend von der Tatsache, daß von einer Beziehungskrise zwischen den Autorinnen und Autoren und dem Kinder- und Jugendtheater die Rede ist, und ausgehend von der Klage, daß die Theater angeblich nur wenige adäquate Stücke für ihren Spielplan unter der deutschsprachigen Dramatik finden, sind Fördermaßnahmen unerlässlich. Eine effiziente Förderung kann aber nur an den Theatern, in Zusammenarbeit mit den Bühnen geschehen.

Auf Einladung des Deutschen Bühnenvereins, Landesverband Nord wird innerhalb des 18. Norddeutschen Theatertreffens als Schwerpunkt des Kinder- und Jugendtheaters eine „WERKSTATT NEUE TEXTE“ durchgeführt.

Vom 2. bis 9. Mai 1992 treffen sich ca. 50 Ensemblemitglieder nahezu aller norddeutschen Bühnen - mit Schwerpunkt Kinder- und Jugendtheater - zu dieser Werkstatt in Kiel. Ziel ist es zum einen, sich mit aktuellen Strömungen der Gegenwartsdramatik zu beschäftigen, zum anderen aber das Norddeutsche Theatertreffen zu seiner eigentlichen Bedeutung zurückzuführen, nämlich Begegnungen und Austausch unter den Künstlerinnen und Künstlern zu ermöglichen. Gerade dieser Aspekt erhält seine Bedeutung auch durch die Tatsache, daß Bühnen aus Mecklenburg-Vorpommern ebenfalls am Theatertreffen teilnehmen und somit Arbeitserfahrungen zweier unterschiedlicher Theaterlandschaften vertieft werden.

DAS PROGRAMM

Sa., 2.5.1992, Theater im Werftpark

15.00 - 18.00 Uhr

Begrüßung und Vorstellung des Projektes
Vorstellung der Autoren und der Werkstattleiter
Bildung der Arbeitsgruppen

20.00 Uhr

Theateraufführung
Hans Rönne (Dänemark): „Adam im Gewächshaus“
anschließend Eröffnungsfest des Deutschen Bühnenvereins

So., 3.5.1992

Werkstatt-Tag

20.00 Uhr, Pumpe

Theateraufführung, Mecklenburgisches Landestheater, Parchim
Gerhard Majer: „Blutschand“

Mo., 4.5.1992

Werkstatt-Tag

20.30 Uhr, Polnisches Theater Kiel

Theateraufführung, Kammertheater Neubrandenburg
„Dracula al dente“ - Eine makabere Collage für 5 Vampire

Di., 5.5.1992

Werkstatt-Tag

19.30 Uhr, Theater im Werftpark

Theateraufführung, Kinder- und Jugendtheater Kiel
Kurt Schwitters: „Zusammenstoß“

Mi., 6.5.1992

10.00 - 15.00 Uhr

Werkstatt und Vorbereitung der Präsentation

18.00 Uhr „Pumpe“

Theateraufführung, Mecklenburgisches Landestheater Parchim
Börje Lindström: „Sprit“

20.00 - 22.00 Uhr „Räucherei“

Berichte und Präsentationen der WERKSTATT NEUE TEXTE

Do., 7.5.1992

10.00 Uhr, Theater im Werftpark

Theateraufführung, Staatstheater Braunschweig
Börje Lindström: „Acht Jahre“

18.00 Uhr, „Pumpe“

Theateraufführung, Paraplyteatret (Dänemark)
Ray Nusselein: „Verkehrsampeln gelten nicht für Enten“

20.00 Uhr, Theater im Werftpark

Theateraufführung, Unga Teatern Malmö (Schweden)
„Der Mensch und sein Koffer“

Fr., 8.5.1992

15.00 Uhr, Theater im Werftpark

Diskussion
„Schwedische Kinder- und Jugendstücke auf deutschen Bühnen“

18.00 Uhr, „Räucherei“

Theateraufführung, Gruppe „Pilkentafel“ Flensburg
„Washtag“

19.30 Uhr, Theater im Werftpark

Theateraufführung, Staatstheater Oldenburg
Staffan Götestam: „Frostnacht“

Sa., 9.5.1992

16.00 Uhr, Theater im Werftpark

Theateraufführung, Kronobergteatern Växjö (Schweden)
Johan Bernander: „Marc & Bella“

Ende der WERKSTATT NEUE TEXTE

TEILNEHMERINNEN UND TEILNEHMER

Arbeitsgruppenleiter:

