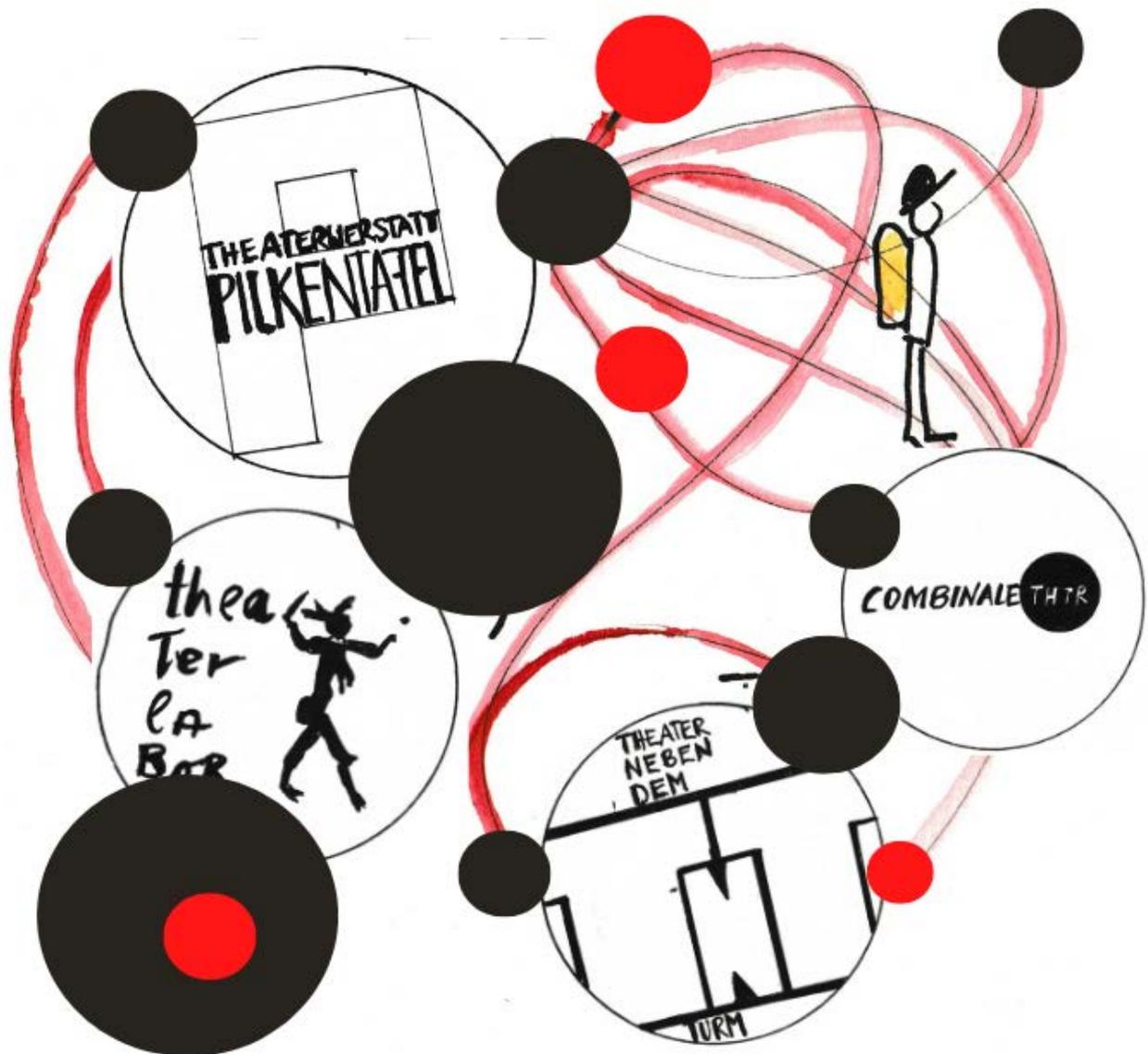


Das Theater der Weggefährten

Teil 1

Auf der Suche nach der anderen
Gesellschaft



Das Theater der Weggefähren!

GESELLSCHAFT

NACH DER ANDEREN

AUF DER SUCHE

LENSBURG

LUSTIG

BIELEFELD

MARBURG



Vorwort

Als ich im Jahr 2021 die ersten Gespräche mit Elisabeth Bohde und Torsten Schütte zu ihren Inszenierungen und der Entstehung der *Theaterwerkstatt Pilkentafel* führte, hatten wir die Konzeption und Erstellung eines digitalen Archivs für ihre Spielstätte, ihr Wirken im Sinn. Doch über die Zeit wuchs das Bedürfnis, die gesammelten Erfahrungen und subjektiven Beschreibungen einer für die freien darstellenden Künste nicht unbedeutenden Zeit abzugleichen und in ein anderes Verhältnis zu setzen.

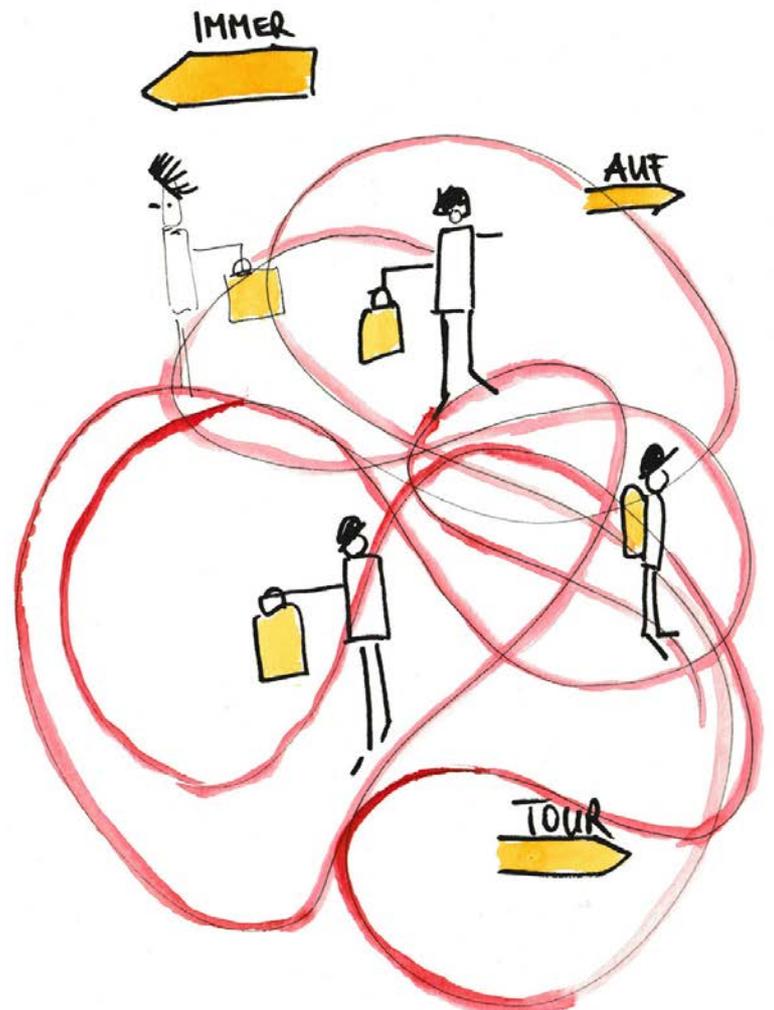
Elisabeth erinnerte sich, wie drei bestimmte Theater immer wieder den Weg der *Theaterwerkstatt Pilkentafel* kreuzten, und so entstand das Projekt ‚Weggefährten‘, ermöglicht durch die Netzwerk- und Strukturförderung des Fonds Darstellende Künste.

Bereits die ersten inoffiziellen Gespräche machten klar, welch immenses Wissen einerseits und welche große Leerstellen im Bereich der Vermittlung dieses Wissens andererseits bestehen.

Sigmar Schröder vom *Theaterlabor Bielefeld*, Rolf Michenfelder vom *TNT (Theater neben dem Turm, ehemals Marburger Theaterwerkstatt)* und Sigrid Dettlof vom *Theater Combinale Lübeck* unterfütterten den zuvor entstandenen Eindruck: Viel zu wenig wissen die meisten von uns von den Einflüssen, die die freien darstellenden Künste in den 70er und 80er Jahren prägten, viel zu wenig von den Arbeitsweisen und Methoden, die aus gesellschaftspolitischer Haltung fern der Stadt- und Staatstheater entwickelt wurden.

Und auf die doch in vielerlei Hinsicht unser künstlerisches Arbeiten heute aufbaut.

„Nun ist es an der Zeit, noch mal auf diese Dinge zurückzugreifen, um sich zu vergewissern, was war denn diese unausgesprochene Gemeinsamkeit, die uns damals verbunden hat und die mir so anders erscheint als das institutionelle Zusammenarbeiten, in dem wir uns jetzt befinden.“
Elisabeth Bohde



In zwei Online-Veranstaltungen wagten wir daher einen ersten Versuch der Annäherung, den wir mit der vorliegenden Publikation dokumentieren möchten.

Sowohl diese Gespräche, in denen die Theatermacher:innen über Gründungsimpulse, internationale Einflüsse, Kunst als politische Haltung, Selbstermächtigung und auch kulturpolitische Kämpfe und Weitergabeprozesse sprachen, als auch die Erfahrungen aus der Entwicklung des digitalen Archivs der Theaterwerkstatt Pilkentafel werden im Rahmen des Kongresses ‚Transform your theatre‘ Ende Oktober in Hannover zusammengeführt. Auch diesen werden wir umfassend dokumentieren.

Wir werden nicht alle Antworten finden, vielleicht einige Herleitungen und Erkenntnisse unterfüttern oder ergänzen, die bereits Henning Fülle in seinem Buch *Freies Theater. Die Modernisierung der deutschen Theaterlandschaft (1960-2010)* [1] beschreibt.

Aber ein wichtiger Anfang ist getan.

