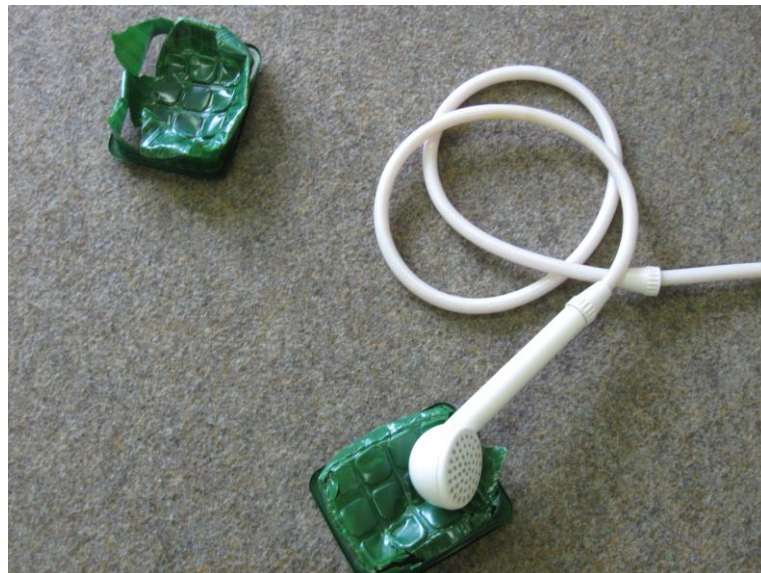


Abschlussarbeit im Rahmen der Ausbildung zur Theaterpädagogin BuT
Theaterwerkstatt Heidelberg

Unterwegs zwischen Abstraktion und Identifikation Objekttheater und Theaterpädagogik



vorgelegt am 05.11.2010

von

Lisa Lemke

TP10-1

Lisa Lemke - Heidelberg - LisaLemkeLL@gmx.net

Inhaltsverzeichnis

I.	Unterwegs	S. 2
II.	Objekttheater	S. 4
	1. Eine Beschreibung		S. 4
	2. Die Entwicklung		S. 6
	3. Materialtheater		S. 7
	4. Der Animationsprozess		S. 8
III.	Der Mensch und das Ding	S. 11
	1. Objekt und Subjekt		S. 11
	2. Die Rolle des Akteurs		S. 12
IV.	Objekttheater und Theaterpädagogik	S. 15
	1. Warum Objekttheater in der Theaterpädagogik?		S. 15
	2. „Theater von Anfang an!“ – Objekttheater mit Kleinkindern		S. 19
V.	Methodisches Vorgehen	S. 21
	1. Grundsätzliches		S. 21
	2. Das geeignete Objekt		S. 21
	2.1 Objektfundorte		S. 22
	3. Erste Annäherung über Abtasten, Befühlen, Geräusche und Laute		S. 24
	4. Das Kennenlernen der Objekte		S. 25
	5. Arbeitsimpulse und Spielregeln		S. 25
	6. Objektimprovisation		S. 26
	7. Experimentieren mit Elementen und Materialien		S. 27
	8. Ausarbeitung und Präzision		S. 28
VI.	... Angekommen?	S. 30

	Quellenangaben		S. 32
--	-----------------------	--	-------

I. Unterwegs ...

... das erste Wort im Titel dieser Arbeit ist bewusst gewählt, denn es erscheint mir sinnbildlich für den Entstehungsprozess von Objekttheater: Ein Suchen, Wandern und Forschen, inklusive eventueller Umwege.

Meine ersten praktischen Erfahrungen mit Objekttheater machte ich vor mehreren Jahren während eines Workshops im Figurentheater „Wilde und Vogel“ in Leipzig. JedeR TeilnehmerIn wurde angehalten, Objekte von zu Hause mitzubringen. Eines meiner Objekte war ein alter, löchriger Pullover vom Dachboden. Während des Workshops entwickelte dieser ein Eigenleben und fraß mehrere Bücher auf. Ich befand mich in einem Zwiespalt: Einerseits bemerkte ich, dass das sich Einlassen auf diesen Pullover etwas bewirkte, andererseits stellte ich mir Fragen wie: Ist das, was ich hier kreiere, mehr als ein Pullover, der Bücher frisst? Später wurde er dann wieder zum Kostüm einer Robin Hood-Aufführung degradiert. Während der Workshoppräsentation hatte der Pullover noch die Hauptrolle gespielt. Der Workshop weckte nicht nur meine, sondern auch die Neugier weiterer Mitstreiter und so beschäftigte sich eine kleine Studentengruppe weiterhin mit verschiedensten Materialien und Objekten.

Innerhalb meiner theaterpädagogischen Ausbildung habe ich diese Erfahrungen nun wieder aufgegriffen. Mich beschäftigt die Frage, ob und vor allem wie man Objekttheater theaterpädagogisch entwickeln kann. Im kleinen Rahmen konnte ich mich als Anleiterin von Objekttheaterworkshops erproben, es blieb jedoch der Wunsch diese Thematik noch fundierter zu untersuchen.

Begibt man sich auf die Suche nach Literatur, die sich mit Objekttheater auseinandersetzt, so fällt die Ausbeute angesichts der aktuellen, praktizierten Vielfalt innerhalb der Theaterlandschaft recht gering aus. In noch geringerem Maße vorhanden sind Publikationen, die sich mit dem Umgang und Einsatz des Objekttheaters innerhalb der Theaterpädagogik befassen. Im Zuge des ersten internationalen Objekttheaterfestivals „hellwach“ wurde 2003 konstatiert: „In der Theaterpädagogik ist noch nicht erkennbar, dass es eine Entwicklung gäbe, welche die Potenziale des Figuren- und Objekttheaters konsequent aufgreifen und ausloten würde.“¹ Sicherlich hat das Objekttheater seitdem an

¹ Milk, Andreas u. Hecht, Matthias: « *Hellwach* » bei *Helios. Internationales Festival zum Objekttheater*, http://www.kupoge.de/kumi/pdf/kumi100/kumi100_81-82.pdf.

Popularität gewonnen, jedoch scheint es innerhalb der Theaterpädagogik nach wie vor ein Nischendasein zu führen.

Die Akteure des Objekttheaters, aber auch das Publikum sind einem reizvollen Widerspruch zwischen Abstraktion und Identifikation ausgesetzt.² Diese Erkenntnis stellt meiner Meinung nach die Hauptproblematik für die theaterpädagogische Arbeit mit Objekttheater dar. Ich werde sie an dieser Stelle nicht näher erläutern, sondern diese Thematik innerhalb der Arbeit immer wieder aufgreifen.

