

bjekte. Figuren. Fokus Schultheater 07, Bundesverband Darstellendes Spiel e.V.,
örber Stiftung Hamburg, S. 14-23. | 2007

om Objekttheater zur Kunst in Aktion
on David Reuter

ie andere Theaterkünstler der Gegenwart nähert sich David Reuter aus der Sicht
er Bildenden Kunst dem Objekttheater und zeigt anhand verschiedener Beispiele
uf, wie durch das Einlassen auf die Eigenheiten, die Bewegungsmöglichkeiten und
ie räumliche Präsenz eines Gegenstandes aus diesem ein Objekt werden kann, das
it dem handelnden Subjekt in Dialog tritt. Das Objekt wird damit einzigartig
nd ist im Gegensatz zum oftmals eher beliebigen Theaterrequisit nicht länger
ustauschbar. Es tritt nicht hinter den (Schau)Spieler, sondern wird ihm
leichwertig, ohne durch die auratische Verehrung als reines Kunstobjekt
unangreifbar" zu werden.

hnlich wie im Theater des Nicht-Perfekten wird im Objekttheater weniger
nterpretiert als vielmehr spielerisch erkundet und bisher scheinbar Bekanntes
n Frage gestellt. Das Resultat ist ein veräußerlichter und bildhaft
ramatisierter Zusammenklang aller Elemente.

n dieser Art von Objekttheater dominieren nicht der Text, der Regisseur oder
ie Musik die anderen theatralen Mittel, sondern es kommt zu einem
leichwertigen Miteinander, zu einer Art Kollektiv der ästhetischen Mittel.
ieser kollektive Prozess prädestiniert das Objekttheater daher in besonderem
aße für den theaterpädagogischen und auch schulpraktischen Anwendungsbereich
nd bietet sich dafür an, Bezugsquelle und Ausgangspunkt für die praktische
rbeit mit Kindern und Jugendlichen zu sein.

ie Grundthese lautet: Objekttheater bedeutet heute, im 21. Jh., eine
onzentration und Verlangsamung, die im Unterschied zur Schnellebigkeit und
eschwindigkeit unserer Umwelt, auch der des Theaters, einen Gegensatz zur
ilderflut und dem Überangebot an visuellen Reizen darstellen und so einen
otwendigen Entschleunigungsprozess gegen die nach Goethe „veloziferischen“
räfte in Gang setzen.

s soll Leute geben, die ihrem „Heiligsblechle“ einen eigenen Namen geben, die
it ihrem Staubsauger schimpfen, ihre Stifte nach Namen sortieren oder einem
tein ihre Lebensgeschichte anvertrauen. Einer von diesen steht nun vor Ihnen!
bjekttheater ist für mich mehr als nur eine bestimmte Theaterform, es ist eine
rt Theaterphilosophie, die es im Folgenden zu beschreiben und für Sie an diesem
ag kennen zu lernen gilt. Des Weiteren will ich versuchen, Ihnen diese Form des
emeinsamen künstlerischen Schaffens näher zu bringen und Überlegungen dazu
nstellen, wie und warum man es im Schulalltag nutzen kann bzw. sollte. Dieser
ortrag ist ein erster Teil, der durch die praktische Werkstatt am Nachmittag
rgänzt wird. Meine Vorgehensweise ist dabei eine sehr subjektive und ich gehe
nduktiv, von meiner eignen Biografie und von mir initiierten Projekten aus, die
ch durch Arbeiten von anderen KünstlerInnen ergänzen werde.

iner der bekannten Vertreter einer dieser Richtungen, Christian Carrignon, hat
inmal geschrieben, dass der Begriff 1980 bei einem Treffen französischer
uppenspieler geboren wurde. Es war ungefähr das Jahr, als ich mit meinem Vater
inen Riesenkrach beim Lateinvokabellernen hatte: „David, aanimadd-verrtere!“
challt es mir bis heute in den Ohren, wenn ich daran denke! Mein mehrfaches
wie?“ brachte die Situation zum Eskalieren, und bis heute fällt mir die
bersetzung nicht leicht: wahrnehmen, bemerken. Dabei ist es genau das, was ich

n den letzten zwei Jahrzehnten intensiv erlernt, untersucht und zur Profession gemacht habe: Anima, die Seele, wird „gedreht und gewendet“; vielleicht hätte mir diese Entschlüsselung geholfen, das Verb in meinem Gedächtnis zu verankern. Einige Zeit später nahm mich mein Vater mit zu einer Aufführung in die Akademie der Künste. Unser Streit über die nicht gelernte Vokabel war in Vergessenheit geraten und stattdessen begann eine intensive Auseinandersetzung über ein aufzunehmendes Studium und meinen Wunsch, Kunst zu studieren.