Fine Kwiatkowski (Magdeburg)
Martin Leßmann (Bremen)
Enno Podehl (Braunschweig)
Erich Radke (Bremen)

Autoren:

Lilly Axster (Wien)
Nicholas Hause (Bremen)
Christian Martin (Ellefeld/Vogtland)
Gerd Knappe (Berlin)

Teilnehmer:

Suzanne Andres (MOKS Theater, Bremen)
Markus Bartl (Staatstheater Braunschweig)
Dagmar Boden (Theater im Werftpark, Kiel)
Senta Bonneval (MOKS Theater, Bremen)
Sebastian Faust (Theater im Werftpark, Kiel)
Stefan Gad (Landesbühne Niedersachsen, Wilhelmshaven)
Wolfgang Grossmann (Staatstheater Braunschweig)
Herbert Hähnel (Städtische Bühnen Osnabrück)
Anselm Haese (MOKS Theater, Bremen)
Thomas Hechelmann (Theater im Werftpark, Kiel)
Joachim Henn (Landesbühne Niedersachsen, Wilhelmshaven)
Ralf Höhne (Klecks Theater, Hannover)
Thomas Kallin (MOKS Theater, Bremen)
Thomas Klees (Klecks Theater, Hannover)
Anne-Katrin Klinge (Theater im Werftpark, Kiel)
Alexandra Koch (Pilkentafel, Flensburg)
Bettina Konstanczak (Mecklenburgisches Landestheater, Parchim)
Heike Lauer-Schnurr (MOKS Theater, Bremen)
Ursula Menck (MOKS Theater, Bremen)
Christian Orou (Theater Wundertüte, Wien)
Ulrich Pannike (MOKS Theater, Bremen)
Christine Passow (Theater im Werftpark, Kiel)

Georg Peetz (Theater im Werftpark, Kiel)
Gertrud Pigor (Staatstheater Braunschweig)
Evelyn Rosemann (Stadttheater Lüneburg)
Frank Schikore (OSCHI-Kindertheater, Kiel)
Thorsten Schütte (Pilkentafel, Flensburg)
Elke Tollewski (OSCHI-Kindertheater, Kiel)
Bernd Upadeck (Klecks Theater, Hannover)
Christoph Wagner (Mecklenburgisches Landestheater, Parchim)
Flor Wolf (Landestheater Anklam)
Rauny Worm (Mecklenburgisches Landestheater, Parchim)

Gesamtleitung:

Norbert Aust (Kiel)
Henning Fangauf (Frankfurt/am Main)

PRESSESTIMMEN

...traditionsgemäß bilden das Kinder- und Jugendtheater eine gewichtige Ergänzung zum Norddeutschen Theatertreffen. Diesmal steht im Zentrum die Entwicklung des Kindertheaters in Skandinavien...Wichtiges Anliegen der Kinder- und Jugendtheater sind Gespräche, Erfahrungsaustausch und Weiterbildung. Darum wird zum Theatertreffen eine „WERKSTATT NEUE TEXTE“ mit vier Autoren und vier Theatermachern eingerichtet...

Kieler Nachrichten, 8.4.1992

...Auch bei der Jugendtheaterabteilung des Theatertreffens steht ein workshop auf dem Programm: „WERKSTATT NEUE TEXTE“ heißt er. Etwa 50 Mitglieder der in Kiel gastierenden Jugendensembles werden in vier Arbeitsgruppen jeweils einen neuen Text eines Nachwuchsautors erarbeiten...

NDR, 8.4.1992

Wo man Texte erleben kann

Seile, ein Eisenring und Holzlatten sind der Stoff, aus dem der Indianer-Mythos PTE-HO-I-YA-PI von Gerd Knappe ist. Und beim literarischen „Konzert im Ei“ von Nicholas Hause erklingt tatsächlich Musik. Während der „Schattenriß“ von Lilly Axster durch Tanz erst richtig in Bewegung gerät, kommt „Monitz“ von Christian Martin gar als Mini-Inszenierung daher, inklusive Musik und Bühnenbild. Vier Autoren, vier Gruppen, die vom Ansatz völlig unterschiedlich einen Text erarbeiten. In der Werkstatt Neue Texte probieren sie gemeinsam mit Schauspielern und Regisseuren seit Montag

aus, wie man „Texte und dadurch sich selbst erleben“ kann.