Zunächst werde ich im zweiten Kapitel die Theaterform des Objekttheaters näher betrachten. Welche Besonderheiten, Eigenheiten und Potentiale zeichnen diese Theaterform aus? Im dritten Kapitel werde ich auf die Rollenverteilung und die Beziehung zwischen Mensch und Ding im Objekttheater eingehen. Daraufhin wird im vierten Kapitel die theaterpädagogische Arbeit mit Objekttheater behandelt. Im Vordergrund steht hierbei die Theaterform Objekttheater zum einen als ästhetische Praxis für Laien und zum anderen als Erfahrungsraum. Wie lassen sich diese beiden Aspekte in der theaterpädagogischen Arbeit miteinander vereinen? Welche Besonderheiten bietet diese Theaterform? Welche Erfahrungsräume eröffnet Objekttheater? Gesondert werde ich auf Objekttheater mit Kleinkindern eingehen. Dies ist eine sehr aktuelle Thematik, wie die Spielpläne und Angebote vieler Kinder- und Jugendtheater zeigen. Darauf aufbauend werden mögliche methodische Vorgehensweisen für die theaterpädagogische Arbeit mit Objekttheater vorgestellt und erläutert.

II. Objekttheater

1. Eine Beschreibung

² Vgl. Hoffmann, Bernhard [u. a.]: *Gestaltungspädagogik in der sozialen Arbeit*, Paderborn 2004, S. 202.

Die Teilnehmer eines im Rahmen des Festivals „Schultheater der Länder 2007“ abgehaltenen Fachforums einigten sich auf folgende Arbeitsdefinition:

Unter Objekttheater wird ein theatral-performativer Vorgang verstanden, in dem nicht der (sprechende/handelnde) Mensch -als Subjekt- sondern ein Objekt Gegenstand des dominanten Zeichensystems innerhalb der gegebenen Kommunikation ist.³

Diese Definition gebärdet sich sehr abstrakt und ist auf den Begriff der Kommunikation ausgerichtet. Sie beschreibt sehr knapp und prägnant ein Hauptmerkmal des Objekttheaters. Um eine Basis für die folgenden Kapitel zu schaffen, werde ich mich im Folgenden jedoch eingehender in beschreibender Weise mit dem Objekttheater auseinandersetzen.

Die Tatsache, dass es schwer zu klassifizieren und zu beschreiben ist, kann als das hervorstechendste Merkmal des Objekttheaters bezeichnet werden. Ein weiteres, damit in Zusammenhang stehendes Charakteristikum des Objekttheaters ist seine Interdisziplinarität, denn es bewegt sich zwischen Bildender Kunst, Schauspiel und Figurentheater.⁴ Werner Knoedgen bezeichnet es als eine Sparte des Figurentheaters.⁵ Oftmals wird Objekttheater nicht in „Reinform“ sondern in Kombination und Austausch mit anderen Theaterformen praktiziert, was eine Klassifikation erschwert. So treten die Akteure, die Objekte zum Leben erwecken, oftmals mit diesen in Interaktion, wodurch die Grenze zum Schauspiel verwischt. Aber angesichts der Tatsache, dass selbst für den Begriff „Theater“ keine allgemein akzeptierte und gültige Definition existiert, ist es auch nicht verwunderlich, dass für das Objekttheater Selbiges gilt.

³ Städt, André: Vom Objekt zum Subjekt und zurück – die unentdeckten Potentiale des Objekttheaters, in: Bundesverband Darstellendes Spiel e.V. (Hg.): *Objekte. Figuren. Fokus Schultheater 07. Zeitschrift für Theater und ästhetische Bildung*, Hamburg 2008, S. 65.

⁴ Vgl. *Objekttheater. Zur Dramaturgie der Bilder und Figuren*, http://www.puppenundmasken.de/Puppentheater___Objekttheater/Puppentheater___Objekttheater_/hauptteil__puppentheater___objekttheater_.html, (Stand: 06.07.2010).

⁵ Vgl. Knoedgen, Werner: *Das Unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters*, Stuttgart 1990, S. 53.

Vom Puppentheater kann man das Objekttheater dadurch abgrenzen, dass die Gegenstände des Objekttheaters erkennbar vorfabriziert sind und nicht abgeändert werden.⁶ Dies bedeutet, dass der menschliche Akteur sich für das Objekttheater nicht selbst ein eigens dafür kreiertes Wesen herstellt, sondern einen bereits in dieser Form vorhandenen Gegenstand verwendet. Jakob Bartnik stellt in seiner Arbeit „Wege zum Objekttheater“ fest: „Die Objekte und Materialien dürfen nicht von vornherein die Physiognomie von Menschen oder anderen Lebewesen haben.“⁷ Die beiden Künstler Hedwig Rost und Jörg Baesecke beschreiben ihre Arbeitsweise wie folgt:

Wir verwenden für die „Kleinste Bühne“ echte Gegenstände, keine Nachbildungen wie Spielzeug oder Scherzartikel. Wir malen ihnen keine Gesichter an – die Kokosnuss im „Waldmännlein“ hat ein Gesicht. Die äußere Form eines Gegenstandes wird möglichst nur in der Weise verändert, wie es im Alltagsgebrauch geschieht. Wo es geht, werden die Dinge auch nicht als Puppe geführt, sondern ihrem Zweck entsprechend verwandt. So reißt der Gurkenschäler-Löwe in unserem „Sommernachtstraum“ eben etwas Schale aus Thisbes Gurken-Mantel.⁸

Bei den meisten Objekttheaterkünstlern lässt sich eine offene Spielweise betrachten. Dies bedeutet, dass die menschlichen Akteure sich nicht verbergen, beispielsweise hinter einem Vorhang. Auch Geräusche und Laute kommen nicht aus dem Dunkeln heraus zum Publikum. Rost und Baesecke erläutern hierzu: „Wir spielen offen. Für uns heißt dies zum Beispiel, dass wir keine Musik aus der Konserve benutzen. Musik, Sprache, Laute erzeugen wir selbst, vor aller Augen und Ohren.“⁹

Objekttheaterproduktionen bieten meist viel Raum für Assoziationen und die eigene Phantasie des Zuschauers. Somit ist der Zuschauer „kein passiver Gucker, sondern ein aktiver Gestalter“¹⁰. Er stellt die Bilder, die auf der Bühne entstehen, durch seine eigenen Ergänzungen gewissermaßen fertig. Selbstverständlich muss hierfür die Bereitschaft des sich Einlassens gegeben sein.

⁶ Vgl. Carrignon, Christian: Chapitre XIV. Eine kleine Geschichte des Objekttheaters, in: Theater der Zeit (Hg.): *Animation fremder Körper. Über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater*, Berlin 2000, S. 52.

⁷ Bartnik, Jakob: *Wege zum Objekttheater*, Norderstedt 2004, S. 32.

⁸ Baesecke, Jörg; Rost, Hedwig: *Höher als der Himmel, tiefer als das Meer. Ein Erzähl- und Theater-Werkbuch*, Frankfurt (Main) 2007, S. 160.

⁹ Ebd.

¹⁰ Doktor, Wiebke: *Wenn Dinge sprechen. Menschen und Dinge im Objekttheater*, Saarbrücken 2008, S. 56.