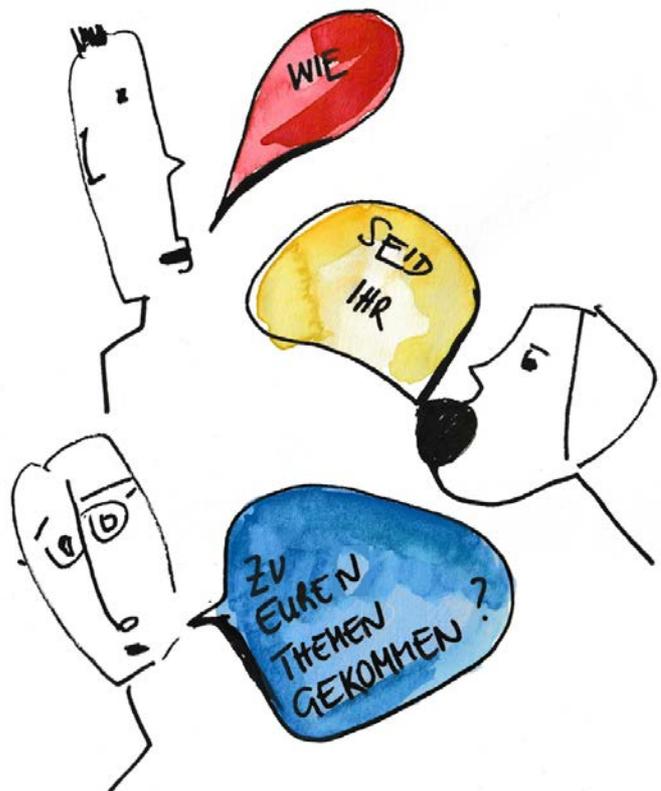
Es braucht diesen Austausch!

Für das Selbstverständnis der freien darstellenden Künste, für die kulturpolitische Unterfütterung!

Und wir sollten gemeinsam Wege und Mittel erfinden, die es ermöglichen, das vorhandene Wissen auf produktive Art und Weise zu tradieren.

Mir ist durch die Gespräche mit Elisabeth und Torsten, aber auch mit ihren ‚Weggefährten‘ sehr viel geschenkt worden. Dafür möchte ich mich sehr herzlich bedanken! Ebenso wie bei Henning Fülle, der sein Wissen in dieses Projekt hat einfließen lassen. Und bei Anna Hubner, die diese wundervolle Dokumentation erstellt hat!

Viel Spaß bei der Lektüre,
Anne Schneider



Die Gespräche mit den ‚Weggefährten‘

Zwei Gespräche waren für eine interessierte Öffentlichkeit digital zugänglich:

Im ersten Gespräch **‚Das Theater der Weggefährten: Auf der Suche nach der anderen Gesellschaft‘** am 16. August 2022 wurden die Begriffe 'Theaterwerkstatt' und 'Labor' und die damit zusammenhängenden Arbeitsweisen und -haltungen thematisiert. Gemeinsam wurde über die Gründungsimpulse und Einflüsse Ende der 70er und in den 80er Jahren diskutiert.

Das zweite Gespräch **‚Weggefährten: Wie das Wissen in den Fluss kommt‘** am 5. Oktober 2022 stand unter der Überschrift der Wissensweitergabe. Der Fokus lag auf den Entwicklungen der freien darstellenden Künste nach der Wende, dem Verhältnis zum Publikum und der umgebenden Stadtgesellschaft und kulturpolitischen Kämpfen. In Überleitung zum Kongress ‚Transform Your Theatre‘ (Ende Oktober 2022 in Hannover) wurden außerdem Ansätze der Wissensvermittlung und der Weitergabe der erkämpften und entwickelten Strukturen diskutiert.

UNTERTSÜTZER:INNEN UND PARTNER:INNEN

Gefördert vom Fonds Darstellende Künste aus Mitteln der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien im Rahmen von NEUSTART KULTUR. Kooperationspartner sind der Bundesverband Freie Darstellende Künste - BFDK und der Landesverband Freier Theater in Niedersachsen e. V. (LAFT), Kooperationspartner des Kongresses ist das Theater im Pavillon in Hannover. Der Kongress wird außerdem gefördert von der Stiftung Niedersachsen.



Stiftung
Niedersachsen

POSITIONIERUNG

?
? ABGANGS
SITUATION ?

SUCHE NACH
POLITISCHER
WIRKSAMKEIT



AUSEINANDERS
SETZUNG

SELBSTBETRAGUNG
SPIEGELUNG MIT
DEM PUBLIKUM

GRENZERFAHRUNG

REIBUNG

SUCHE
NACH ANDEREM
LEBEN

Vorstellung der ‚Weggefährten‘: Antrieb und wesentliche Impulse

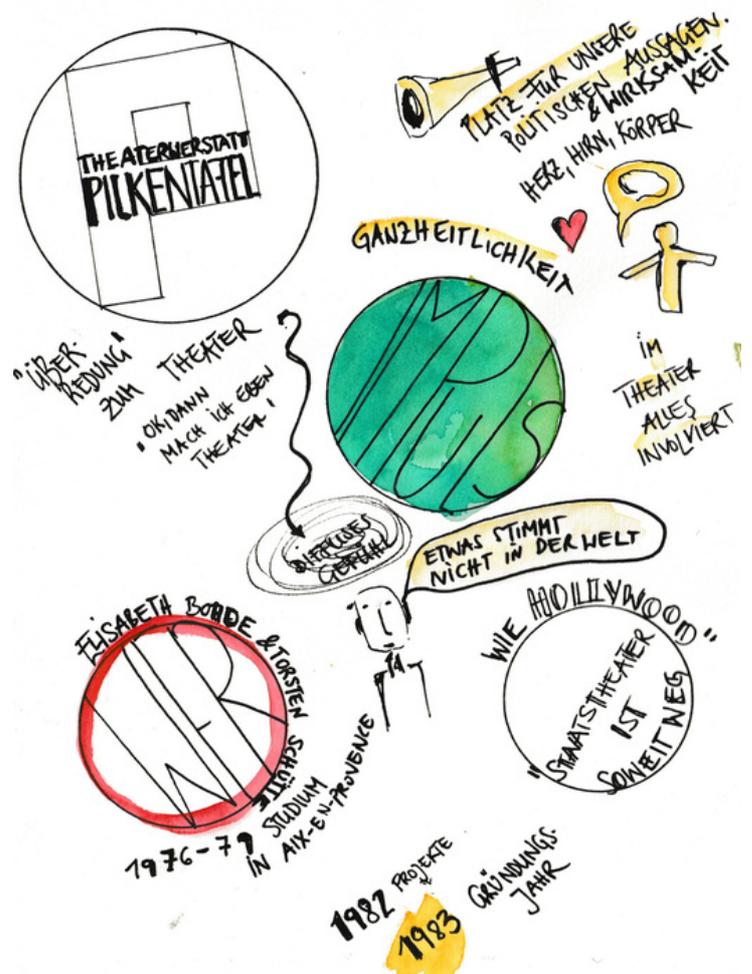
Theaterwerkstatt Pilkentafel, Flensburg: Elisabeth Bohde und Torsten Schütte

Elisabeth Bohde machte bereits als Schülerin am Jugendhof Scheersberg intensive Workshop- und Theater-Erfahrungen, die ihren weiteren Weg beeinflussten. Der Scheersberg versammelte bedeutende internationale Akteur:innen der darstellenden Künste (beispielsweise mit den Namen *Roy Hart Theatre*, Jerzy Grotowski, John Martin verknüpft) und bot in zahlreichen Workshops die Möglichkeit, verschiedene Methoden zu erproben. Nach dem Studium (1976-79) am *Institut de Formation de Comedien Aimateur* an der *Université d'Aix-en-Provence* und einer Tanzausbildung bei Odile Duboc arbeitete Elisabeth als freischaffende Theaterpädagogin und Regisseurin in Nürnberg [1].

Aufgrund einer Schwangerschaft kehrte sie nach Flensburg zurück. Ihre Mutter sah in der Möglichkeit, berufliche und private Entwicklung unter einem Dach zu vereinen, ein gutes Konzept für eine alleinerziehende Frau und kaufte das Haus in der Pilkentafel 2. Hier begann Elisabeth ab 1982 zunächst Workshops anzubieten. Auch auf dem Scheersberg wurde sie erneut aktiv: sowohl als Lernende als auch Lehrende. Schließlich entstanden die ersten Theaterinszenierungen - und die *Theaterwerkstatt Pilkentafel*. (Rückwirkend wurde 1983 als Gründungsjahr der *Theaterwerkstatt Pilkentafel* festgelegt, angelehnt an eine erste Premiere, die in diesem Jahr stattfand.)

„Schon damals spürte ich, dass es für mich keine andere Art gab, wo Denken und Fühlen, der Körper und eine politische Haltung so miteinander kombiniert waren.“

Elisabeth Bohde



Laut Elisabeth Bohde waren Antrieb und Zugang am Anfang stark von der eigenen Lust und von der Idee, mit Theater politisch wirksam sein zu können, bestimmt. Die 80er Jahre waren geprägt von dem Ende der sozial-liberalen Reformpolitik und der 'geistig-moralischen Wende' Helmut Kohls. Die damit verbundene Systemkritik zeigten sich in einem hohen Anspruch der eigenen Arbeit gegenüber: Ganzheitlichkeit und die Durchdringung der Mittel und des Inhalts waren oberste Prämisse, der Wunsch nach Auseinandersetzung prägten Arbeitsweise und Selbstbild. Theater entsteht nicht um des Theaters willen, sondern aus einer inneren Notwendigkeit heraus.

*„Deswegen war das Stadttheater in diesem unserem Universum überhaupt keine Bezugsgröße, mit dem wir auch nichts zu tun hatten. Das war so fern wie Hollywood.“
Elisabeth Bohde*

INNERE NOTWENDIG KEIT

Torsten Schütte lernte erst Tischler und machte Musik, bevor er 1985 das Theater zu seinem Beruf machte. Er beschreibt als wesentlichen Kern dieses Impulses die Möglichkeit der Auseinandersetzung - auch mit dem Publikum.

Nach der Teilnahme an einigen von Elisabeth geleiteten Workshops beginnt seine dauerhafte Mitarbeit an der Theaterwerkstatt Pilkentafel. Gemeinsam mit Elisabeth entwickelt er zahlreiche Inszenierungen und wird damit zu dem Gesicht der Spielstätte. Seit 1998 bildet Torsten zusammen mit Elisabeth Bohde die Leitung des Theaters.

*„Das diffuse Gefühl, es stimmte etwas nicht in dieser Welt, war schon von Anfang sehr bestimmend. Und im Theater habe ich die Möglichkeit gesehen, mich damit auseinanderzusetzen, dem etwas entgegenzusetzen.“
Torsten Schütte*

Theater Combinale, Lübeck: Sigrid Dettlof

Wie Elisabeth Bohde begeisterte auch Sigrid Dettlof sich bereits während der Schulzeit für das Theater. Doch zunächst absolvierte sie das Studium zur Sonderschulpädagogin. An dem Punkt, an dem sie sich für oder gegen die Verbeamtung im Schuldienst entscheiden musste, wählte sie den Weg zum Theater. Ausschlaggebend dafür war unter anderem die Teilnahme an den Workshops auf dem Jugendhof Scheersberg [1] bei Flensburg, wo sie auch Elisabeth Bohde kennenlernte.