Andinskys Version von Mussorgskys „Bilder einer Ausstellung“ wurde für mich zu einer Art Initialzündung, die mich ein Miteinander von Bildender und darstellender Kunst erahnen ließ und mir erstmals zu ermöglichen schien, meine Leidenschaft für Kunst und Theater zusammenzuführen.

Einige Jahre später dann, an der Kunsthochschule, begegnete ich Peter Weitzner, der für seine Inszenierungen explizit den Begriff Objekttheater verwandte und dessen Projekte mich in den folgenden fünf Jahren und über mein Studium hinaus begleiteten. Nachdem ich mich intensiv praktisch mit dem Objekttheater auseinandergesetzt hatte, vertiefte ich meine Kenntnisse auch theoretisch und schrieb meine erste Staatsexamensarbeit über die Erweiterungsmöglichkeit von Erfahrungsräumen durch Bilder- und Objekttheater. Da es bis heute meine Inspirationsquelle geblieben ist, werde ich mich auch im Folgenden auf diesen Ansatz beschränken und ihn abgrenzend zu anderen (Objekt-)Theaterformen definieren.

Das Einlassen auf die Eigenheiten, die Bewegungsmöglichkeiten und die räumliche Präsenz des Gegenstandes lassen ihn zum Objekt werden, das mit dem handelnden Subjekt in Dialog tritt. Es wird damit einzigartig und ist nicht länger austauschbar. Im Gegensatz zum oftmals sehr beliebigen Theaterrequisit tritt es nicht hinter den (Schau)Spieler, sondern wird ihm gleichwertig, ohne durch die theatralische Verehrung als reines Kunstobjekt „unangreifbar“ zu werden. Das Zusammenspiel zwischen Mensch und Objekt wird zum mitbestimmenden Faktor im theatral-künstlerischen Prozess, an dessen Ende eine interaktive Installation, eine Klangreise, eine Performance oder ein szenischer Ablauf stehen können.“ Der Austausch von Innen- und Außenleben, vollzieht sich in theatralen Handlungen und Aktionen durch Objekte. Die Metamorphose dieses handelnden Dialogs ist vielleicht das wichtigste Phänomen von Objekttheater. Ich denke, daß nur dieser Subjekt-Objekt-Vorgang kunstfähig ist; oder anders ausgedrückt: Wo dieser handelnde Dialog nicht stattfindet, findet auch keine Kunst statt, kein authentisches Theater.“ Peter Weitzner ist Maler und lehrte im Bereich der bildenden Kunst. Auch für mich blieb und ist weiterhin die Bildende Kunst der Ausgangspunkt des Objekttheaters. Während meiner sechsjährigen Lehrtätigkeit an der UdK Berlin (vormals HDK Berlin) entwickelte ich eigene Arbeits- und Darstellungsformen. Meine künstlerische Abschlussarbeit bildete das erste „emballage“-Festival, das 2000 auf dem Schöneberger Südgelände veranstaltet wurde. Neben einer Art Bestandsaufnahme verschiedener Projekte der vergangenen Jahre war die Weiterentwicklung des Objekttheaters Dreh- und Angelpunkt des Festivals. Bezeichnenderweise sind mehrere der damals Mitwirkenden an dieser Tagung beteiligt: Karen Kipphoff und Ursula Maria Berzborn sind Projektleiterinnen des Nachmittags. Seit einigen Jahren, spätestens mit dem zweiten emballage-Festival 2005 in Braunschweig, bezeichne ich meine Arbeiten und Arbeitsweise als „Kunst in Aktion“, ein Zusammenspiel im Spannungsfeld zwischen Bildender und Darstellender Kunst, Lehre und eigener künstlerischer Arbeit, Aktion und Installation, Akteuren und Besuchern.