2. Die Entwicklung

Oftmals wird das Objekttheater als eine junge Theaterform bezeichnet¹¹, es ist jedoch anzumerken, dass die Wurzeln weit zurück liegen und „theatergeschichtlich von denen des Theaters im Allgemeinen kaum zu unterscheiden“¹² sind. Vermutlich dienten die ersten Animationen von Materialien wie Fellen, Laub oder Ästen Beschwörungen. Aus Einzelnen, sich oftmals wiederholenden Abläufen, wurden schließlich Rituale, die beispielsweise die Jagd einleiteten. Hierbei wurden verschiedene Komponenten, „wie Feuer, Rauch, Aroma und nicht zuletzt Töne und Geräusche [...] ganz gezielt zur Erhöhung der sinnlichen Wirkung verwendet.“¹³

Um 1915 widmete Marcel Duchamp sich der Objektkunst. „Mit Duchamp öffnet sich die Kunst dem vorgefabrizierten Gegenstand, der zum Kunstwerk wird, weil der Künstler ihn zum Kunstwerk erklärt.“ Seinen Gegenständen gab er den Namen „Ready Mades“. „Duchamp erfindet die Idee, dass die Kunst eine Idee ist.“¹⁴ Wichtige Impulse gingen des Weiteren von Joseph Beuys aus. Er beschäftigte sich mit den sinnlichen Qualitäten von Materialien wie Fett, Filz oder Seife:

So stecken für ihn in einem Stück Seife - ein Produkt aus Tierfett und Pottasche -, Sonne und Erde, Wind und Regen, das Leben der Pflanze und des Tieres, Feuer und Arbeit. Fett ist der im Sommer gewonnene Energievorrat der Tiere für schlechte Zeiten, ist Sicherheit im Winter und Schutz gegen Kälte. Pottasche - durch Auslaugen von Holzasche gewonnen -, ist ein Konzentrat kosmischer und irdischer Prozesse. Licht, Wärme, Wasser und Mineralien stecken in ihr.¹⁵

In den 50er Jahren schafft Harry Kramer in Berlin und Paris sein „Mechanisches Theater“. Er geht von Experimenten des Bauhauses aus und arbeitet mit stark reduzierten Figuren aus Draht, Rädern, Plexiglas, Brummkreisel und Blechdosen, deren Bestandteile für die

¹¹ Vgl. *Objekttheater. Zur Dramaturgie der Bilder und Figuren*, http://www.puppenundmasken.de/Puppentheater___Objekttheater/Puppentheater___Objekttheater_/hauptteil__puppentheater___objekttheater_.html.

¹² Kaden, Olaf: Objekttheater, in: Koch u. Gerd; Streisand, Marianne (Hg.): *Wörterbuch der Theaterpädagogik*, Uckerland 2003, S. 214.

¹³ Ebd.

¹⁴ Carrignon, Christian, Berlin 2000, S. 51.

¹⁵ Ketturkat, Peter: Das Ding, das Objekt, das Spiel. Von den Gegensätzen in Form, Farbe und Bewegung, in: Theater der Zeit (Hg.): *Animation fremder Körper. Über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater*, Berlin 2000, S. 57.

Zuschauer deutlich zu erkennen sind. Kramer dreht 1958 einen Film, als dessen Darsteller er gefundene Objekte einsetzt. Seine Fundstücke - Schneiderpuppen, einen Torso, Porzellanrosen, Glasaugen, zertretenes Spielzeug und Müll - spricht er eine große poetische Kraft zu:

*'Objet(s) trouvés` sind Gegenstände, die Gebrauch und Verlust, Finden und Vergessen mit Gefühl und Ressentiment angereichert haben. Je mehr Kontakt sie verbraucht hat, um so größer die poetische Zündung.'*¹⁶

Seit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts wurden verstärkt theatrale Formen entwickelt, deren Urheber sich auf die Begriffe „Objekt“ und „Objekttheater“ berufen. Zu erwähnen sind die Objekt-Performances von Peter Zegveld, die Objekt-Klang-Spiele von Peter Ketturkat, die Inszenierungen der französischen Gruppe „Theatre Manarf“ und „Sirkel“ aus den Niederlanden. Laut Christian Carrignon wurde der Terminus „Objekttheater“ am 2. März 1980 in Frankreich ins Leben gerufen.¹⁷ An der „Hogeschool voor de Kunsten“ in Amsterdam wurde von 1989 bis 1995 der Studiengang „Opleiding Objekttheater“ angeboten, welcher sich mit Objektbau und Objekterforschung, sowie der Arbeit an Stimme und Bewegung auseinander setzte.¹⁸

3. Materialtheater

Um genau zu sein, bedarf es noch einer Ausdifferenzierung in Objekt- und Materialtheater. Das Materialtheater ist eine Weiterentwicklung des Objekttheaters. Die Differenzierung zwischen beidem lässt sich dadurch bestimmen, dass im Objekttheater gestaltete Dinge und im Materialtheater noch ungestaltete Dinge verwendet werden.¹⁹ Sogenannte gestaltlose Materialien können Sand, Wasser, Tücher, Folien oder auch Knetmasse sein. Das besondere am Materialtheater ist, dass der Verwandlungsprozess selbst zur szenischen

¹⁶ Kramer, Harry: Figurinen als Objekte, in: Rischbieter, Henning (Hg.): *Bühne und Bildende Kunst im XX Jahrhundert*, Hannover 1968, S. 260.

¹⁷ Vgl. Carrignon, Christian, Berlin 2000, S. 49.

¹⁸ Vgl. Wagner, Otmar: Objekt und Theater/ „Objekt-Theater“, in: Reuter, David (Hg.): *Emballage – die Sprache des Objekts. Performance, Theater, Film/ Installation, Objektkunst*, Frankfurt (Main) 2003, S. 40 u.f.

¹⁹ Vgl. Bartnik, Jakob, Norderstedt 2004, S. 32.

Aktion wird.²⁰ Die Arbeit mit Materialien ermöglicht ständige Gestaltwandlungen und somit Rollenwechsel.

Eine klare Differenzierung zwischen Objekt- und Materialtheater vorzunehmen, halte ich jedoch für sehr schwierig. Ab wann ist ein Ding gestaltet? Ist nicht die Knetmasse durch ihre Form schon gestaltet? Wann wird ein Material zum Objekt? Im Wörterbuch der Theaterpädagogik befindet sich keine eigene Definition für Materialtheater, der Terminus wird jedoch innerhalb der Definition des Objekttheaters verwendet.²¹ Ich halte es wie viele Autoren der Fachliteratur und verwende in dieser Arbeit lediglich den Terminus des Objekttheaters, schließe die Arbeit mit Materialien jedoch mit ein.

4. Der Animationsprozess

Um ein besseres Verständnis für die Vorgänge und Wirkung des Objekttheaters zu schaffen, gehe ich nun auf den Animationsprozess ein. Die Animation von Dingen kann mit den Worten Belebung, Beseelung umschrieben werden.²² Doch wie belebt man ein an sich lebloses Ding ohne illusionistische Tricks wie unsichtbare Fäden, verummte Spieler, Schwarzlicht oder ähnliches?

Werner Knoedgen beschreibt zwei Animationsversuche einer Studentengruppe des Stuttgarter Figurentheaterstudiums. Zum einen wurde mit einem Tuch und zum anderen mit mehreren Stöcken experimentiert.