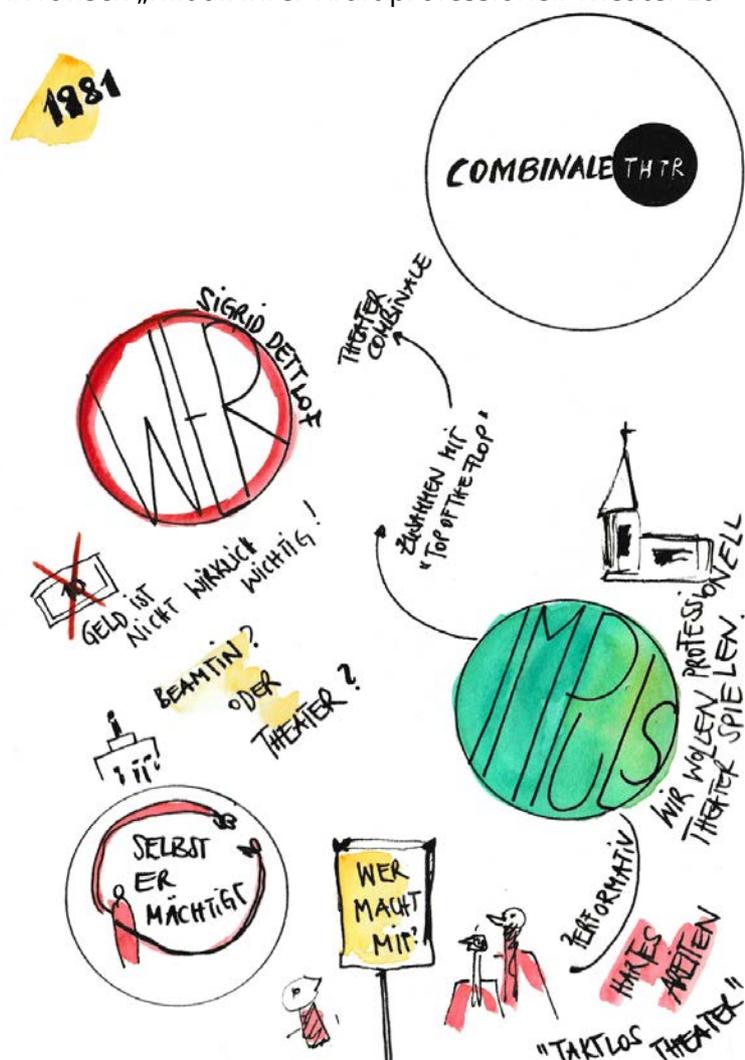
Zusammen mit einer weiteren Frau gründete sie die Gruppe *Theater Taktlos*, baute ein altes Lagerhaus in Lübeck aus, arbeitete sowohl körperlich und handwerklich beim Ausbau der Halle, als auch als Darstellerin bei den Theaterprojekten. Künstlerisch interessiert war sie dabei vor allem an körperlicher Verausgabung und 'performativen' Experimenten, die über reines Schauspiel hinausgingen [1]. Beeinflusst war die Gruppe von John Martin, Jaques Lecoq [2], Gilles Petit und anderen [3]. „Wir haben dann beschlossen, wir wollen jetzt richtig hart arbeiten, uns selbst Sachen beibringen und Lehrer holen, die uns Neues beibringen.“

Zusammen mit der Berliner Gruppe *Top of the Flop* gründeten sie dann 1987 das *Theater Combinale*. Damals „combi“-nierten sich zwei freie Theatergruppen zu einem Team und fanden eine neue Mischung von Theater - von performativem, experimentellem Theater bis hin zum Boulevard. Sigrid Dettlof, Ulli Haussmann und Wolfgang Benninghoven bilden seither den Kern des *Combinale* und sind künstlerisch und organisatorisch verantwortlich für die Spielstätte, die seit 1990 in der Lübecker Altstadt besteht [4].

Als Gründungsimpuls nennt Sigrid den Wunsch „mit all ihrer Kraft professionell Theater zu machen.“

„Ich habe da eine ganz andere Welt des Theaters kennengelernt und hatte den Wunsch, beruflich vollständig in diese Richtung zu gehen.“
Sigrid Dettlof

„Geld war dabei nicht wichtig, vielmehr war die Art des Zusammenarbeitens und des Zusammenlebens vorrangig.“
Sigrid Dettlof



Theaterlabor Bielefeld: Siegmар Schröder

Auch Siegmар Schröders Weg zum Theater wurde bereits während der Schulzeit angebahnt – am *Oberstufenkolleg Bielefeld* [1]. Hier wurde der Unterricht nach der pädagogischen Vision von Hartmut von Hentig [2] in Projektstrukturen organisiert und Theater hatte seinen eigenen Platz.

Nach dem Abitur, ausgerüstet mit dem Knowhow für projektorientiertes Arbeiten und dem Handwerkszeug für Darstellende Kunst, tauchte Siegmар in die damals blühende Workshopszene ein, unterrichtete zeitweise selber als Tutor an der Uni und ging 1982 nach Italien, wo er bei der Gruppe *Teatro Nucleo* [3] das lernte, worauf dann seine spätere Vision von Theater gründete.

Nach seiner Zeit in Italien kehrte Siegmар Schröder nach Bielefeld zurück und initiierte 1983 die Gründung des *Theaterlabor Bielefeld*. Zunächst hatten er und die Gruppe zwei Räume in der Universität zur Verfügung, wo sie von Anfang an regelmäßig proben und experimentieren konnten.

Weitere wegweisende Einflüsse für die Arbeit des Theaterlabors waren die Schauspielerarbeit Jerzy Grotowskis [4] und die internationalen Einflüsse und Zusammenarbeiten, wie etwa mit Eugenio Barba [5] und dem *Odin Teatret* in Holstebro, Dänemark [6].

Seit dem Jahr 2000 betreibt das Team des Theaterlabors die ehemalige Produktionshalle auf dem Fabrikgelände des ehemaligen Nähmaschinenherstellers Dürkopp als das TOR 6 Theaterhaus. Das Haus ist ein kultureller Veranstaltungsort, in dem verschiedene lokale Akteure mit ihren eigenen Profilen präsent sind (Theater Bielefeld, Kulturamt Bielefeld, NewTone, Ratsgymnasium) [7].

Im Jahr 2019 gelang es nach langen kulturpolitische Kämpfen, von der Stadt Bielefeld einen finanziell angemessenen Betriebskostenzuschuss für die Führung des TOR 6 zu bekommen und so den Standort zu sichern.

2020 übergab Siegmар die Leitung des *Theaterlabors* an ein neues Team.

„Die Faszination an dem extremen Körpereinsatz und der totale Enthusiasmus, den ich bei diesen Künstlern gespürt habe, das hat mich dann natürlich insgesamt so weit gebracht, dass ich nach einem Jahr gesagt habe: ‚Ich würde gerne ein Theater gründen‘ und das war dann eben 1983.“
Siegmар Schröder





PROTOWSKI
GRENZEN
SPRENGEND,
UNBENÜTZT

INTERNATIONAL
SCHEERSBERG
FEMINISTISCHE
PROZESSE

AUCH
INTELEKTUELLE
LEKTÜREN

INTERNATIONALE
EINFLÜSSE
"AUCH MAL
SCHWEIGEND
STÄRKEN"

LECOQ
HANDWERKLICH
STRASSEN THEATER
DÄNEMARK
ITALIEN
LOKALISIERTELL
JOHN MARTIN

STAATSTHEATER
UNBRUCH
IN BERLIN
WAR AUCH
NICHT 'RELEVANT
IN DER "PROVINZ"

STRUKTUREN
BRACHEN
AUF

Inhaltliche und ästhetische Bezugssysteme: Vorbilder und Einflüsse

Im Gegensatz zu der gängigen Erzählung, dass die Spielstätten der freien darstellenden Künste vor allem in Abgrenzung zu den Stadt- und Staatstheatern entstanden sind, wurde von den vier ‚Weggefährten‘ klar formuliert, dass es nicht um diese Abgrenzung ging, sondern vielmehr um die Suche nach etwas ganz Neuem, Anderem: Nach einer alternativen Kultur in der Verbindung von Leben und Arbeiten. Nach neuen Formen der Auseinandersetzung und Durchdringung von Inhalten und Mitteln. Nach einer anderen Gesellschaft.

Diese Suche führte vor allem nach Italien, Frankreich, Spanien, Polen und Dänemark. Internationale Einflüsse und intensive Workshop-Erfahrungen lassen sich in der Entwicklung aller vier Protagonist*innen und ihrer Theatergruppen und Spielstätten nachvollziehen.

Besondere Impulsgeber und Vorbilder waren dabei die folgenden „Schulen“ und Lehrer:innen:

Im Gespräch genannt wurden der Brite John Martin und der in Paris lebende und arbeitende Jaques Lecoq [1], bei dem Handwerklichkeit, Artistik, Clownerie und eine sehr formalisierte Ästhetik in Schwarz und Weiß im Vordergrund standen.

Gilles Petit, der Stimmbildung und Gesang beim Théâtre du Soleil von Ariane Mnouchkine in Paris lehrte, unterrichtete vor allem das Singen der indischen Ragas und wurde nach seinem Kurs auf dem Scheersberg vielfach zu Workshops eingeladen [2]. Ein weiterer wegweisender Einfluss war die Schauspielarbeit Jerzy Grotowskis [3], das „arme Theater“, das sich durch körperliche Grenzerfahrung, energetischen Enthusiasmus und Zugriffe auf das Unterbewusstsein auszeichnete. Eine enge Verknüpfung bestand auch zum dänischen *Odin Teatret* [4] und dem *Freien Theater München*, sowie zu den italienischen Gruppen *Teatro Nucleo* [5] und *Teatro Potlach* [6].

Ebenso spielten theoretische und intellektuelle Impulse wie etwa ausgehend vom Psychonanalytiker Helmut Kaiser eine Rolle.

Etliche der Workshops erlebte man gemeinsam am Scheersberg [7].



Workshops und Zeit am Scheersberg: Wie kann man sich diese Erfahrungen vorstellen?

Die ‚Weggefährten‘ beschreiben die Workshops am Scheersberg als zwei Wochen exzessives und experimentelles Arbeiten, inklusive Unterbringung und Vollverpflegung. Der Jugendhof Scheersberg war (und ist) eine Bildungsstätte bei Flensburg, die vom Verein der dänischen Minderheit getragen und aus Landesmitteln unterstützt wurde. Hier konnte man viele unterschiedliche internationale „Schulen“ und verschiedenste Zugänge kennenlernen und hatte die Freiheit alles auszuprobieren, was interessierte.