Im interpretierenden Spiel mit den Dingen zur Choreografie animierter Objekte

rsprünglich kommen dieser Art Aktionen sicher von der Straße und dem Jahrmarkt, denn das Objekttheater mit seinen klein dimensionierten, dinglichen Schauspielern« formuliert ein besonderes Verhältnis von Zeit und Raum. ielleicht ist das Prinzip des Reisens sein Fundament."□ Im buchstäblichen Sinn, a es in seinen Dimensionen oft transportabel angelegt ist und darüber hinaus, a es trotz seiner späteren Sesshaftwerdung dem Wesen nach mobil geblieben ist: s fordert sowohl seine Macher als auch seine Zuschauer zur geistigen eweglichkeit heraus, deren Resultate meist sehr poetisch und vieldeutig sind. ch habe im Folgenden einige Beispiele herausgesucht, die exemplarisch die eränderung dieser Kunstform sowie den Unterschied zwischen der eher aus dem uppentheater und Kabarett kommenden Traditionslinie und den Aktionen aus der ildenden Kunst heraus entwickelten Formen verdeutlichen sollen. Das Erste ist ielleicht die Urform eines modernen Theaters der Objekte, die Charly Chaplin in einem Film Goldrausch von 1924 – später als Brötchentanz bezeichnete kurze equenz – mit zwei Gabeln und darauf aufgespießten Brötchen vollführt. Mein weites Beispiel für das auch noch heute existierende Objekttheater aus dem uppen- und Schauspiel heraus ist das von dem Ungar Guyla Molnar gezeigte Stück rei kleine Selbstmorde von 2001, was auf sehr witzige Weise den Tod von drei abletten in einem Wasserglas demonstriert. Molnar inszeniert sich in der haplinschen Tradition beim Umgang mit dem Objekt zum für den Betrachter ichtbaren Objektmanipulator. Er transformiert die Bonbons und Gegenstände eines Spiels zu menschlichen Wesen und unterstützt das Spiel durch seine Gesten nd Mimik. Wie in einer Art Kontinuum habe ich auf der anderen Seite eine erformance der Bildenden Künstlerin und Tänzerin Eva Meyer-Keller, Death is ertain aus dem Jahr 2003, als Bild- und Videobeispiel für Sie mitgebracht. Im nterschied zu Molnar und Chaplin lässt die Performerin Meyer-Keller die Objekte uffallend „alleine“ agieren. Tim Etchells, der bekannte Kopf der englischen heatergruppe Forced Entertainment, beschreibt dies wie folgt: „Während Meyer- eller von einem Mord zum nächsten übergeht, bewegt sie sich auf eine Weise wischen den Tischen ihrer Todesküche, die als neutral oder funktional ezeichnet werden könnte, auf jeden Fall aber darauf angelegt ist, ihre Aufgabe n keiner Weise zu kommentieren. Sie macht kein Drama aus ihren Entscheidungen – hre Aktionen werden nicht zur Komödie oder Tragödie, ihre Reaktionen nicht zum elodram. ... Sie tut, was zu tun ist, nicht mehr und nicht weniger." Nachdem ie zu Beginn der Aktion registriert hat, wer sie beobachtet, „geht sie nicht ehr auf die in zufällig entstandenen Gruppen zusammenstehenden Zuschauer; sie ucht weder Blickkontakt, noch hält sie nach Reaktionen auf ihr Tun Ausschau. .. und ist auf jeden Fall völlig davon überzeugt, dass das, was sie tut – ämlich an ihren 35 Kirschen den Tod zu demonstrieren – sowohl für sich spricht ls auch in sich klar genug ist, um keiner weiteren Vermittlung oder Erklärung on ihrer Seite zu bedürfen."□ it dieser Performance kommt sie dem nah, was Peter Weitzner damit beschreibt, ass das Objekt eine andere, „noch nicht gekannte Bedeutung“ annimmt, uns als etrachter in eine Welt entführt, die weit über den alltäglichen edeutungskontext des Gebrauchsgegenstandes hinausführt. In ihrem (tödlichen) piel entschwindet uns ab einem bestimmten (individuell sicher verschiedenen) unkt das Wissen um die Kirsche als Kirsche: sie beginnt zu leben, und das in em kurzen Augenblick vor ihrem inszenierten Tod. ier kommen wir zu dem, was allen Formen des Objekttheaters als Wesen zugrunde iegt: es ist die Vorstellung und der Glaube an die „Beseelung“ des egenstandes, was ihn gleichzeitig aus dem Zustand des leblosen herauslöst und um gleich berechtigten Partner auf der Bühne macht. „Diese Art der Umwandlung ird Animationsprozess genannt“, es ist die „Verbesonderung“ des Dinges zum

Objekt, wie es die Theaterwissenschaftlerin Konstanza Kavrakova-Lorenz beschreibt. Da sind wir wieder bei anima und meinem ungeliebten animadvertere, at. wahrnehmen: hier wird also dem unbeseelten Ding Leben eingehaucht. Und erstmals erhalten die Lateinvokabel und ihre Übersetzung einen festen Platz auf einer internen Festplatte. Eva Meyer-Keller macht die Kirsche in ihrem ödlichen Spiel zum Partner, auch wenn die Rollenverteilung schnell klar wird und auch die Machtverhältnisse keine Zweifel aufkommen lassen. Trotzdem beginnt ihr kleines Gegenüber für die Zuschauenden zu leben, und genau das ist es wohl auch, was uns das Lachen im Halse stecken bleiben lässt.

Dieser Vorgang bedarf der Zeit, braucht die Intensität und Ruhe in der spielerischen Auseinandersetzung mit dem Objekt. Ein Phänomen, das wir auch in anderen Objekttheaterinszenierungen finden, denn die Objekttheatermacher greifen selten auf ein feststehendes Repertoire zurück, sondern müssen jedes Mal auf neue suchen, Spielideen und -ansätze finden und am Ende zu einem Ganzen zusammenfügen. Jede Aufführung ist dabei anders und oftmals muss das Stück von Abend zu Abend neu geschrieben werden.