Das Tuch, ein rotes Stück Tüll, wurde von dem Spieler durch ein deutlich sichtbares vier Meter langes Seil bewegt. Der Spieler bewegte seinen Arm auf und ab, wodurch wellenförmige Impulse durch das Seil bis hin zum Tüll liefen. „Das Tuch begann in die Luft zu springen, sich zu kringeln oder zu überschlagen. Es folgte verzögert den Armbewegungen des Spielers.“²³ Änderte der Spieler nun plötzlich und überraschend seine

²⁰ Vgl. Bürger, Steffi: „*Ein Sommernachtstraum*“ - *Objekttheater als Experiment am Landestheater Tübingen*, Pforzheim 1996, S. 11 f.

²¹ Vgl. Koch, Gerd: Objekt- und Materialtheater, in: Prof. Dr. Hentschel, Ulrike [u. a.] (Hg.): *Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik. Theaterpädagogik zwischen den Künsten*, Uckerland 2009 (Heftnummer 54, Jahrgang 25), S. 215.

²² Vgl. Kavrakova-Lorenz, Konstanza: Das Theaterspiel der Dinge. Vom Animationsprozess, in: Theater der Zeit (Hg.): *Animation fremder Körper. Über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater*, Berlin 2000, S. 70.

²³ Knoedgen, Werner, Stuttgart 1990, S. 29.

Bewegungsrichtung, oder den Schlagrhythmus, so waren Ursache und Wirkung des Bewegungsablaufes kaum noch auseinander zu halten. „Man glaubte zu sehen, wie das Tuch zu entkommen suchte, oder auszureißen.“²⁴

Knoedgen stellt fest, dass das Signal der Lebendigkeit hier in so großem Maße dominierte, dass die typische Gestalt des Textils zurückgedrängt wurde. Somit entstand der Eindruck von Lebendigkeit nicht durch die Abbildung, wie beispielsweise das Aufmalen eines Gesichts, sondern durch die Darstellung. Es gab intentionale Bewegungsimpulse, die das Material aufnahm und sogar weiterführte.

Des Weiteren zeigte dieser Materialversuch, dass das Material anschließend regungslos am Boden liegen und dennoch weiterleben konnte. Es hatte „eine zusätzliche Qualität gewonnen“²⁵ und erst nach einiger Zeit sank es zurück in seine vorherige, materielle Bedeutungslosigkeit.

Anhand der Stöcke wurde ein vergleichbarer Versuch unternommen. Im Gegensatz zum in sich äußerst beweglichen Tuch kann ein Stock jedoch nur einmal seine Form verändern: Indem man ihn zerbricht. Ein einzelner Stock erwies sich als zu steif und unbeweglich, um ohne unsichtbare Manipulation animiert zu werden. Daher experimentierte die Studentengruppe weitergehend mit zwei und mehreren Stöcken.

Durch die Verwendung zweier Stöcke entstand eine Gesamtgestalt mit einem Gelenk. „Es konnte schreiten wie ein Storch oder auch tanzen, wenn man nichts als zwei »Beine« spielte. Es konnte aber auch in die Ferne schauen, wenn es eines der Gliedmaßen [...] wie ein »Fernrohr« seitlich schwenkte.“²⁶ Obwohl dieses Wesen noch an ein Werkzeug erinnerte, trug es die Mindestvoraussetzung für die Behauptung von Lebendigkeit in sich. Es konnte sich in wiederholbarer Weise verändern, ohne daran zu Grunde zu gehen.

Weitergehend wurde mit mehreren Stöcken und dementsprechend mehreren Spielern experimentiert, wobei vielfältige Wesen zum Vorschein kamen. Es entstanden verschiedenartige Verhaltensmuster und Rollenrepertoire für die jeweiligen Wesen. So wird berichtet: „Dieses Wesen strahlte »Selbstsicherheit« aus und »Stolz«.“²⁷ Knoedgen stellt fest, dass die Spieler in diesem szenischen Gesamtbild relativ unbedeutend wirkten, solange sie das Stockwesen nicht verdeckten und seine Bewegungen koordinierten. Teilweise wirkten sie sogar wie Dienende, die dem Stockwesen behilflich waren.

²⁴ Knoedgen, Werner, Stuttgart 1990, S. 29.

²⁵ Ebd. S. 30.

²⁶ Ebd. S. 35.

²⁷ Ebd. S. 38.

Diese beiden Versuche zeigen wichtige Prinzipien des Animationsvorganges auf. Die Ergänzungsleistung des Zuschauers ist von großer Bedeutung, daher ist für den Animationsvorgang die Aufmerksamkeit des Publikums essentiell. Der Spieler muss im Umgang mit den Dingen auf der Bühne eine besondere Konzentration aufweisen, um die Aufmerksamkeit des Publikums auf sie zu lenken.²⁸

Peter K. Steinmann stellt in Bezug auf den Animationsvorgang fest: „Es kann nur jener Animator Bilder vermitteln, der selbst Bilder hat.“²⁹ Der Spieler muss eine eigene Imagination auf das Ding projizieren und es aus dieser heraus bewegen.³⁰ Einen Gegenstand zum Leben zu erwecken „bedarf der Zeit, braucht die Intensität und Ruhe in der spielerischen Auseinandersetzung mit dem Objekt.“³¹

²⁸ Vgl. Kavrakova-Lorenz, Konstanza, Berlin 2000, S. 72.

²⁹ Steinmann, Peter Klaus: Figurentheater – Totales Theater, in: Wegner, Manfred (Hg.): *Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert*, Köln 1989, S. 216.

³⁰ Vgl. ebd.

³¹ Reuter, David: Vom Objekttheater zur Kunst in Aktion, in: Bundesverband Darstellendes Spiel e.V. (Hg.): *Objekte. Figuren. Fokus Schultheater 07. Zeitschrift für Theater und ästhetische Bildung*, Hamburg 2008, S. 16.

III. Der Mensch und das Ding

1. Subjekt und Objekt

Ein Objekt, wie beispielsweise ein Stein, ist durch Leblosigkeit gekennzeichnet. Er kann sich nicht von selbst bewegen, er wird bewegt und ist somit äußeren Einflüssen ausgesetzt. Ein Subjekt, wie beispielsweise der Mensch, hingegen ist zu autonomem Verhalten fähig, es kann sich selbstständig bewegen, es kann aus eigenem Antrieb heraus Veränderungen vornehmen und wiederholen.

Im Objekttheater wird mit diesen Bedingungen gespielt: Passiver Materie werden aktive Qualitäten zugeschrieben, Objekte werden inszeniert, als seien sie Subjekte und anders herum.³² Werner Knoedgen stellt fest, dass die Spieler hiermit in die Erfahrungen mit gegebenen Naturgesetzen eingreifen, distanziert sich jedoch von einer magischen Deutung dieses Vorganges:

Die Austauschbarkeit von Subjekt und Objekt ist für den Figurenspieler aber keine magische Tat, sondern eine evident künstlich-künstlerische Behauptung, aus der ein besonderes Bewußtsein spricht: die Vision von einer möglichen Verwandlung alles Gesicherten und Festgefühten.³³

Es liegt ein großer Unterschied zwischen einem Gegenstand, der als Theaterrequisit dient, und einem Gegenstand, der im Objekttheater zum handelnden Subjekt wird. Denn im Gegensatz zu oftmals sehr beliebigen Theaterrequisiten tritt der Gegenstand nicht hinter den (Schau)Spieler, sondern wird ihm gegenüber gleichwertig.³⁴ Es kann sogar ein lebendiger Dialog zwischen beiden stattfinden.³⁵

³² Vgl. Knoedgen, Werner, Stuttgart 1990, S. 16 f.