Oft waren dabei hartes Körpertraining und Praktiken der Selbsterfahrung miteinander gepaart. Der Prozess stand im Vordergrund, und basierend auf dieser Prozesshaftigkeit wurden Ergebnisse und deren Wirksamkeit nach außen eher nachrangig betrachtet. Abschließende Aufführungen und Präsentationen, die auch gemeinsam diskutiert wurden, ermöglichten einen intensiven Austausch zu performativen Experimenten aller Art. Rückblickend lassen sich hier bereits Formen künstlerischer Professionalisierung ausmachen; das gezielte Erlernen bestimmter Techniken, das Aufsuchen von Lehrer:innen und Lernorten zur selbstermächtigenden Qualifizierung.

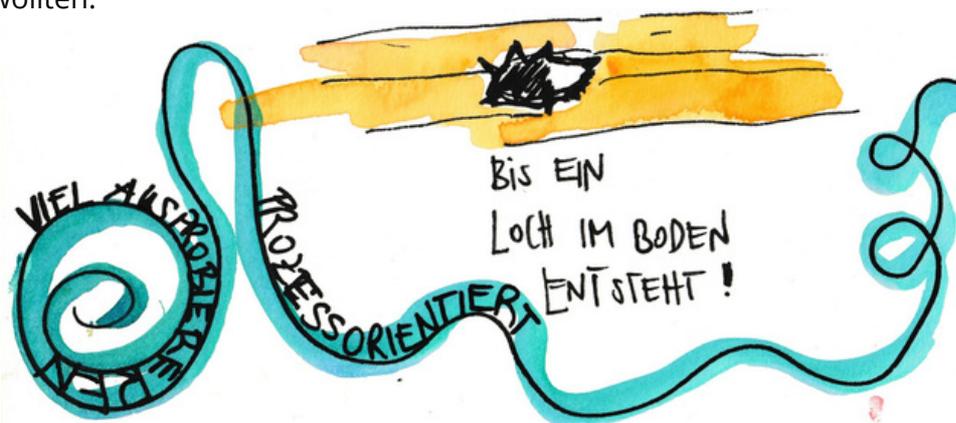
Diese Selbstermächtigung zu künstlerischer Selbständigkeit und Souveränität als Theatermacher:innen, jenseits gängiger Lebens- und Qualifizierungskonzepte, mit der Gestaltung von Freiräumen des Lernens und Arbeitens nach eigenen Kriterien der Sinnhaftigkeit, ist noch heute in den Spielstätten und Theatern sichtbar, die in jenen Zeiten und aus diesen Impulsen der Selbstermächtigung entstanden.

Welche Rolle spielten die innerdeutschen Veränderungen der Theaterszene?

Prägnanterweise hatten die Umwälzungen, die sich in der westdeutschen Stadt- und Staatstheaterlandschaft der 1970er und 1980er Jahre vollzogen, kaum Einfluss auf Arbeitsweisen der ‚Weggefährten‘ in den 80er Jahren.

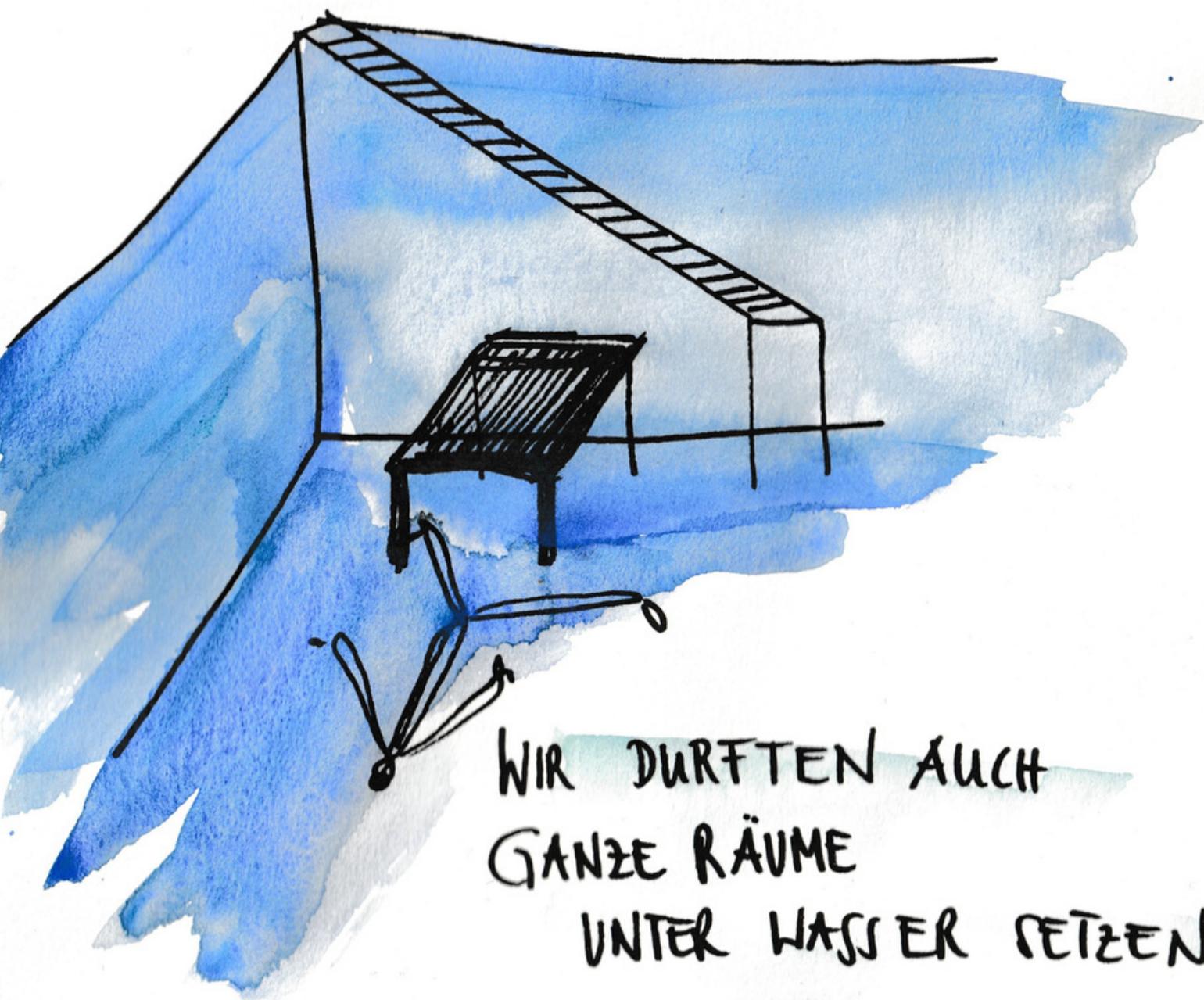
Peter Stein [1] an der *Schaubühne am Halleschen Ufer*, Rainer Werner Fassbinder, der in München das *antitheater* als Gegenmodell zum Stadttheater gründete [2], Peter Zadek und der „Bremer Stil“ [3], Hans Neuenfels, Johannes Schaaf und andere, die für eine Erneuerung der verknöcherten Theatertraditionen in Deutschland standen, waren für die vier ‚Weggefährten‘ keine wichtigen Bezugsgrößen.

Elisabeth Bohde sagt zum einen, dass es aufgrund der vorherrschenden Systemkritik „kein Interesse an den Stadt- und Staatstheatern“ gab, vermutet aber zum anderen, dass auch die Distanz und das Gefälle der Provinz zu den „Metropolen“ Grund sein könnten. Auch die Tatsache, dass die genannten Veränderungen von einer Generation, die wiederum 10 Jahre älter war, vorangetrieben wurden und sich innerhalb der traditionellen Institutionen bewegten, könnten Gründe dafür sein, dass sie kaum Relevanz für das hatten, was die ‚Weggefährten‘ erreichen wollten.



EXPERIMENT &

PERFORMANCES



WIR DURFTEN AUCH
GANZE RÄUME
UNTER WASSER SETZEN

Labor und Werkstatt: Arbeitsweisen, Inhalte und Ästhetiken

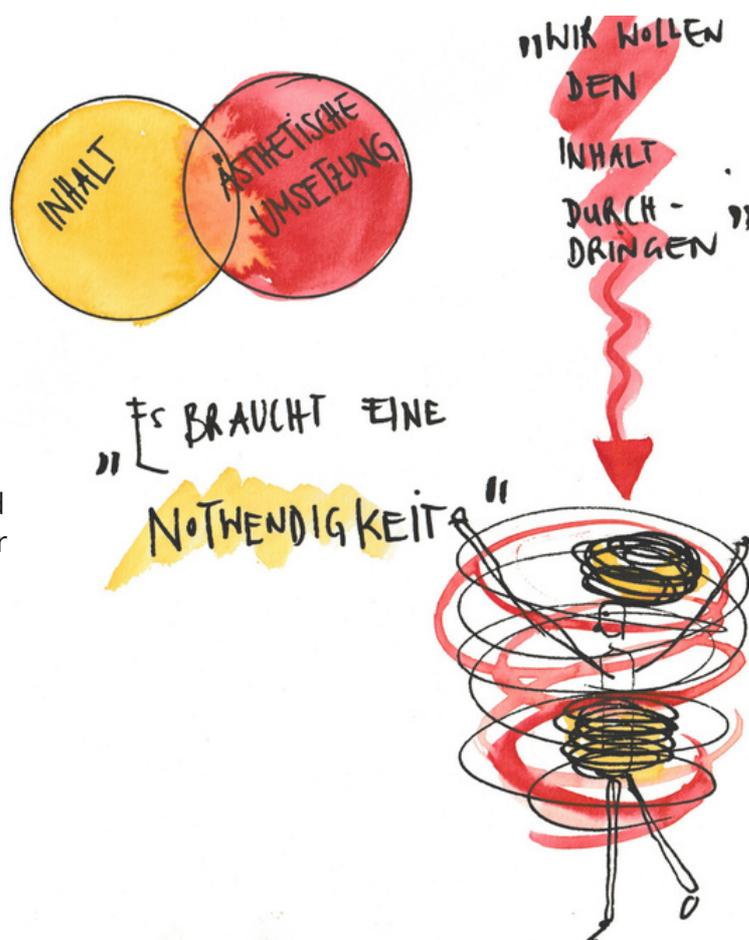
Wesentlicher Hintergrund für die Besonderheit der Theatererfahrungen in den 80er Jahren war die Suche nach dem anderen Leben und damit nach einem möglichen Gegenentwurf zu dem bestehenden System. Laut Elisabeth Bohde kam man diesem Wunsch nach politischer Wirkung "in intensiven Momenten, in denen das Leben sich verdichtet und es kaum noch Differenzen zwischen politischem, gesellschaftskritischem Diskurs und Praxis gibt, sehr nahe." Die Suche nach solcher Verdichtung und dieser, dem System entgegengesetzter Lebensart waren Impuls und Antrieb für das Theaterschaffen, den Aufbau der Spielstätten und die Kunst, die dort entstand.