Das Besondere und die Faszination an den mobilen Dingen: Der Faktor Zeit ist seit dem Auftauchen des Objekttheaters ein besonderes Moment gewesen und geblieben. Es ist wie ein Stillstand in einer sich rasend drehenden und bewegenden Welt. Ein An- und Innehalten, ein sich Vergraben, Verdrehen oder Erschrauben in den Moment, in die sich endlos ausdehnenden Möglichkeiten, Bindungen, Facetten des Objekts. Ein immer wieder stattfindendes neu Entdecken und tiefer Eindringen in die Feinheiten des Gegenübers.

Hier steckt m. E. die aktuelle und auch theaterpädagogische Besonderheit: Objekttheater bedeutet heute, im 21. Jh., eine Konzentration und Verlangsamung, wie im Unterschied zur Schnelllebigkeit und Geschwindigkeit unserer Umwelt, auch der des Theaters, einen Gegensatz zur Bilderflut und dem Überangebot an visuellen Reizen darstellen und so einen notwendigen Entschleunigungsprozess gegen die nach Goethe „veloziferischen“ Kräfte in Gang setzen.

Ilvina Brendenal hat in dem Vorwort zu dem lesenswerten Band „Animation Fremder Körper“ geschrieben, „es ist auch kein Zufall, dass sich das Theater immer in Zeiten der Suche nach Erneuerung dem Theater der Dinge zuwandte, denn in ihm begannen sich die darstellenden und bildenden Künste, lassen sich mögliche künstlerische Barrieren überwinden, die die Kunst- und Darstellungsformen voneinander trennen.“ So entsteht ein Freiraum an Kreativität, eine Werkstatt für das Infragestellen dessen, was gilt, aber nicht was gelten muss, ein geschütztes Territorium für die Suche nach der eigenen (künstlerischen) Identität.

Auch der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann konstatiert, „im Bereich des Theaters wird eine ästhetische Entwicklung nachgeholt, die andere Künste früher durchgemacht hatten. ... Bedeutende Theaterkünstler der Gegenwart haben auffallend oft einen Hintergrund in der Bildenden Kunst.“ Und weiter unten schreibt er: „Beinahe möchte man sagen, dass der verbale Dialog des Dramas durch einen Dialog zwischen Menschen und Objekten ersetzt wird.“

Es ist also nichts Neues, dass sich das Theater mit dem Gegenstand beschäftigt. Bedeutendster Verfechter war sicherlich der polnische Theatermacher Tadeusz Kantor, dessen Arbeit sich in vielen postdramatischen Theaterformen wiederfinden lässt. Seine Bestrebung war es zeitlebens, „die Dinge und überhaupt die tofflichen Elemente des Bühnengeschehens insgesamt aufzuwerten.“ Oft war es die Objektkunst als eine materielle Darstellungs- und Gestaltungsweise, die Bezugspunkte und Künstler hervorbrachte, was inspirierend im Theaterbereich einlass erhielt.

artizipation als ein konstitutives Moment der Veränderung hin zu einem postdramatischen Objekttheater
in weiteres Phänomen lässt sich seit Mitte der Neunziger Jahre (wieder) vermehrt und verändert beobachten: das der Partizipation der Zuschauer/Betrachtenden. Die Passivität des Rezipienten wurde durch Interaktivität und Teilnahme an den Aktionen gebrochen und dieser selbst in den künstlerischen Formprozess eingebunden. Beispiele dafür sind She She Pop, Forced Entertainment oder Rimini Protokoll im Bereich des Theaters und Janet Cardiff & George Bures-Miller, Gregor Schneider oder Thomas Hirschhorn im Bereich der bildenden Kunst.

Ein Beispiel aus einem eigenen, in Zusammenarbeit mit der HBK Braunschweig entstandenen Projekt ist die von dem Studenten Ulrich Reinhardt durchgeführte Aktion des „Ton-Spur-Trägers“. Ausgangspunkt war die von zahlreichen Künstler/innen durchgeführte Kunstkarawane „nawarak lelmal“, die im Sommer 2005 ausende von Kilometern größtenteils auf dem Landweg von Berlin nach Dar Es Salaam (Tansania) zurücklegte. Im Gepäck jedes Mitreisenden befand sich ein eigenes Tauschprojekt, mit dem die Karawane durch verbale und nonverbale Interaktion Handel betrieb.