Mit dem NTT-Workshop wurde nach rund einem Jahrzehnt auch die Tradition wieder aufgenommen, Raum für Begegnungen und Austausch unter den Künstlern zu schaffen: Eine Möglichkeit, Erfahrungen zu erwerben und an die Kollegen zuhause weiterzugeben. Und das Zwischenergebnis, das am Mittwochabend in der Räucherei fast ausschließlich vor Kollegen gezeigt wurde, läßt sich - trotz aller Kürze der Vorbereitungszeit - durchaus sehen. Exotisch sei an diesem Projekt vor allem die Situation gewe-

sen, erzählte Martin Leßmann als Gruppenleiter in der sich anschließenden Diskussion: daß die Schauspieler während ihrer Arbeit den Autor direkt fragen konnten. „Das passiert sonst nicht. Doch je mehr ich über das Buch und seine Absicht erfuhr, desto schwerer wurde das Spielen“. Doch die fundamentale Erfahrung dieser Werkstatt sei einfach die - gaben die Autoren übereinstimmend an -, „daß es funktioniert“.

Am Sonnabend um 11 Uhr wird sich bei der Abschlußpräsentation im Werftparktheater zeigen, was zusätzliche zwei Tage noch an Kreativität in Bewegung setzen können.

kar

Kieler Nachrichten, 8.5.1992

Elke Siegl

Autorenförderung in Schleswig-Holstein

Schleswig-Holstein war in der Vergangenheit Heimat großer Dichter (z.B. Friedrich Hebbel, Theodor Storm, Ernst Barlach, Heinrich und Thomas Mann) und ist auch heute Wohnsitz und Arbeitsfeld von namhaften Schriftstellerinnen und Schriftstellern, hier sind beispielsweise Günter Kunert, Günter Grass, Sarah Kirsch, Siegfried Lenz, Helmut Heißenbüttel, Jurek Becker und Hans-Jürgen Heise zu nennen. Die literarische Tradition und die schriftstellerischen Ressourcen sind Verpflichtung für das Land, Literaturpflege zu betreiben und literarisches Schaffen zu fördern. Die Förderung geschieht auf vielfältige Weise und bezieht sich auf einzelne Autorinnen und Autoren, auf Gruppen, auf Schriftstellerverbände und auf literarische Gesellschaften. Gefördert werden lesende, schreibende, Literatur vermittelnde und verbreitende Personen und Vereinigungen. Das Spektrum reicht von Schreibwerkstätten für Jugendliche bis zum überregionalen professionellen Literaturaustausch, insbesondere mit den Ländern des Ostseeraumes. Einziges Förderungskriterium ist die Qualität. Um diese festzustellen, stützt sich die Ministerin für Bildung, Wissenschaft, Kultur und Sport auf die Empfehlungen eines von ihr berufenen literarischen Beirats.

Die zahlreichen und vielfältigen Förderungsmaßnahmen lassen sich gliedern in:

1. Autorenförderung

Das Land vergibt Stipendien an Schriftstellerinnen und Schriftsteller (Arbeitsstipendien, Aufenthaltsstipendien, Vorschläge für Stipendien für die Villa Massimo und Reisetstipendien).

2. Lesungen

Das Land fördert Lesungen, die von literarischen Vereinigungen in Schleswig-Holstein veranstaltet werden, z.B. durch den „Verband der Schriftsteller in Schleswig-Holstein e.V.“, den „Verband deutscher Schriftsteller in der IG Medien e.V.“, den Literaturförderkreis „federkiel e.V.“, den „Friedrich-Bödecker-Kreis“ (Schullesungen), die „Literaturgesellschaft Schleswig-Holstein e.V.“ (Lesungen von überregionaler Bedeutung, z.B. „Dichter polemisieren in Rathäusern“).

3. Preise und Ehrungen

Alle zwei Jahre wird der Kunstpreis des Landes Schleswig-Holstein verliehen. Dabei werden auch Schriftstellerinnen und Schriftsteller berücksichtigt, so wurde der Kunstpreis in den vergangenen Jahren Sarah Kirsch (1988) und Helmut Heißenbüttel (1990) zuerkannt.

Das Ministerium für Bildung, Wissenschaft, Kultur und Sport wirkt mit bei der Vergabe des Förderpreises der Friedrich-Hebbel-Stiftung, der vorrangig der Förderung des literarischen Nachwuchses in Schleswig-Holstein dient, aber auch an Künstlerinnen und Künstler anderer Sparten verliehen werden kann. Die letzten Preisträgerinnen und Preisträger waren Doris Runge, Wolfram Eicke, Ilse Behl, Tadeusz Galia und Axel Marquardt.