Ein wesentlicher Fixpunkt für die Arbeit aller vier Spielstätten war es, diese Selbsterfahrungen und neuen Erkenntnisse auf die Bühne zu bringen und sie so auch für das Publikum erfahrbar zu machen und mit ihm zu teilen. Diese Suche nach Ausdrucksformen und das Experimentieren damit führte zu einer spezifischen Auseinandersetzung mit dem Publikum. Zentrale Kriterien waren dabei die stimmige Auswahl der künstlerischen Mittel und die Kongruenz von Inhalt und ästhetischer Umsetzung.

Ziel aller ‚Weggefährten‘ war es, neue Erfahrungsräume zu schaffen, das Publikum auf diesem Weg mitzunehmen und somit eine Auseinandersetzung voranzutreiben. Theater eröffnete für sie die Möglichkeit, Strukturen zu verändern und auch im politischen Sinne wirksam zu werden: „Wir wollten Neuland betreten und für andere erfahrbar machen“.

Bereits 1978 beim "legendären TUNIX-Kongress an der Technischen Universität in West-Berlin" kamen rund 20.000 Menschen zusammen, die der Einladung zu einem „Treffen allerer, denen es stinkt in diesem, unserem Lande“ folgten.

Dieses dreitägige Treffen zeigte die entstandenen neuen Projektformen produktiver Gesellschaftskritik, die sich zu einer umfangreichen Alternativ- oder Gegenkultur entwickelt hatten. Die emanzipatorischen Ansätze umfassten gleichermaßen die Kritik an etablierten Institutionen, den Wunsch nach Befreiung aus engen politischen Strukturen und den Aufbau neuer Handlungs(spiel)räume. Der Begriff des Projekts stand dabei für Vernetzung, Beweglichkeit und Selbstbestimmung [1]. Rolf Michenfelder hatte an dem Kongress teilgenommen und beschreibt, dass ihn die Verdichtung dieser Impulse bei der Umsetzung seiner Projektideen ermutigt hat.





Was die spezifischen Arbeitsweisen angeht, die sich in diesem Umfeld herausgebildet haben, nennt Rolf Michenfelder als einen wesentlichen Punkt die Abgrenzung von der Idee von Schauspiel als Ausstellung einer Fähigkeit. Vielmehr stehe für ihn der Anspruch, dem Inhalt gerecht zu werden und ihn ganz zu durchdringen, im Zentrum. Dabei wurden von Anfang an alle Stücke selbst erarbeitet und nach dem Prinzip „Alle machen Alles“ entwickelt: Die Themenwahl, Texte, die Probenvorbereitung und -organisation und die Gestaltungen der Umsetzung in allen künstlerischen „Gewerken“ – alle Teilschritte werden kollektiv gelöst. Außerdem beschreibt er die Arbeit des TNT vor allem als Spiel im öffentlichen Raum, als Interaktion mit der Stadt mit ihren Schaufenstern, Shoppingcentern oder auch Brachflächen und verlassenen Gebäuden. Dabei erzeugten sie „Reibungsflächen mit dem Alltag“, wo der „eigentliche Text erst durch das Gesamtgeschehen entsteht.“

*"Wir haben das Publikum auch immer miteinbezogen, jede:r wurde direkt angesprochen und es gab nie ein Spiel mit der 4. Wand."
Rolf Michenfelder*

Der Anspruch, dem Inhalt gerecht zu werden, und die geeigneten ästhetischen Mittel dafür zu finden, bestimmt auch die Arbeitsweise der *Theaterwerkstatt Pilkentafel*. Elisabeth Bohde versteht unter dem Werkstattbegriff vor allem die Prozesshaftigkeit der Arbeit – wobei dieser Prozess eines Stückes nicht mit der Premiere endet, sondern immer weiter geht, solange das Stück vor Publikum gespielt wird. Wesentlich ist dabei, dass auch das Publikum Teil des Entwicklungsprozesses ist und eine Theatererfahrung immer als eine geteilte Erfahrung verstanden wird.





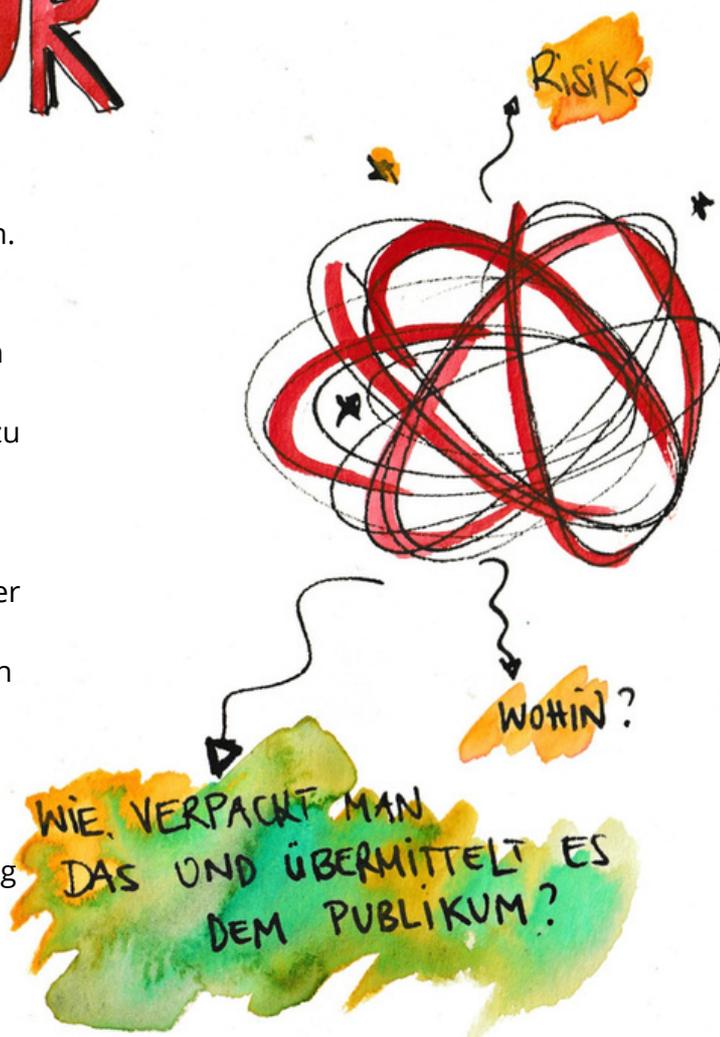
Für Sigrid Dettlof beinhalten die Begriffe Labor und Werkstatt auch feministische Konnotationen. Sie verstand es als klare Selbstermächtigung als Frau das Theater - ein ehemaliges Lagerhaus - selbst auszubauen, bewusst alle handwerklichen Tätigkeiten selbst zu durchzuführen; aber eben auch bei der Wahl der Themen andere Akzente zu setzen.

Das Verhältnis bzw. die Abgrenzung zum Stadttheater wurde erst mit Blick auf das Geld interessant und als das *Theater Combinale* von der Stadt subventioniert wurde.

Also erst mit dem Bewusstwerden der eklatanten Unterschiede in der Finanzsituation und der als ungerecht empfundenen Verteilung der Mittel zwischen Staatstheatern und freien Spielstätten wurde eine derartige Positionierung überhaupt notwendig. Davor war vielmehr eine Orientierung hin zu Straßentheatern und Kunst in den soziokulturellen Zentren zentral und prägend.

Sigmar grenzt die Begrifflichkeiten Labor und Werkstatt klar voneinander ab.

So wählten sie in Bielefeld bewusst den Begriff des Labors, um dem Risiko und dem Experiment Raum zu geben. Seiner Meinung nach beinhaltet der Begriff der Werkstatt noch viel zu sehr das handwerklich Geplante, das Material und das dafür benötigte Handwerkzeug. Für die Arbeitsweise am *Theaterlabor Bielefeld* stand aber das körperliche Experiment, die Trance, die Suche nach anderen Ausdrucksformen, das „Sich ins unbekannte Land wagen“ und das „Nicht wissen, was dabei entsteht“ im Vordergrund.

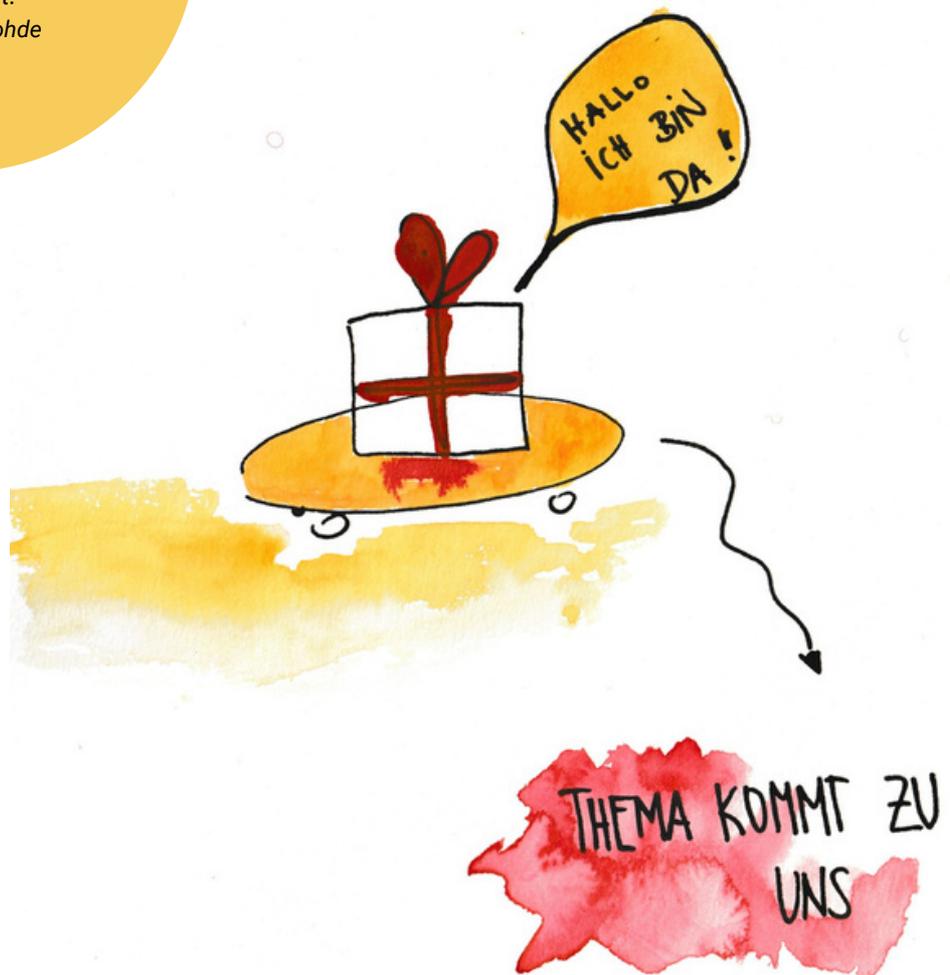


„Das Labor war genau dieser Experimentier-Tiegel: Es ging darum, einfach Sachen auszuprobieren, ohne irgendwelche Grenzen zu beachten. Sei es körperlich, sei es inhaltlich - alles war ein Experimentierfeld.“
Siegmar Schröder

Eine Frage an die ‚Weggeführten‘: Wie kamt ihr zu euren Themen?