Die Kiste von Ulrich Reinhardt stellt dabei in mehrfacher Hinsicht ein gelungenes Beispiel für die Entwicklung und Faszination an den mobilen Dingen dar:

Eine schwarz-weiße Kiste war der Ausgangspunkt. Während der gesamten Reise war sie zugleich Gepäck, ständiger Wegbegleiter und mobiles Aufnahmestudio. „Würden Sie mir ein Lied in die Kiste singen?“... Die Kiste wurde im Laufe der Reise in vielfacher Form zum Spur-Träger.“

zum einen waren es die Lieder, die als eine Art Songline die Reise dokumentierten, zum anderen wurde die Kiste mit den zunehmenden mechanischen Spuren der Reise zum Objekt, dessen Eigenleben sich insbesondere im akribischen, immer wieder neu erfolgten Restaurieren des Spielobjekts äußerte.

Es deutet sich hier schon an, dass das Objekt nicht immer materiell sichtbar sein muss: auch Klanginstallationen wie von der kanadischen Performerin Janet Cardiff oder dem Medienkünstler Stefan Schemat können als Objekte zur inszenierten Aktion mit dem Gegenüber einladen. Wie im postdramatischen Theater können (oder müssen sogar) die Besucher teilweise durch partizipative Momente in den Aktionen über Form, Aussehen und Bedeutung des Gegenstandes mitbestimmen. Ein formal gibt es zahlreiche Überschneidungen und Ähnlichkeiten zwischen Objekttheater und postdramatischem Theater: das Collagenhafte, die untergeordnete Rolle des Textes, das Spielen mit Texten, Kostümen und besonders auch mit (Alltags)Gegenständen oder auch die Tendenz zu Eigenproduktionen ohne Stückvorlage und die Verschiebung vom klassischen Rollenbild hin zu in-situ-Aufgabenstellung, Live-Regie und konkreten Handlungsanweisungen im szenischen Aktionsfeld selbst.

Die Vielzahl postdramatischer Inszenierungen scheint einem ähnlichen Prinzip zu folgen, wo „nicht Bedeutungen ergründet und vermittelt werden, sondern spielerisch produziert und hinterfragt werden. Es geht also weniger darum, etwas zu interpretieren und zu verdeutlichen, als es über ein Ver-un-deutlichen anders deutlich werden zu lassen.“ So beschreibt Ute Pinkert das Theater des „Nicht-erfekten“ als ein Theater, „in dem das Material weniger interpretiert als umspielt wird, so dass es andere Bedeutungen als die gewohnten freigibt.“ Ein Merkmal, welches auch vielen Objekttheaterinszenierungen zu Grunde zu liegen scheint.

Ein Unterschied besteht jedoch darin, dass Objekttheater, obwohl es sich um ein Theater mit Gegenständen handelt, nicht so formal oder kühl wirkt wie ein Teil

er recht formalistischen postdramatischen Theaterstücke, da das zum Objekt nimmierte Gegenüber genau wie ein Akteur auf der Bühne fungiert und oft mit menschlichen) Eigenschaften ausgestattet zu sein scheint.

ur Wirkungsweise des „beseelten“ Gegenstandes auf den Rezipienten
er französische Performer und Theaterkünstler Roland Shön hat einmal zu Recht
eschrieben: „ ... Puppen- und Objekttheater scheint in besonderer Weise
eeignet zu sein, die Wirklichkeit der Illusion spürbar (zu) machen“. Doch wie
reichen die Vorstellungen und Aktionen diese Wirkung?

ie enge Verbindung zwischen ästhetischer Ausdrucksform, Lebensphilosophie und
ethodischem Ansatz ist eine Besonderheit von Objekttheater und Kunst in Aktion.
as Gegenüber genau zu betrachten, sich auf es und seine Eigenheiten einzulassen
st mehr als nur eine theaterästhetische Vorgehensweise, es ist vielmehr eine
rt Lebenseinstellung, die sich im Umgang mit dem Ding, dem beseelten Objekt
ortführt und auch nach außen sichtbar oder zumindest spürbar wird. Auch wenn
hänomenologisch kein großer Unterschied zwischen dem Schieben und Tragen eines
equisits und dem gestaltenden Umgang mit dem Objekt liegen mag, so scheint auf
en zweiten Blick doch der Unterschied klar zu werden:

as Requisit dient lediglich dem Spieler dazu, eine Intention, eine bestimmte
timmung oder ein Gefühl auszudrücken und ist kein selbständiges Gegenüber. Oft
pielt sich der Schauspieler durch Mimik und Gestik „vor“ den Gegenstand und
ertraut nicht wie z. B. in der Performance von Eva Meyer-Keller darauf, dass
as Objekt eigene Aussage- und Präsentationskraft besitzt, die für den
etrachter auch rezeptionsästhetisch relevant sein kann.