4. Sozial- und Altershilfen

Der Ministerpräsident des Landes Schleswig-Holstein zahlt alljährlich bedürftigen Künstlerinnen und Künstlern eine Weihnachtsbeihilfe. Dabei werden auch Schriftstellerinnen und Schriftsteller berücksichtigt.

5. Veranstaltungen

Neben Lesungen veranstalten die Schriftstellerverbände und Literaturgesellschaften Workshops, Symposien und zahlreiche andere Reihen, die vom Land gefördert werden.

Dazu zählen beispielsweise

- Veranstaltungen zu literarischen Gedenkjahren
- Thomas-Mann Kolloquium in Lübeck
- Dichter polemisieren in Rathäusern
- Segeberger Literaturforum
- Workshops mit namhaften Schriftstellerinnen und Schriftstellern, Verlegerinnen und Verlegern, Herausgeberinnen und Herausgebern im Nordkolleg Rendsburg (die sog. „Kanalrunden“)

– Norddeutscher Bücherfrühling

Gemeinsam mit den fünf norddeutschen Künstlerländern fand 1992 zum 2. Mal ein Literaturfestival mit über 200 Literaturveranstaltungen allein in Schleswig-Holstein in über 50 Städten unseres Landes statt

– Nordische Literaturtage

Das Land veranstaltet als internationales Ereignis mit den fünf nordischen Ländern Dänemark, Finnland, Norwegen, Schweden und Island in Kooperation mit Städten, Literaturverbänden und -organisationen alle zwei Jahre (im Wechsel mit Hamburg) die Nordischen Literaturtage. Im Herbst 1993 werden die nächsten Literaturtage mit dem Schwerpunkt Norwegen stattfinden. Zentraler Veranstaltungsort ist Rendsburg.

– Kinder- und Jugendbuchwochen

Alljährlich im Herbst steht die Kinder- und Jugendliteratur im Mittelpunkt; die Vergabe des Kinder- und Jugendliteraturpreises gibt Anlaß, zwei Wochen landesweit Aktionen in den Bibliotheken und Schulen zu veranstalten und damit zugleich für das Lesen von Büchern zu werben.

– Ankauf von Büchern

Das Land unterstützt Autorinnen und Autoren auch durch den Ankauf eines Kontingents von Neuerscheinungen, zuletzt von Hans-Jürgen Heise, Annermarie Zornack, Kay Hoff und Jochen Missfeld.

– Institutionen

Die Schriftstellerverbände („Verband der Schriftsteller in Schleswig-Holstein e.V.“, „Verband deutscher Schriftsteller e.V. in den IG Medien“, Literaturkreis „federkiel e.V.“), die „Literaturgesellschaft Schleswig-Holstein e.V.“ sowie die literarischen Namensgesellschaften („Friedrich-Hebbel-Gesellschaft“, „Ernst-Barlach-Gesellschaft“, „Theodor-Storm-Gesellschaft“, „Klaus-Groth-Gesellschaft“, „Heinrich-Mann-Gesellschaft“) erhalten projektbezogene Zuschüsse oder werden institutionell gefördert.

Institutionelle Förderung erhält das im Herbst 1989 von mehreren literarischen Vereinigungen gegründete Literaturhaus Schleswig-Holstein e.V. Das Literaturhaus unterhält mit Landesmitteln ein Literaturbüro, das die Literaturarbeit im Land koordinieren soll.

8. Leseförderung

Das Land unterstützt Träger öffentlicher Büchereien mit Sondermitteln für gezielte Projekte mit Kindern, Senioren und Behinderten (Ausstellungen, spezielle Medienbestände).

Der Bundeswettbewerb „Schüler schreiben – Treffen junger Autoren“, den die Berliner Festspiele alljährlich im Auftrage des Bundesministers für Bildung und Wissenschaft ausrichtet, wurde vom Land Schleswig-Holstein mitinitiiert und -begründet. Das Land hat einen festen Sitz in der Jury.

Schleswig-Holstein beteiligt sich im übrigen - wie die anderen Länder - an der Bibliothekstantieme und an der Betreiberabgabe und leistet damit einen weiteren Beitrag zur Literatur- und Autorenförderung.