„Die Themen kamen zu uns.
Durch Improvisation,
Textrecherche, die Wahl von
einem bestimmten Material, etc.
wurden Stücke und Geschichten
entwickelt.“
Elisabeth Bohde

„Oftmals kamen Themen wie
Zufälle zu einem und passten
dann gut zueinander. Manchmal
dauerte es dann längere Zeit, bis
man für das Thema die richtigen
Ausdrucksformen und die
richtige Zeit fand.“
Rolf Michenfelder



„Meist dauert die Bearbeitung eines
Themas viel länger, als das in
Staats- und Stadttheatern passiert,
dabei können aber auch mehrere
verschiedene Produkte entstehen,
wie etwa eine Ausstellung,
Lesung oder ein
Performanceabend.“
Rolf Michenfelder

„Oft gab es Interesse an einem
bestimmten Inhalt und Material,
aber um daran tatsächlich zu
arbeiten, brauchte es das
Wissen darum, dass eine
Notwendigkeit und Dringlichkeit
besteht, sich als Theater zu
diesem Thema öffentlich zu
äußern.“

Elisabeth Bohde



BEI UNS HABEN
PROJEKTE LÄNGER ZEIT

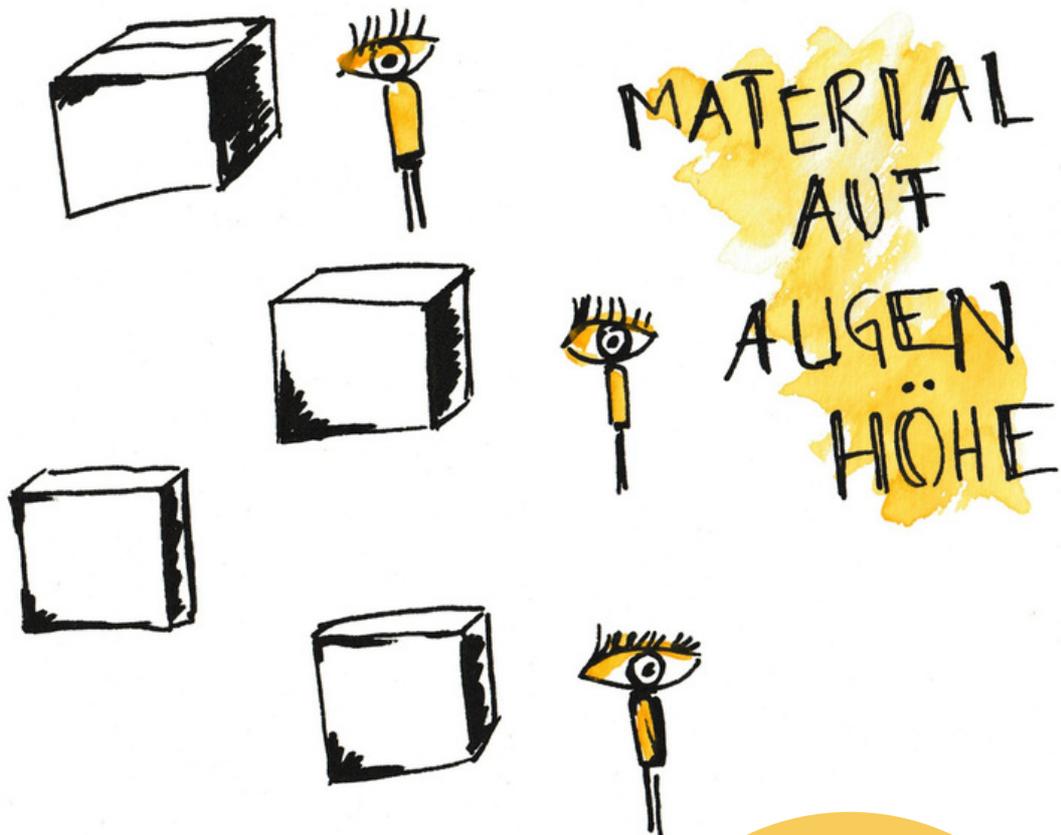
„In der Auseinandersetzung mit der offiziellen Geschichtsschreibung entdeckten wir die Lücken der Marburger Stadtgeschichte und fanden genau diese spannend. Es gibt bei uns im Theater keine Pflicht zur Erinnerung, sondern ein Bedürfnis nach Erinnerung.“
Rolf Michenfelder

ES DAUERT
LANGE, SICH
VOM THEMA / PROJEKT
ZU LÖSEN



„Nach Auseinandersetzung mit Texten aus dem absurden Theater ist vor allem biografisches Material Quelle unserer Arbeit. Nun gehen wir immer weiter weg von dem absurden Theater und kommen hin zu sehr sehr konkreten lebensgeschichtlichen Erzählungen.“
Siegmar Schröder

„Ein Thema muss nicht
immer Inhalt bedeuten,
damit ist auch ein
Material, ein Musikstück,
ein Satz gemeint.“
Torsten Schütte



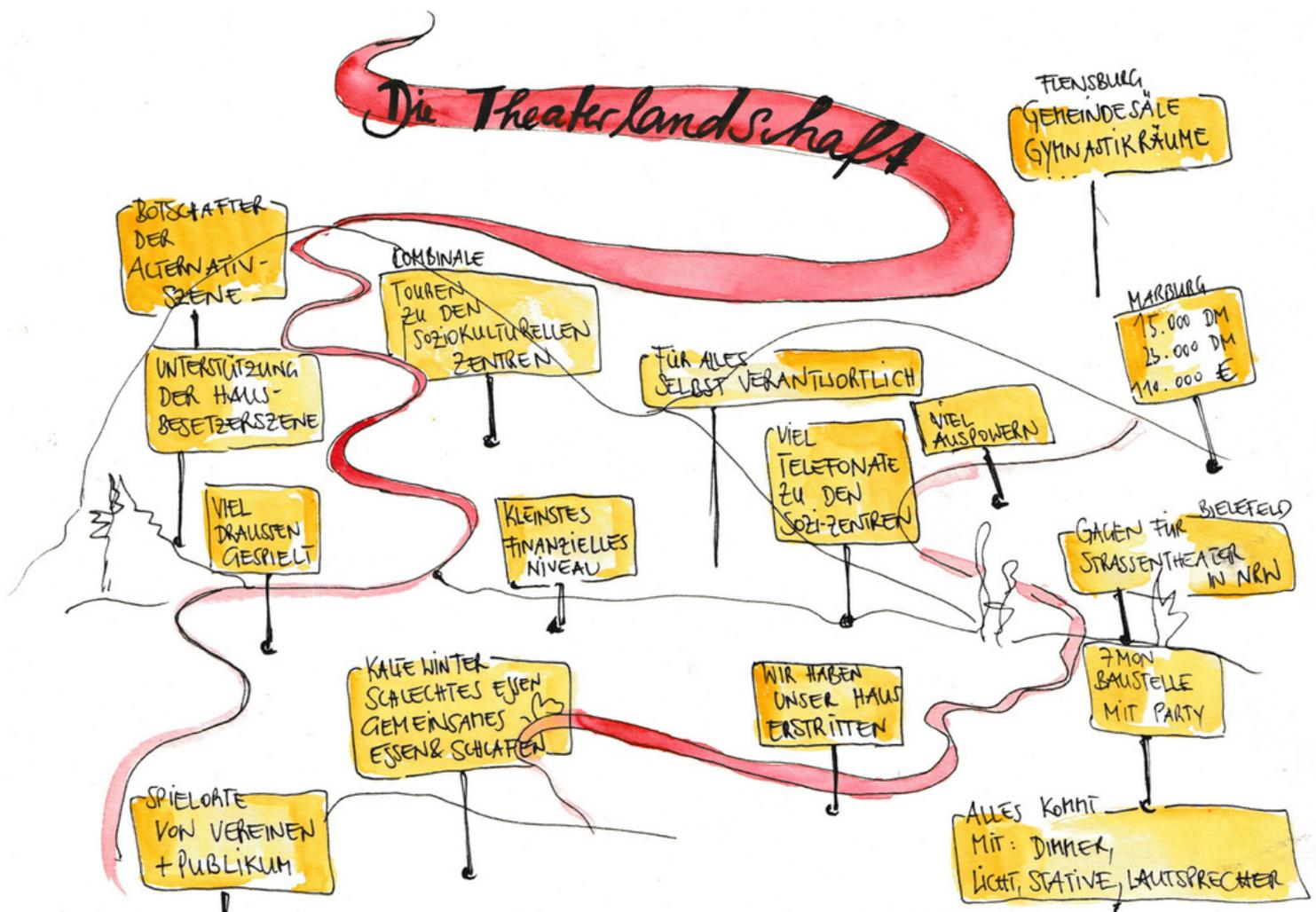
„Zentral ist immer diese
Begegnung auf Augenhöhe - mit
dem Publikum, mit der uns
umgebenden Welt- und das fand
ich immer spannend. Diese
Begegnung auf Augenhöhe
bezieht sich auch
auf das Material.“
Elisabeth Bohde

„Wir fanden viele Einflüsse
vor allem in der Bildenden
Kunst, die Gemälde von Goja,
später auch Max Ernst und
Francis Bacon waren oft
Ausgangspunkt
unserer Arbeiten.“
Siegmar Schröder

Die Theaterlandschaft der freien darstellenden Künste in den 80er Jahren

Spielorte:

Bevor die ‚Weggefährten‘ ihre eigenen Spielstätten aufbauten, waren sie vorwiegend auf Tour und fanden ihre Auftrittsmöglichkeiten z.B. bei Soziokulturellen Zentren. Es hatte sich in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre eine breite Alternativ-Szene mit vielen Projekten und Zentren gebildet, die Auftrittsorte und das Publikum für die freien Theatergruppen waren. In den 90er Jahren änderte sich das und es wurde schwerer, Publikum zu gewinnen. Sigrid Dettlof beschreibt auch eine enge Verknüpfung zur Hausbesetzerszene, die Unterstützung von Höfen im ländlichen Umkreis Lübecks oder etwa Materialspenden von Baumärkten [1]. Andere Spielorte waren etwa Kulturzentren, Turnhallen, Gemeindezentren, Schulen etc. – also Orte, die eigentlich keine dezidierten Bühnenräume waren. Technische Ausrüstung für die Bühne, Licht und Tonanlage, etc. mussten deshalb von den Gruppen selbst mitgebracht und eingerichtet werden.