³³ Ebd.

³⁴ Vgl. Foerster-Baldenius [u. a.]: l'objet – das Objekt, in: Reuter, David (Hg.): *Emballage – die Sprache des Objekts. Performance, Theater, Film/ Installation, Objektkunst*, Frankfurt (Main) 2003, S. 14.

³⁵ Ebd. S. 13.

2. Die Rolle des Akteurs

Nachdem viel über die im Objekttheater vorkommenden Gegenstände und Materialien verhandelt wurde, möchte ich mich nun der Rolle des Akteurs im Objekttheater widmen. Im Objekttheater treten zwar oftmals die Dinge in den Vordergrund, doch im Zentrum der pädagogischen Bemühungen und der ästhetischen Bildung stehen nach wie vor die Teilnehmenden. Auf der Bühne müssen sie sich -zumindest teilweise- „einem Objekt und dessen spezifischem Modus der Verwendung unterordnen.“³⁶ Für Christian Carrignon definiert sich Objekttheater jedoch nicht allein über seine Gegenstände. Er weist darauf hin, dass diese ihre Rolle nur durch den erhalten, der sie in Aktion treten lässt.³⁷ In seiner Theaterarbeit nimmt die Beziehung zwischen dem Akteur und den Gegenständen eine bedeutende Rolle ein:

Was den Reiz und auch die Zerbrechlichkeit seiner Arbeit ausmacht, ist die Begegnung, die Beziehung, die sich zwischen ihm und seinen Gegenständen herstellt; diese Verbindungslinie, die unter dem Blick des Zuschauers [...] entsteht.³⁸

Doch selbst wenn der Akteur auf der Bühne in Bezug zum Objekt in den Hintergrund tritt, bleibt er anwesend und wird vom Zuschauer wahrgenommen. Daher ist es unerlässlich, sich über die darstellerische Erscheinungsweise des Spielers Gedanken zu machen.

Nach Werner Knoedgen ist Objekttheater eine darstellerisch abstrahierende Form, da eine Trennung von Rolle und Rollenträger stattfindet.³⁹ Hieraus ergibt sich eine Doppelung: Wir haben zum einen den Akteur und zum anderen das Ding. Dieses sieht Knoedgen als eine Art Maske, wengleich auch eine vom Körper des Spielers getrennte Maske.⁴⁰ Diese Erkenntnis erachte ich als zentral für die theaterpädagogische Praxis. Knoedgen stellt fest, dass diese Doppelung grundsätzlich den doppelten Inszenierungsaufwand mit sich bringe.⁴¹

³⁶ Studt, André, Hamburg 2008, S. 65.

³⁷ Vgl. Bürger, Steffi, Pforzheim 1996, S. 26.

³⁸ Carrignon, Christian: *Programmheft zur 11. Internationalen Festwoche des Figurentheaters*, Stuttgart 1996.

³⁹ Vgl. Knoedgen, Werner, Stuttgart 1990, S. 68.

⁴⁰ Vgl. ebd. S. 54.

⁴¹ Vgl. ebd. S. 68.

Welche Möglichkeiten der Erscheinungsweise bieten sich dem Spieler? Im traditionellen Puppenspiel verlässt er die Bühne und agiert lediglich als Manipulator. Wählt der Spieler hingegen die offene Spielweise, so eröffnen sich vielschichtige Nuancen. Der Kunstgriff besteht meiner Meinung nach darin, das Phänomen der aufgespaltenen Darstellung mitzuinszenieren.⁴² Hierin kann ein sehr großes Vergnügen für das Publikum liegen. Ein Beispiel hierfür beschreibt Peter K. Steinmann:

So tritt in der Inszenierung »Hermann – eine deutsche Biographie« ein alter Mann auf, der ein echtes Spiegelei auf dem Spirituskocher brät. Alles gelingt der Figur Hermann: das Streichholz aus der Schachtel zu nehmen, es anzuzünden, den Spiritus im Ofen zu entzünden. Nur, was wird dann aus dem brennenden Streichholz in seiner Hand? Der Spieler bläst es aus. Ebenso ergeht es dem fertigen Spiegelei. Die Figur kann es nicht essen. Der Spieler hilft der Figur und isst es stellvertretend auf.⁴³

Bei dieser Szene handelt es sich zwar streng genommen nicht um Objekttheater, da mit einer vorgefertigten Puppe gespielt wurde, aber sie verdeutlicht sehr gut, auf welche Weise die Aufspaltung zwischen Spieler und Ding inszeniert werden kann. In dieser Szene wird „der Materialcharakter“⁴⁴ der Figur aufgedeckt, der Mensch eilt ihr zu Hilfe.

Denkbar wäre auch, dass der Akteur Gegenstände zunächst zum Leben erweckt, sie dann aber von einem auf den anderen Moment wieder wie herkömmliche Gebrauchsgegenstände benutzt. Beispielsweise bewegt der Spieler zunächst einen Schal wie eine Schlange über den Boden, hebt ihn dann aber plötzlich auf um ihn sich als leblosen Schal um den Hals zu legen.

Derartige Brüche einer zuvor bestehenden Illusion können als Verfremdungseffekt bezeichnet werden. Der Akteur macht den Zuschauer darauf aufmerksam, dass er sich in einer Theateraufführung befindet.

Manche Fachleute sehen den Akteur des Objekttheaters als einen Vermittler zwischen Objekt und Zuschauer.⁴⁵ Theaterpädagogisch gesehen kann man dies jedoch auch umkehren: Das Objekt dient als Vermittler zwischen Akteur und Publikum. Beides ist

⁴² Vgl. Knoedgen, Werner, Stuttgart 1990, S. 77.

⁴³ Steinmann, Peter Klaus, Köln 1989, S. 224.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Vgl. ebd. S. 215; Kavrakova-Lorenz, Konstanza, Berlin 2000, S. 72.

möglich und genau dies macht auch den Reiz dieser Theaterform aus. Auf das Objekt als Vermittler zwischen Akteur und Publikum werde ich im folgenden Kapitel näher eingehen.

IV. Objekttheater und Theaterpädagogik

1. Warum Objekttheater in der Theaterpädagogik?

Zunächst stellt sich die Frage, warum Objekttheater wichtig für die theaterpädagogische Arbeit ist. Welche Besonderheiten bietet diese Theaterform für die Theaterpädagogik?