s dominieren nicht Text, Regisseur oder Musik die übrigen theatralen Mittel,
ondern es kommt zu einem gleichwertigen Miteinander, zu einer Art Kollektiv der
sthetischen Mittel. Kollektiv bedeutet keine Gleichschaltung im Sinne „wenn der
ine, dann der andere auch“, sondern kann und sollte durchaus heißen, dass nur
in Klang, eine Bewegung, ein Wort oder Objekt den Bühnenraum füllt und das
piel darauf fokussiert wird (im Sinne Wassily Kandinskys kann 1-1 auf der Bühne
enauso 2 ergeben wie 1+1).

as gleichwertige Einsetzen der szenischen Medien verändert auch die Gewichtung
er einzelnen Bereiche hinter der Bühne. Z.B. kommt dem Licht besondere
edeutung zu, und aus dem klassischen Beleuchter wird ein mit Licht kreierender
estalter. Auch Bühnenbild, -technik, Musik / Sound und Kostüm sind gleich
erechtigte Partner im kreativen Gruppenprozess bei gleichwertiger Anerkennung
er individuellen Kompetenzen.

ch gehe noch einen Schritt weiter und behaupte, dass ein solcher Umgang auf der
ühne auch einen anderen Umgang hinter der Bühne mit sich führt und
ollaboration und Empathie zu dominierenden Kommunikationsformen werden.
ieser kollektive Prozess prädestiniert Objekttheater und Kunst in Aktion in
esonderem Maße für den theaterpädagogischen und schulpraktischen
nwendungsbereich und es bietet sich an, Bezugsquelle und Ausgangspunkt für die
raktische Arbeit mit Kindern und Jugendlichen zu sein.

bjekttheater in seinem Verhältnis zu Theaterpädagogik und Schultheater
ie Loslösung von der Konzentration auf den Text und den klassischen
heaterraum, die besondere Entdeckung und das bekannt machen der so genannten
anderen“ Theaterformen führt zu einer Stärkung und Etablierung von
igenproduktionen. Es ist interessant und höchst spannend, sich in diesem Sinne
it dem aus dem Angelsächsischen kommenden devising theatre intensiver zu
eschäftigen. Also die Sensibilisierung für und Betonung von generativen

Techniken, die es ermöglichen, aus Themen, Bildern, Recherchematerial, Interviews, Sounds oder verschiedenen Erfahrungen heraus Stücke zu entwickeln. Ebenso wie Objekttheater und Kunst in Aktion sollte sich das Darstellende Spiel an der immer noch gültigen brookschen Maxime orientieren, dass uns Theater nur dann berührt, wenn der theatrale Schaffensprozess vom Beginn bis zur Aufführung als ein gemeinsamer, sich gegenseitig achtender und anerkennender verstanden wird. Dies heißt auch, dass es einer besonderen Beachtung für die Prozesse, speziell für die Momente des Scheiterns beinhaltet, also auch eine gewisse Akzeptanz für Umwege und Lernschleifen (Klaus Holzkamp) vorhanden ist. Der künstlerische Umgang mit dem Objekt lässt sich nicht in einem Crashkurs ermitteln, bedarf viel Zeit und ist nur mit einem intensiven Prozess der Annäherung möglich. Wie in kaum einer anderen Theaterform ist das Endprodukt schwer vorhersehbar und bleibt oft bis zum Schluss im Dunkeln. Es ist nicht einfach, diese Unsicherheit zu ertragen, denn die Unsicherheit ist Freund und Feind zugleich, was immer schnell wechseln kann und miteinander verbunden zu sein scheint. Gerade diese Gratwanderung ist ein besonderes Moment der Freiheit und Unabhängigkeit, die diese Kunstform in besonderem Maße kennzeichnet, so der französische Objekttheaterkünstler Jacques Tempelraud.

Objekttheater in der Schule hat in gewisser Weise einen Vorreitercharakter: hier kann man erkennen und ausprobieren, wie kommende Generationen ihr Verhältnis zu den Dingen definieren. Denn längst haben sich der Wert und die Bedeutung von Gegenständen gewandelt: Die Dinge beginnen, in den Hintergrund unseres Interessenfeldes zu rücken. Zugleich ist ein immer größerer Teil der Gesellschaft mit dem Herstellen von Informationen, mit den "Services", der Verwaltung, der Programmierung, und ein immer kleinerer mit dem Herstellen von Dingen beschäftigt.

Der Philosoph Vilém Flusser bezeichnet sie als „Undinge“, die sich längst von allen Seiten in unsere Umwelt gedrängt haben und die als »Informationen« betitelt die Dinge verdrängen.