Eher geringe Ansprüche an Komfort und Service galten auch im Privaten – oftmals wurden privater und Arbeitsraum miteinander geteilt und gemeinsames Essen und Wohnen gehörten oft zum Lebensentwurf.

Die Gruppe in Marburg war aber trotz eines von Anfang an eigenen Raums an Auftritten im öffentlichen Raum und site-specific Arbeit interessiert.

Finanzierungslage:

„Es war natürlich ein Auspowern auf kleinstem finanziellen Niveau“, meint Sigrid Dettlof. Finanzieller Gewinn stand nicht im Vordergrund, man spielte meist „auf Teilung“ der Zuschauereinnahmen (z.B. 70:30 oder 80:20); oftmals ging es nur darum, dass man nicht draufzahlte, Fahrkosten und Unterkunft gedeckt waren und man zumindest mit etwas Geld für das anschließende Essen herauskam.

Es wurde zumal wegen fehlender Infrastruktur sehr viel improvisiert, aber dann mit Blick auf die eigenen Häuser auch sehr hart gekämpft, um Strukturen aufzubauen. So wurden die Häuser mit geringem finanziellen Budget eigenhändig renoviert und zu Theaterhäusern umgebaut. Wie etwa die alte Kesselhalle des Gaswerks in Marburg oder auch ein altes Lagerhaus in Lübeck.

Auch in den nächsten Jahren folgten meist nur geringe finanzielle Unterstützungen durch die Kommunen.

Das *Theaterlabor Bielefeld* profitierte davon, dass in NRW bereits damals ein Förderprogramm für Straßentheater gut entwickelt war und so immerhin Gagen gezahlt werden konnten. Daneben wurden bereits erste Fördermittel für „Spezialprojekte“ beantragt, um neben den laufenden Produktionen etwas Zeit zu haben, um an anderen Inhalten/ ästhetischen Ansätzen etc. konzentriert arbeiten zu können.

*„Wir waren in unserem Raumbedarf so wenig anspruchsvoll, dass wir auch überall spielen konnten.“
Sigrid Detloff*

Organisation:

Organisation und Kommunikation liefen damals vorwiegend über das Telefon. Die oft kollektiven Leitungsstrukturen Soziokultureller Zentren erschwerten allerdings eine rasche Kommunikation. Verträge zwischen den Spielorten und den Künstler:innen waren ungewöhnlich und wurden anfangs sogar verschmäht.

*„Wir haben sehr viel Straßentheater gemacht, haben das alles rauf und runter gespielt und auch tatsächlich eben wirklich gegen Gagen. Das war bis in die frühen 90er Jahre unser größtes finanzielles Standbein und wir konnten damit gut überleben.“
Siegmar Schröder*

Wie sieht die DNA der Freien Darstellenden Künste aus?

WIRKSAMKEIT
SELBST
AUSBEUTUNG?

Darstellenden
Künste

SELBST
ERMÄCHTIGUNG

GERINGE
FINAN
ZIERUNG

GEGENENTWÜRFE ZUM
KAPITALISMUS

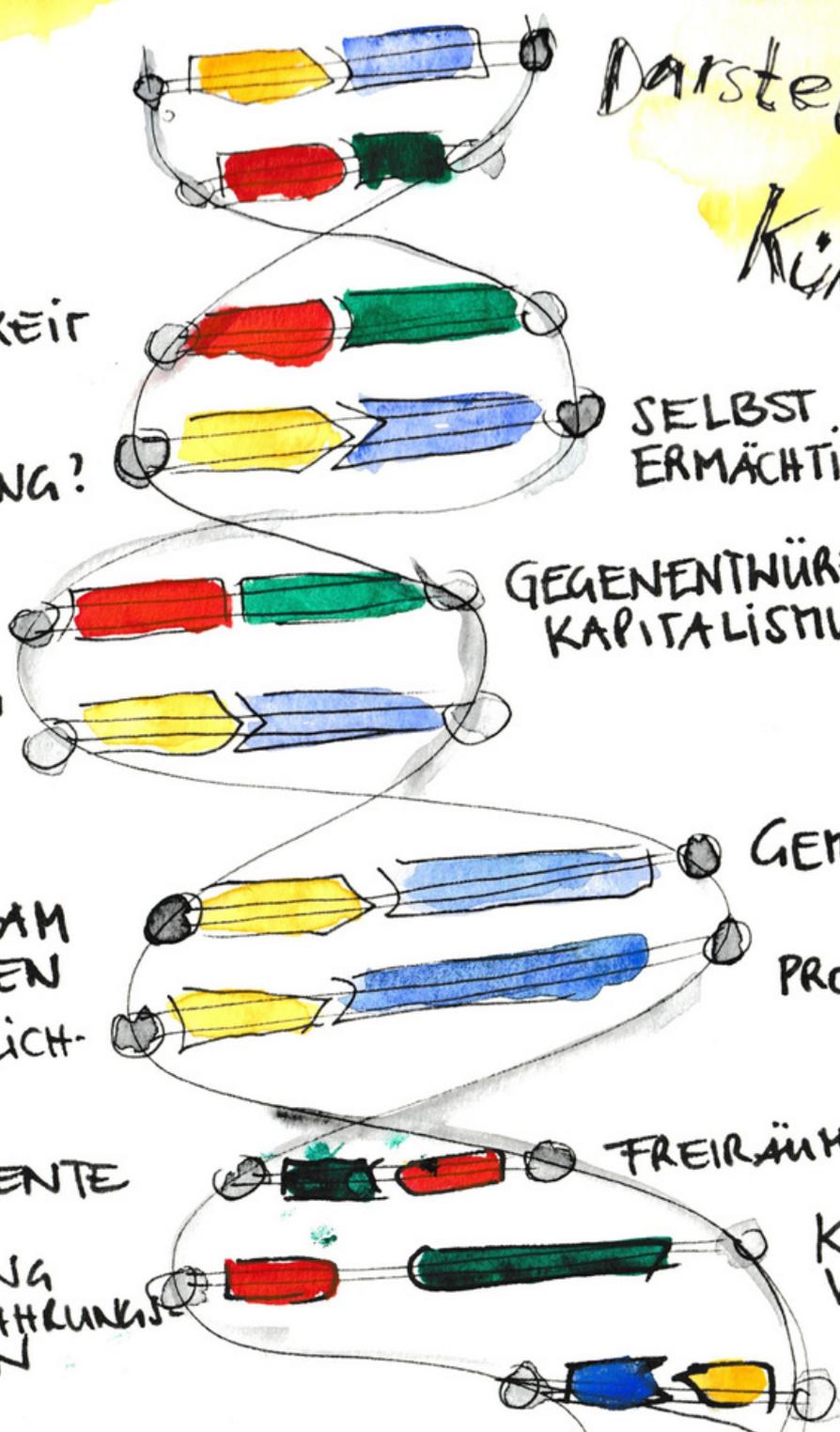
GEHEINAM
ARBEITEN
GANZHEITLICH
KEIT

GEHEINAM
LEBEN
PROZESSHAFTIGKEIT

EXPERIMENTE
GESTALTUNG
VON ERFABUNGSRÄUMEN

FREIRÄUME

KULTUR POLITISCHE
VERÄNDERUNGEN

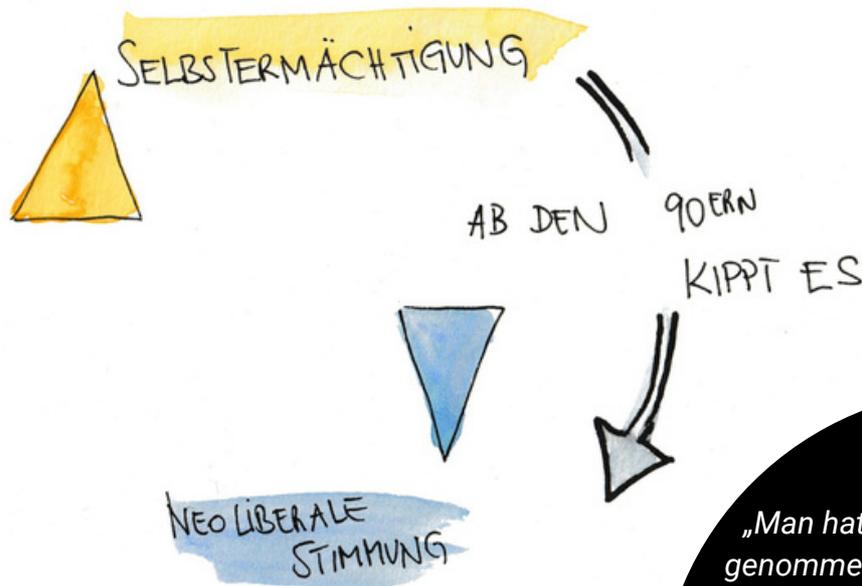


Die DNA der Freien Szene: Zwischen Selbstermächtigung und Selbstausbeutung

Die Gruppen jener Jahre genossen die Freiheit, die Themen auszusuchen, die sie interessierten, die zu ihnen kamen und diese dann tief zu durchdringen. Es war noch möglich, sich Räume zu nehmen und anzueignen und die damaligen Verhältnisse des Sozialstaats ermöglichten es, Transferleistungen (Arbeitslosenhilfe, Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen etc.) zu beanspruchen und damit die künstlerische Tätigkeit mitzufinanzieren.

„Wir haben das Arbeitslosengeld untereinander aufgeteilt und so eine Art Grundeinkommen geschaffen, damit wir künstlerisch tätig sein konnten“, erinnert sich Elisabeth Bohde.

Die Erfahrung, der Prozess und der Austausch mit dem Publikum standen im Vordergrund. Zunächst gab es kaum Bestrebungen einer „Karriere oder Professionalisierung“. Das wurde mit der aufkommenden neoliberalen Stimmung der 90er Jahre, der zunehmenden Privatisierung und dem gesellschaftlichen Druck anders. Auch die Soziokulturellen Zentren wurden weniger finanziell ausgestattet, Publikum verschwand - Themen, die das zweite Gespräch mit den ‚Weggefährten‘ genauer beleuchten wird.



„Man hat das (meist) gerne in Kauf genommen: dass man für alles selbst verantwortlich ist, man selbst noch die Bühne putzt, man irgendwo schläft, wo es eigentlich nicht so richtig gemütlich ist und man im schlimmsten Fall auch kein gutes Essen bekommt – aber man konnte spielen - und das war sozusagen der Freiraum und die Erfüllung.“
Sigrid Dettlof

Eine Frage an die ‚Weggeführten‘: Welche Impulse habt ihr gesetzt?