Ein Vorteil des Objekttheaters kann darin bestehen, dass der Körper der Akteure hinter das Objekt treten kann. Die Akteure sind zwar meist sichtbar auf der Theaterbühne, jedoch wird der Fokus des Publikums oftmals auf die Objekte gelenkt. Für Laiendarsteller stellt sich im Objekttheater nicht so schnell ein Gefühl der Bloßstellung auf der Bühne ein. Sie haben im wörtlichen und übertragenen Sinne etwas, an dem sie sich festhalten können. Sie sind nicht alleine auf der Bühne. Gerade bei der Arbeit mit Jugendlichen, die oftmals ein gespanntes Verhältnis zu ihrer eigenen Körperlichkeit haben, aber auch für Menschen verschiedenster Altersgruppen, die ähnliche Schwierigkeiten haben, ist dies ein wichtiger Aspekt. Im Wörterbuch der Theaterpädagogik werden hierzu folgende Erfahrungen geschildert:

Immer wieder ist zu beobachten, dass die Hemmschwelle beim Umgang mit Materialien und Gegenständen viel geringer ist, als beim szenischen Spiel in einer Rolle. Das Verständnis für die darzustellende Situation vorausgesetzt, sind die Spieler viel eher bereit, sich einem O-Spielvorgang [Objekttheater, d. Verf.] zur Verfügung zu stellen. Gesten der Verlegenheit, des Überagierens und Effekthascherei sind viel weniger zu befürchten.⁴⁶

Dem Objekttheater wird ein Potential für die Erarbeitung grundsätzlichen Theaterhandwerks zugeschrieben. So heißt es, „Theaterbegriffe wie Aktion und Reaktion, Zug um Zug⁴⁷ seien hier sehr leicht zu etablieren. Dem Spieler obliegt die Aufgabe, die Impulse der Objekte in Handlung umzusetzen. Somit kann Objekttheater beispielsweise in der Vorbereitung einer Theateraufführung eingesetzt werden, auch wenn die spätere Aufführung keinerlei Elemente des Objekttheaters enthalten soll.

⁴⁶ Kaden, Olaf, Uckerland 2003, S. 215 f.

⁴⁷ Ebd. S. 216.

Die theaterpädagogische Arbeit mit Objekttheater schult das Einfühlungsvermögen und die sinnliche Wahrnehmung. Der/die SpielerIn benötigt Einfühlungsvermögen, um mit den Gegenständen und Materialien ins Spiel zu kommen und ihre Qualitäten zu entdecken.⁴⁸

Objekttheater vermag es, sein Publikum „an eine phantasievolle Rezeption“⁴⁹ heranzuführen und die Kreativität des Spielenden zu fördern.

*Außerdem schult dieser nahe Umgang mit den Dingen natürlich [...] den Blick auf die Realität. Bestehende Rezeptionsmuster werden hinterfragt. Fantasie und Lust an Einflussnahme und Kreativität werden geweckt.*⁵⁰

Objekttheater eignet sich dazu sowohl im Entstehungsprozess als auch in der Rolle des Zuschauers eines fertigen Produkts neue Räume der Wahrnehmung zu öffnen. Im besten Falle entwirft eine Objekttheaterproduktion eine ganz eigene Bühnensprache.⁵¹ Brunella Eruli spricht von einer unbekannt, aber nicht fremden Sprache: „eine Sprache, die man versteht, ohne sie zu kennen.“⁵² Robert Wilson, dessen Erfahrungen mit gehörlosen Menschen und Menschen mit Autismus starken Einfluss auf seine Theaterarbeit hatten, stellte fest: „Es gibt eine Sprache, die universell ist [...] Im Idealfall kann dieses Theater überall von allen Menschen verstanden werden.“⁵³ Ich denke, dass Wilsons Idealvorstellung im Objekttheater verwirklicht werden kann. Dies ist ein wichtiger Aspekt für die theaterpädagogische Arbeit. Es prädestiniert Objekttheater für die Arbeit mit Teilnehmenden, die auf irgendeine Weise verschiedene Sprachen sprechen beziehungsweise eine andere als der/die AnleiterIn. Gerade in Umgebungen, die interkulturell, interreligiös und intergenerativ geprägt sind, kann es „die Basis für eine gemeinsame Verständigung im Wahrnehmen und in dessen Darstellung“⁵⁴ sein.

⁴⁸ Vgl. Bürger, Steffi, Pforzheim 1996, S. 24.

⁴⁹ Hoffmann, Bernhard [u. a.], Paderborn 2004, S. 202.

⁵⁰ Kaden, Olaf: Objekttheater, Uckerland 2003, S. 215 f.

⁵¹ Vgl. Schmidt, Maren: Fachforum 2. Ein Theater der Möglichkeiten, in: Bundesverband Darstellendes Spiel e.V. (Hg.): *Objekte. Figuren. Fokus Schultheater 07. Zeitschrift für Theater und ästhetische Bildung*, Hamburg 2008, S. 56.

⁵² Eruli, Brunella: *Träger Unbekanntes Lebens. Über die Begegnung zwischen Puppen und Schaustellern*, in: Theater der Zeit (Hg.): *Animation fremder Körper. Über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater*, Berlin 2000, S. 33.

⁵³ Simhandl, Peter: *Bildertheater. Bildende Künstler des 20. Jahrhunderts als Theaterreformer*, Berlin 1993, S. 155.

⁵⁴ Studt, André, Hamburg 2008, S. 66.

In Bezug auf die Bühnensprache möchte ich wieder auf den Aspekt der ästhetischen Bildung zurückkommen. Objekttheater fordert die Teilnehmenden dazu heraus, ihre herkömmlichen Theatermodelle zu überdenken, und es fördert die Entstehung von Eigenproduktionen, beziehungsweise sehr individuellen Klassikerinszenierungen.

Die Theatersprache des Objekttheaters kann auch noch weitgreifendere Auswirkungen haben:

Durch die Hinwendung zu einem abstrakten und/oder symbolischen Ding besteht die Möglichkeit, vulgäre, positivistische oder rein materielle Ansichten zugunsten von poetisch-fantastischen Einsichten zu revidieren.⁵⁵

Dadurch, dass einem Objekt ein großer Raum gegeben wird, setzt man sich mit seiner Materialhaftigkeit auseinander. Man betrachtet es in einem erweiterten Kontext. Da Objekttheater zum Teil auch immer im Kopf des Betrachters entsteht, können die Interpretationen einer Szene sehr unterschiedlich ausfallen. Somit hebt Objekttheater die Kategorie »richtiger« und »falscher« Deutung aus.⁵⁶

Ich denke, dass gerade die Haltung des Forschens eine Auswirkung auf das Gruppengefühl hat. Es gibt keineN AnleiterIn, der/die schon von Beginn an weiß, wie eine Szene auszusehen hat. Es gibt keine Figur, in welche die Teilnehmenden sich einfügen müssen. Es gibt keinen dominierenden Text sondern eine Art „Kollektiv der ästhetischen Mittel“⁵⁷. Idealer Weise findet ein gemeinsames Forschen der Gruppe statt, welches die Kollaborationsbereitschaft und die Empathiefähigkeit der einzelnen Teilnehmenden fördert. Laut Reuter prädestiniert dieser kollektive Prozess Objekttheater in besonderem Maße für den theaterpädagogischen Anwendungsbereich.⁵⁸ Bei der Erkundung der theatralen Wirkung von Gegenständen und ihrer Bewegungen ist der Akteur immer auch auf ein Probenpublikum angewiesen, welches aus den anderen Gruppenmitgliedern bestehen sollte. Als Akteur auf der Bühne ist es kaum möglich einzuschätzen, wie die Darbietung auf Zuschauer wirkt, wenn im Probenprozess keine Zuschauer anwesend sind. Der/die AnleiterIn kann an dieser Stelle den Austausch des Gesehenen innerhalb der Gruppe schulen.