Frankfurter Forderungen zur Dramatik für Kinder- und Jugendtheater

Gerade das Kinder- und Jugendtheater braucht qualifizierte Autorinnen und Autoren, die sprachliches Vermögen, Visionen, literarisch-dramaturgische Fertigkeiten und engagiertes Zeitbewußtsein zu einer Dramatik verbinden.

Die Autorinnen und Autoren brauchen das Kinder- und Jugendtheater, um sich an seinem Publikum, seiner Arbeitsweise und seinen Themen zu orientieren.

Die Theaterverlage sind die traditionellen Mittler zwischen Autor und Bühne. Sie können aber nicht den direkten Dialog ersetzen.

- 1) Die Theater sollten Arbeitsplätze für Dramatiker schaffen.
- 2) Die Theater bzw. ihre Rechtsträger sollten in den Etats Mittel vorsehen, die es erlauben, regelmäßig Auftragswerke zu finanzieren.
- 3) Die Theater sollten mit den Autoren, die es wünschen, bei der Entwicklung von Stücken zusammenarbeiten.
- 4) Die Theater sollten Autoren Mitarbeit in unterschiedlichen Funktionen anbieten, die ihnen gewünschte Kenntnisse der Theaterpraxis vermitteln.
- 5) Die Autoren sollten von sich aus das Erfahrungsfeld Theater suchen, um dort ihre Fähigkeiten zu erweitern und zu überprüfen.
- 6) Theater der öffentlichen Hand bzw. ihre Rechtsträger sollten die diskriminierende Minderung der Urheberabgaben für Kinder- und Jugendtheater aufgeben.
- 7) Die Förderinstitutionen sollten die Praxis der Autorenpreise in dem Sinne überdenken, daß diese auch als „Projektpreise“ auf eine Uraufführung des prämierten Stückes hinwirken.
- 8) Ein Theaterstück hat mehr Seiten als eine einzige Inszenierung zeigen kann. Die Theater sollten deshalb – auch im Hinblick auf ein zu etablierendes Kinder- und Jugendtheaterrepertoire – dramatische Texte nach der Uraufführung immer wieder neu ausprobierend inszenieren.
- 9) Die Kritik sollte der Dramatik für das Kinder- und Jugendtheater mit derselben Ernsthaftigkeit gegenüberreten wie den anderen Sparten des Theaters auch.

Verfasser: Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland

Schriftenreihe des Deutschen Bühnenvereins Bundesverband deutscher Theater

Band I „Kann man die Ausbildung der Schauspieler verbessern, indem man die Schauspiellehrer aus- oder weiterbildet?“

Symposium zur Schauspielerausbildung am 25./26. November 1985 in München. DM 10,-

Band II „Die Theater in der auswärtigen Kulturpolitik“.

Eine Posiumsdiskussion am 1. Juli 1987 im Reichstagsgebäude in Berlin. DM 10,-

Band III Reden zum Theater von Bundespräsidenten und Präsidenten des Deutschen Bühnenvereins. DM 10,-

Band IV.1 Der Wert des Studiums der Theaterwissenschaften für die Theaterpraxis.

Symposium des Deutschen Bühnenvereins vom 22. März 1989 in Köln. DM 10,-

Band IV.2 Der Wert des Studiums der Theaterwissenschaft für die Theaterpraxis. Materialienband. DM 10,-

Band V Die deutsch-deutschen Theaterbeziehungen – Symposium des Deutschen Bühnenvereins vom 6. April 1990 in Berlin. DM 10,-

Band VI „Europäisches Theater – Schlagwort oder Realität?“

Dokumentation eines Symposiums des Deutschen Bühnenvereins vom 22. Juni 1992 in Bonn. DM 10,-

Band VII WERKSTATT NEUE TEXTE – Neue dramatische Literatur für das Kindertheater. Dokumentation der Werkstatt anlässlich des 18. Norddeutschen Theatertreffens 1992 in Kiel. DM 10,-

Band VIII Berufsperspektive: Theaterspielen für junge Zuschauer. Eine Untersuchung zum „Kinder- und Jugendtheater im Rahmen der Ausbildung von Schauspielerinnen und Schauspielern“. DM 10,-

Barbara Müller-Wesemann: Marketing im Theater
herausgegeben vom Zentrum für Theaterforschung der Universität Hamburg
und Deutscher Bühnenverein – Landesverband Nord.

**Zu beziehen beim Deutschen Bühnenverein – Bundesverband
deutscher Theater, Quatermarkt 5, 5000 Köln 1**