- Nach einem Kampf von 36 Jahren kann nun der Erfolg gefeiert werden, dass das *Theaterlabor Bielefeld* mit einer guten Betriebskostenförderung von der Stadt unterstützt wird.
- "Die Struktur ist definitiv jetzt in der Stadt verfügbar und so bleibt sicherlich auch ein Feld für experimentierfreudige Künstler:innen bestehen." (Siegmar Schröder)
- Auch nach der Übergabe der Theaterleitung bleibt das Theaterlabor nun als Struktur, als Ort bestehen.

Theaterlabor Bielefeld

- Das *TNT Marburg* ist neuer Ort für Theater, Festivals und Abschlussarbeiten der Hochschule:
„Wir zeigen eigentlich besondere Sachen, die sonst hier nirgendwo zu sehen sind.“ (Rolf Michenfelder)
- In der Arbeit des *TNT* zog sich die Entwicklung neuer Formate durch, die von anderen (z.B. Stadttheatern) später aufgegriffen wurden.
- Die Arbeit des *TNT* ist Impulsgeber für Professionalisierung von anderen Künstler:innen in dieser Region.

Theater Combinale, Lübeck

- Die *Theaterwerkstatt Pilkentafel* war Vorreiter im Bereich Performance für Kinder und Theater für die Aller kleinsten (überregional und international).
- "Gewissen der Stadt Flensburg": Der politische Diskurs innerhalb der Stadt wird maßgeblich von der *Pilkentafel* mitgeprägt und durch die künstlerische Arbeit verändert: „Wir sind wirklich die, die unangenehme Themen dieser Stadt einfach regelmäßig aufgreifen.“ (Elisabeth Bohde)
- Durch site-specific Arbeiten werden Orte im Gedächtnis der Stadt neu besetzt. Durch die künstlerische Herangehensweise konnten neue Erfahrungsräume für Menschen erlebbar gemacht werden.

Theaterwerkstatt Pilkentafel, Flensburg

Theater am Turm, Marburg

- Die Arbeit des *Theater Combinale* gab Impulse für die Gründung von Theatern und Freien Gruppen im Lübecker Raum.
- Die kontinuierliche künstlerische Tätigkeit und Präsenz in der Lübecker Kulturszene führte zu einer Aktivierung von Publikum für die freien darstellenden Künste: „Wir haben die Notwendigkeit Kultur zu schaffen immer sehr stark propagiert und da einiges erreicht.“ (Sigrid Dettlof)

IMPULSGEBER
FÜR ANDERE

WIR SIND DIE,
DIE DIE UNANGENEHMEN
TRAGEN STELLEN

NEUE
SPIELORTE

ANDERES
VERSTÄNDNIS

FORMATE
ERFINDEN

KEIN
BLEIBEN

IDE-
SPECIFIC
FORMATE

PERFORMANCE
THEATER FÜR
DIE ALERKLEINEN



AKTIVIERUNG
VON PUBLIKUM

STRUKTUREN
BLEIBEN

KULTUR
WERTSCHÄTZUNG
IN DER STADT

SPIELSTÄTTE, DIE
SACHEN ZEIGT,
DIE MAN SONST
NICHT SIEHT

THEMEN DER
STADT AUFGREIFEN
REISUNG ERZEUGEN

Verweise:

Seite 4

[1] Henning Fülle, Freies Theater, Die Modernisierung der deutschen Theaterlandschaft (1960-2010), Berlin 2016 (=Theater der Zeit, Recherchen #125)

Seite 7:

[1] Zu dieser Zeit wirkte der bedeutende Kulturreformer Hermann Glaser in Nürnberg als kulturpolitisch Verantwortlicher.

Seite 9:

[1] <https://www.theaternebendemturm.de/role-member/rolf-michenfelder/>

[2] https://de.wikipedia.org/wiki/Freies_Theater_M%C3%BCnchen: Das FTM war in jenen Jahren eine der renommiertesten Gruppen, die sich zum Teil mit Workshops finanzierten. Ihre Hauptprotagonisten waren George Froscher und Kurt Bildstein.

[3] <https://www.teatropotlach.org/>

[4] <http://www.germanstageservice.de/rolf-michenfelder-2/>

[5] <https://www.theaternebendemturm.de/team/>

Seite 10:

[1] <https://www.scheersberg.de/>

[2] <http://www.ecole-jacqueslecoq.com/>

[3] <https://www.gillespetit.art/spectacles>

[4] <https://combinale.de/>

Seite 11:

[1] <https://oberstufen-kolleg.de/>

[2] https://de.wikipedia.org/wiki/Hartmut_von_Hentig

[3] <https://www.teatronucleo.org/wp/>

[4] <https://zeitblatt.com/jerzy-grotowski-das-arme-theater/>

[5] https://en.wikipedia.org/wiki/Eugenio_Barba

[6] <https://odinteatret.dk/about-us/>

[7] <https://theaterlabor.eu/theaterlabor>

Seite 13:

[1] https://en.wikipedia.org/wiki/Jacques_Lecoq und <http://www.ecole-jacqueslecoq.com/> [2] <https://www.gillespetit.art/spectacles>

[3] <https://zeitblatt.com/jerzy-grotowski-das-arme-theater/>

[4] <https://odinteatret.dk/about-us/>

[5] <https://www.teatronucleo.org/wp/>

[6] <https://www.teatropotlach.org/>

[7] <https://www.scheersberg.de/>

Seite 14:

[1] https://de.wikipedia.org/wiki/Peter_Stein

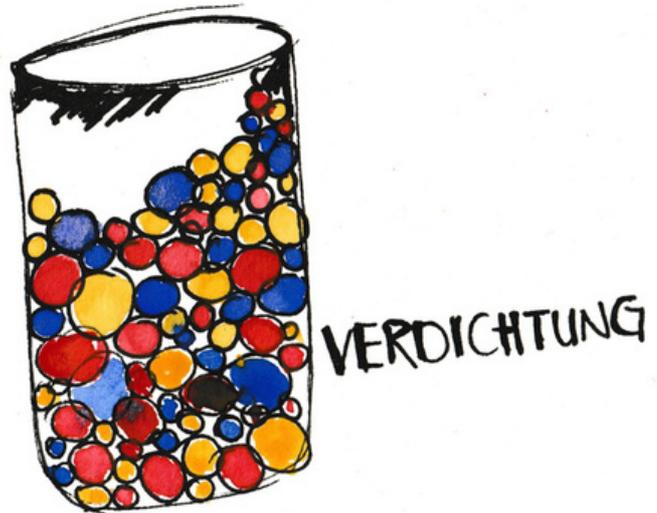
[2] <https://de.wikipedia.org/wiki/Antiteater>

[3] https://de.wikipedia.org/wiki/Peter_Zadek

Seite 16:

[1] Berliner Hefte zu Geschichte und Gegenwart der Stadt #7. Wiedersehen in TUNIX! Ein Handbuch zur Berliner Projektkultur. Anina Falasca, Annette Maechtel, Heimo Lattner, <http://berlinerhefte.de/>, <https://www.hebbel-am-ufer.de/programm/pdetail/tunix-berliner-projektkultur/>

Impressum:



Dokumentation: Anna Hubner
 Grafik und Layout: Anna Hubner
 Redaktion: Anna Hubner, Henning Fülle, Anne Schneider

Die ‚Weggefährten‘:

Theaterwerkstatt Pilkentafel, Flensburg: Elisabeth Bohde, Torsten Schütte

Theater Combinale, Lübeck: Sigrid Dettlof

Theater am Turm (TNT), Marburg: Rolf Michenfelder

Theaterlabor Bielefeld: Siegmund Schröder

‚Weggefährten‘ ist ein Projekt der Theaterwerkstatt Pilkentafel, gefördert vom Fonds Darstellende Künste aus Mitteln der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien im Rahmen von NEUSTART KULTUR.

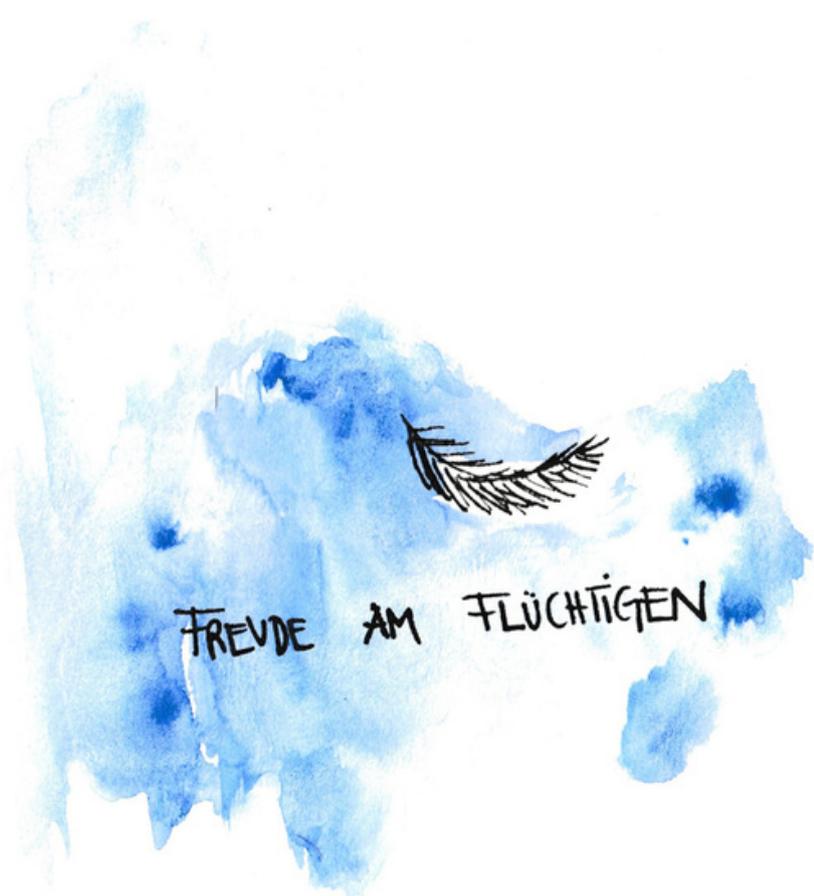
Kooperationspartner sind der Bundesverband Freie Darstellende Künste (BFDK) und der Landesverband Freier Theater in Niedersachsen e. V. (LAFT).

Kooperationspartner des Kongresses ist das Theater im Pavillon in Hannover.

Der Kongress wird außerdem gefördert von der Stiftung Niedersachsen.



**Stiftung
Niedersachsen**



FREUDE AM FLÜCHTIGEN