⁵⁵ Studt, André, Hamburg 2008, S. 65.

⁵⁶ Vgl. Schmidt, Maren, Hamburg 2008, S. 59.

⁵⁷ Reuter, David, Hamburg 2008, S. 20.

⁵⁸ Vgl. ebd. S. 21.

Das Gruppengefühl und die Zusammenarbeit werden auch ganz direkt beim Spiel mit großen Materialien geschult, die mehrere Teilnehmende zugleich bewegen. Als Anleiterin habe ich bereits festgestellt, wie schwierig es für eine Gruppe Grundschüler sein kann, gemeinsam ein schlangenartiges Material durch den Raum zu bewegen. Wer gibt die Richtung vor? Wer die Geschwindigkeit?

Für die Teilnehmenden kann Objekttheater ein Ausdrucksmittel für Unausprechliches sein, wie folgende Erfahrung zeigt. Darin wird von einem neunjährigen Mädchen berichtet, das aus einer kleinen Stadt im Norden der Türkei stammt. Sie musste mit ansehen, wie ihre Großmutter von einer Granate zerfetzt wurde.

Sie nahm sich einen Luftballon aus dem großen Haufen der Materialien. [...] Mit vorsichtigen, kurzen Atemstößen blies sie ihn auf. Der Ballon wurde größer und größer. Er konnte lachen, versuchte wegzuspringen und gab ihr einen Kuss. Und mitten in diesem zärtlichen Kuss ließ sie den Ballon zerplatzen. Pinar schloss ihre Augen ganz fest und ertastete alle Teile des Ballons. Dann nahm sie diese Reste in die Hand und ging langsam ab.⁵⁹

Ich möchte innerhalb dieser Arbeit nicht thematisieren, inwieweit Objekttheater in der Therapie eingesetzt werden kann, dieses Beispiel soll lediglich verdeutlichen, dass Objekttheater ein Ausdrucksmittel für Unausprechliches sein kann. Dies trifft auch auf schöne Erlebnisse zu. Ähnlich wie auch das Erzähltheater⁶⁰, bietet Objekttheater eine abstrahierende Ebene, auf der die Teilnehmenden sehr Persönliches mitteilen können, ohne sich jedoch bloß zu stellen. Des Weiteren kann man mittels Objekttheater auf einer sehr poetischen, zeichenhaften Ebene erzählen, so dass viel Interpretationsspielraum offen bleibt, was die Privatsphäre der Teilnehmenden schützt.

⁵⁹ Gerbeth, Christiane, Johanna: Schritt für Schritt. Theater mit bosnischen, kurdischen, vietnamesischen und deutschen Kindern, in: Hoffmann, Christel und Israel, Annett (Hg.): *Theater spielen mit Kindern und Jugendlichen. Konzepte, Methoden und Übungen*, Weinheim, München 2007, S. 213.

⁶⁰ Vgl. Koch, Gerd, Uckerland 2009, S. 31.

2. „Theater von Anfang an!“ – Objekttheater mit Kleinkindern

In den letzten Jahren hat sich in vielen Theaterhäusern ein theaterpädagogisches Programm und spezielle Inszenierungen für Kleinkinder etabliert. Auffällig ist, dass hierbei oftmals mit den Mitteln des Objekttheaters experimentiert und gearbeitet wird. So beispielsweise in der Inszenierung „Fische und süßer Brei“ am „Theater der jungen Welt“ in Leipzig:

Steine, Lehm, Wasser und Musik, das sind die Elemente unseres sinnlichen Universums, das sich auf einer Fläche von wenigen Quadratmetern entwickelt. Was eben noch Steinhäufen war, ist im nächsten Moment Insellandschaft mit Fluss oder Riesenfisch im Meer. Und wenn man wie unsere Spielerin und unser Musiker mit den Augen und Ohren kleiner Weltentdecker hört und sieht, beginnen irgendwann auch Steine zu singen.⁶¹

Im Theaterstück „Das große Lalula“ am Kinder- und Jugendtheater Schnawwl des Nationaltheater Mannheim⁶² spielten die beiden Spieler mit verschiedensten Küchenutensilien und Sand. Im Anschluss daran haben die Kleinkinder selbst die Möglichkeit mit Besteck, Tellern und Sand zu spielen und zu experimentieren. Als Beobachterin dessen stellte ich fest, dass die Kinder das zuvor Gesehene selbst nachahmten und sich von den Schauspielern zum eigenen Experimentieren anregen ließen. Ute Pinkert, eine Beteiligte des Forschungsprojektes „Theater von Anfang an!“, stellt hierzu fest:

Die Geschichte der Gegenstände wird im Objekttheater oder auch innerhalb der objekt-künstlerischen Richtung der »Spurensuche« thematisiert. Im Schnittpunkt beider künstlerischer Konzepte verortet sich die theatrale Installation. Sie hat für kleine Kinder eine große Attraktivität, da sie dem Tastsinn innerhalb der ästhetischen Erfahrung eine dominante Rolle ermöglicht.⁶³

Warum das Theater für Kleinkinder auf Gegenstände und insbesondere Materialien zurückgreift, lässt sich entwicklungspsychologisch begründen. Bei vielen Spielen in diesem Alter geht es um eine „permanente, intensive Auseinandersetzung mit

⁶¹ *Fische und süßer Brei*, <http://www.theaterderjungenweltleipzig.de/index.php?id=17&?sort=&details=210>.

⁶² Vgl. *Das große Lalula (UA)*, http://www.schnawwl.de/unsere_stuecke/stueck_details.php?IMG=2.

⁶³ Pinkert, Ute: »Theater von Anfang an!« - Alles auf Anfang? Von der Einübung sinnlicher Wahrnehmungsweisen, In: dan Droste, Gabi (Hg.): *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*, Bielefeld 2009, S. 126.

Gegenständen, die zu einer besonderen Form des Austausches mit der Umwelt führen. Dies zeigt sich vor allem im Spiel mit amorphen Gegenständen wie Wasser, Sand und Plastilin⁶⁴.

⁶⁴ Oerter, Rolf: *Kindheit*, in: Oerter, Rolf u. Montada, Leo (Hg.): *Entwicklungspsychologie. Ein Lehrbuch*, 4. Auflage, Weinheim 1998, S. 263.

V. Methodisches Vorgehen

1. Grundsätzliches

Als AnleiterIn sollte man sich darüber im Klaren sein, dass „das Endprodukt schwer vorhersehbar und [...] oft bis zum Schluss im Dunkeln“⁶⁵ bleibt. Gerade bei TeilnehmernInnen, die bisher noch keinen oder nur wenig Kontakt mit dieser Theaterform hatten, ist es wichtig, sich zunächst mit dem Objekttheater vertraut zu machen. David Reuter stellt fest, wie wichtig der Arbeitsprozess und auch Momente des Scheiterns sind. Darin enthaltene Umwege und Lernschleifen sind wichtige Arbeitsschritte.