In post-postmodernen Zeiten entwickelt sich auch die Bildende Kunst weg vom realen Ding und hin zu den hyperrealen Entitäten der Computer- und Informationsgesellschaft. Was früher im wörtlichen Sinne also noch begreifbar war, wird zunehmend „unfassbarer“: die Informationen werden materiell gesehen unbegreiflich, sind weich (Software) und nur noch dekodierbar. Die elementare Bedeutung der Hand wird ersetzt durch die auslösende Kraft der Fingerspitzen und die gezielten verbalen Anweisungen an den sprachtauglichen Mikrochip. Das Medium als Informationsträger wird immer bedeutsamer und verändert unsere Sichtweisen und Wirklichkeiten. Objekte sind also nicht mehr länger nur Gebrauchs- oder Alltagsgegenstände, Fundstücke oder materielle Konstruktionen. In einem Computerprogramm wird z.B. eine komplexe Animation mit einem hüpfenden Ball als Objekt verstanden.

Können weiche Dinge zu Objekten werden? Ausblick und Perspektiven der künstlerischen Beschäftigung mit Objekttheater

zu welchen Veränderungen führt die zunehmende Immaterialisierung der Dingwelt und wie verändert sich dabei das körperhafte Miteinander im Bereich zwischen Kunst in Aktion und dem Objekt Theater? Diese und viele weitere Fragen zur Verwandlung und Veränderung unserer virtuell erweiterten Lebensumwelt heißt es durch künstlerische Aktionen zu ergründen. Dabei interessieren weniger schnelle Antworten als vielmehr die Fähigkeit zum interessierten Nachfragen und Anbohren, die verschiedenen Medien kreativ einzusetzen und auf ihren Wahrheitsanspruch hin zu überprüfen.

Der neue Mensch ist kein Handelnder mehr, sondern ein Spieler: »homo ludens«, nicht »homo faber« schrieb Vilém Flusser schon vor einigen Jahren¹. Und wo kann und soll man besser spielen lernen als im Darstellenden Spiel? Versuchen wir sie also zu drehen und zu wenden, auch die immateriellen Dinge und Undinge!

Ulf Kaden schließt in seinem Artikel zum Objekttheater im Wörterbuch der Theaterpädagogik, „Nehme ich die Dinge, ihre Eigenschaften und Eigenarten differenzierter wahr, kann ich den Wert der Dinge, die mich umgeben, besser einschätzen, wertschätzen. Falls diese Sensibilität auch auf sich und die Betrachtung der Mitmenschen abfärbt, ist das nicht schädlich.“² Ich möchte hier fortführen und behaupten, dass dies eine der Hauptfunktionen und Charakteristikum im künstlerisch-szenischen Umgang mit dem Gegenüber ist und eine fächerübergreifende kollaborative Projektarbeit eine sinnvolle und intendierte Arbeitsform dieser künstlerischen Aktionen darstellt. Bezogen auf die bereits mehrfach erwähnte Affinität zur Bildenden Kunst sei an dieser Stelle auf die einmalige Ausbildungssituation an der HBK Braunschweig erwiesen: hier kann in der Fächerkombination Darstellendes Spiel und Kunstvermittlung auf institutionellem Wege das erlernt und angewendet werden, was ich als Kunst in Aktion bezeichne!

Grundlegende Gedanken zur praktischen Arbeit (Workshopteil)
In intensives Verhältnis von Spieler und Objekt entsteht erst im Proben- bzw. im Bauprozess. Idealerweise ist der Spieler auch der Konstrukteur, der Erfinder und Entdecker des Objekts. Im Gestaltungsprozess ist es ähnlich wie in der klassischen Bildhauerei: man muss um das Objekt herumgehen, es von allen Seiten betrachten und be-greifen. Objekte müssen erfahren, beobachtet, gerochen, geschmeckt, gefühlt werden. Jedes verwendete Element oder Objekt sollte einsetzbar sein für den Gesamteindruck. Auch die Kleidung, das Kostüm, nimmt im Objekttheater eine veränderte Funktion ein. Während es im traditionellen Theater Requisit ist, um der Rolle eine besondere Note zu geben, „ist im Objekttheater,“ so schreibt Peter Weitzner in seinem 1993 erschienenen Buch, „in dem es streng genommen keine Rolle gibt, das Kostüm Hauptbestandteil der Figur“ und will damit sagen, „dass das Kostüm zu den für das Spiel unverzichtbaren Objekten gehört. Selbst ein Alltagsanzug wäre hier ein Spielobjekt, ein Spielobjekt am Körper.“³ In diesem Sinne freue ich mich, dass Sie alle kostümiert sind und möchte Sie einladen, am Nachmittag mit mir und den Kolleg/innen gemeinsam auf Entdeckungsreise in die Objektwelt einzutauchen.

0. Literatur

Brendenal, Silvia (Hg.), Animation fremder Körper, Theater der Zeit, Berlin 2000

Arrignon, Christian, Chapitre XIV, in: Brendenal, Silvia (Hg.), Animation fremder Körper, Theater der Zeit, Berlin 2000

Arrignon, Christian, Mentale Wanderungen – Nachdenken über das Nomadische im Objekttheater, in: double 08, Heft 2/2006

Brulli, Brunella, Träger unbekannten Lebens, in: Brendenal, Silvia (Hg.), Animation fremder Körper, Theater der Zeit, Berlin 2000

Thellens, Tim, In einer Hinsicht niemals anders und in anderer Hinsicht niemals leicht, in: Gerstmeier, Joachim und Nikolaus Müller-Schöll (Hg.), Politik der Vorstellung, Theater der Zeit, Berlin 2006

lusser, Vilém, Dinge und Undinge, Hanser, München 1993

eddon, Deirdre and Jane Milling, devising performance, palgrave, New York 2006

HYPERLINK "http://de.wikipedia.org/wiki/Klaus_Holzkamp"
Klaus Holzkamp:
ernen. Subjektwissenschaftliche Grundlegung. Campus Verlag, Frankfurt am Main
995

aden, Olaf, Objekttheater, in: Koch, Gerd und Marianne Streisand, Wörterbuch
der) Theaterpädagogik, Schibri, 2003, S. 216

avrakova-Lorenz, Konstanza, Das Theaterspiel der Dinge, in: Brendenal, Silvia
Hg.), Animation fremder Körper, Theater der Zeit, Berlin 2000

sten, Manfred, „Alles veloziferisch“ oder Goethes Entdeckung der Langsamkeit,
nsel Verlag Hamburg, 2002

ehmann, Hans-Thies, Postdramatisches Theater, Verlag der Autoren, Frankfurt
999

inkert, Ute, Spiele mit dem „Nicht-Perfekten“ - Fragmentarische Übersetzung
ines aktuellen Konzeptes, in: perfekt.verspielt, Fokus Schultheater 06,
undesverband Darstellendes Spiel e.V., Körper Stiftung Hamburg, 2007

euter, David, Kunstaktionen aus der Werkstatt Spiel und Bühne, in: Kunst &
nterricht, H. 225, 1998

euter, David (Hg.), Nawarak Lelmal, eine Annäherung an Afrika, HBK Braunschweig
006

euter, David (Hrsg), emballage - oder die Sprache des Objekts, Nold,
rankfurt a. M. 2003

hön, Roland, Blicke aus rotem Samt, in: doublell, Heft 2/2007

empleraud, Jacques, On est parail mais différent?, in: Brendenal, Silvia
Hg.), Animation fermder Körper, Theater der Zeit, Berlin 2000

eitzner, Peter, Objekttheater, Nold, Frankfurt 1993

] Erst viel später lernte ich die Form des aus dem Puppentheater heraus
ewachsenen Objekttheaters kennen, verfolge also einen anderen Ansatz als z. B.
hristian Carrignon.

Reuter 2003, S.13

Weitzner, S.45

Kunstaktionen aus der Werkstatt Spiel und Bühne, in: Kunst & Unterricht, H.
25, 1998

Carrington 2006, S.16

Etchells, S.163

Kavrakova-Lorenz S.72

„Wir können nicht auf die Arbeit eines anderen zurückgreifen, sondern müssen
nsere Wege mühevoll finden und sorgfältig absichern. Und wenn wir dann eine
nszenierung erarbeitet haben, ... habe ich immer doch noch das Gefühl, dass sie

ei jeder Aufführung neu geschrieben wird." So der französische
objekttheaterkünstler Jacques Templeraud.(S.45)

Die veloziferischen Kräfte des Welttheaters der Ungeduld, wie sie Johann
 Wolfgang Goethe bereits 1827 genannt hat, siehe Manfred Osten, 2002.

Brendenal, S.4

Lehmann, S.160

Lehmann, S.121. Mit herkömmlichen Kunstbegriffen kann man dem Werk Kantors
 nicht gerecht werden. Sein besonderes Thema war die Verpackung, die Emballage:
 für ihn das Symbol für Schutz, Verwahrung, Versteck und Isolierung und für mich
 zugleich Namensgeber für das alle fünf Jahre stattfindende Festival und
 Symposion!

Z. B. Weininger, Itten, Schlemmer, Schawinsky, Jim Whiting, Chico MacMurtrie,
 Inguely, SRL - Survival Research Laboratories (amerik. Gruppe mit gigantischen
 Schlachtmaschinen), Rebekka Horn oder der australische Künstler Stelarc.

Reinhardt, zitiert nach Reuter 2006

Pinkert, S.18

Heddon, Deirdre and Jane Milling, devising performance, Palgrave, New York
 2006

Adams, Alison, devising theatre, London 1994

Vilem Flusser 80 ff.

Kaden S.216

Weitzner S. 31