Für den/die AnleiterIn bedeutet dies mitunter ein erhöhtes Maß an Unsicherheit, insbesondere wenn ein Aufführungstermin bereits feststeht. Es lohnt sich jedoch auch diese Phasen auszuhalten, denn sie bieten die Möglichkeit, die eigene Kreativität der Teilnehmenden zu fördern, anstatt ihnen ein vorgefertigtes Konzept überzustülpen. Wichtig ist es, den Teilnehmenden „Spaß an neuen Sichten auf die sie im Alltag umgebenden Gegenstände zu vermitteln.“⁶⁶

2. Das geeignete Objekt

In der Vorbereitung eines Objekttheaterworkshops stellt sich die Frage nach dem geeigneten Objekt beziehungsweise den Objekten. Eine unendliche Fülle an Objekten umgibt uns tagtäglich: Gebrauchsgegenstände, Schmuckstücke, Müll. Es lohnt sich diese mit wachem Blick zu betrachten. Doch woran erkennt man ein für Theaterprojekte geeignetes Objekt?

Enno Podelhl nennt zunächst ganz praktische Eigenschaften der Objekte, die bei der Auswahl zu bedenken sind, damit ein freier, unbeschwerter Umgang mit ihnen möglich ist: Sie sollten möglichst nicht wertvoll sein, auch im ideellen Sinne, und von ihnen sollte keine Gefahr ausgehen.⁶⁷ Darüber hinaus beschreibt er sie wie folgt: „ Sie [...] sollten irgendwie ansprechend - »cool« - sein, raumgreifend, provozierend in ihrer Banalität oder

⁶⁵ Reuter, David, Hamburg 2008, S. 21.

⁶⁶ Gerbeth, Christiane, Johanna, Weinheim, München 2007, S. 213.

⁶⁷ Vgl. Podelhl, Enno: Spiel mit den Dingen, in: Bundesverband Darstellendes Spiel e.V. (Hg.): *Objekte. Figuren. Fokus Schultheater 07. Zeitschrift für Theater und ästhetische Bildung*, Hamburg 2008, S. 9.

Fremdheit, beweglich, kommunikativ ...⁶⁸. Er warnt davor besonders schöne Objekte oder gar Lieblingsdinge zu verwenden, da diese allzu sehr mit Bedeutungen überfüllt seien und „sich vor lauter metaphorischer Satttheit kaum noch vom Platz bewegen können.“⁶⁹ Daher sollten allzu ausdrucksstarke Objekte gemieden werden. Gerade banale Dinge bieten oftmals überraschende Entdeckungen sowie vielfältige Ausdrucks- und Einsatzmöglichkeiten.

Christian Carrignon gibt auf die Frage nach dem geeigneten Objekt folgende Antwort: „Das Fehlen einer Persönlichkeit des Objekts, das in Tausenden von Exemplaren reproduziert wird, macht aus ihm den geeigneten Gegenstand, der mit unseren individuellen Geschichten angefüllt werden kann.“⁷⁰ Es geht also nicht darum einen einzigartigen Gegenstand zu finden, denn gerade die Arbeit mit bekannten Alltagsgegenständen ist besonders reizvoll. Der Genuss des Betrachters speist sich unter anderem aus der „Umsetzung des Alltagsgegenstandes in die Welt der Fiktion“⁷¹. Hierfür ist es wichtig, dass die ursprüngliche Funktion des Gegenstandes auch bekannt ist:

*Nehmen wir das Beispiel der Kaffeemühle, die die Kinder heute nicht mehr kennen: Kein Gag kann mehr funktionieren, wenn niemand mehr die Umsetzung des Alltagsgegenstandes in die Welt der Fiktion genießen kann. Die Kaffeemühle kann niemals eine Windmühle werden.*⁷²

Weiter stellt Carrignon fest, die Objekte „werden nach den Bedeutungen ausgewählt, die sie in sich selber tragen.“⁷³ Kann dies auch auf theaterpädagogische Projekte zutreffen? Zum einen ja, denn der/die AnleiterIn kann durch die Auswahl der Objekte und Materialien bereits eine bestimmte Richtung, ein Schwerpunktthema vorgeben, wie beispielsweise die ausschließliche Arbeit mit Küchengeräten. Was die Teilnehmenden jedoch aus den Gegenständen machen, das kann für den/die AnleiterIn sehr überraschend sein. Jede Person wird in einem Gegenstand etwas anderes entdecken, beziehungsweise ihn auf andere Art und Weise bewegen.

⁶⁸ Podehl, Enno, Hamburg 2008, S. 9.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Carrignon, Christian, Berlin 2000, S. 49.

⁷¹ Ebd. S. 52.

⁷² Ebd.

⁷³ Ebd.

Die im Objekttheater vorkommenden Objekte lassen sich zur besseren Übersicht nach Weitzner⁷⁴ folgendermaßen gliedern:

- Gebrauchsgegenstände
- Fundstücke
- Naturgegenstände und Material
- Gestaltete Objekte, Konstruktionen und Bühnenskulpturen
- Der Mensch als Objekt im Sinne einer Kunstfigur
- Das Objekt als Person in Form von Puppen und Masken
- Der Raum als Objekt

Sicherlich gibt es innerhalb dieser Gliederung Überlappungen, sie kann jedoch als eine Hilfe für das praktische Arbeiten dienen. Die Gliederung zählt auch Objekte auf, die gemäß der vorherigen Beschreibung aus Kapitel II nicht ins Objekttheater gehören, wie beispielsweise Puppen und Masken. Man kann die Gliederung jedoch als eine Übersicht über alle Objekte, die möglicherweise innerhalb eines Objekttheaterstücks auftreten könnten, ansehen. Die Grenzen zwischen Theaterformen wie Puppen-, Figuren- und Objekttheater sind fließend.

2.1 Objekt- Fundorte

Wohin begibt man sich am besten auf der Suche nach geeigneten Objekten? Gute Orte hierfür sind Keller und Dachböden voll Gerümpel, Flohmärkte, Haushaltsauflösungen und Schrottplätze. Zum einen erhält man dort preisgünstige beziehungsweise kostenlose Dinge und zum anderen weisen sie meist Gebrauchsspuren auf, was sie für das Objekttheater interessant macht. Man sollte einfach mit einer „Haltung des Sich-ansprechen-Lassens“⁷⁵ herumstreunen, anstatt eine gezielte Suche vorzunehmen.

Falls dies zeitlich und organisatorisch möglich ist, kann man sich gemeinsam mit den WorkshopteilnehmerInnen auf Objektsuche begeben. Alternativ gibt man den Teilnehmenden die Aufgabe, selbstständig ein oder mehrere Objekte zu suchen und zum

⁷⁴ Vgl. Weitzner, Peter: *Objekttheater- Zur Dramaturgie der Bilder und Figuren*, Frankfurt (Main) 1993, S. 46.

⁷⁵ Podehl, Enno, Hamburg 2008, S. 10.

gemeinsamen Gruppentreffen mit zu bringen. Sie haben dann bereits vor den ersten Spielansätzen einen Bezug zu den Objekten. Es sind dann nicht irgendwelche Dinge, sondern es sind die Dinge, die von den Teilnehmenden selbst zusammengetragen wurden. Vielleicht können die Fundorte und -umstände auch in die szenische Arbeit integriert werden. Der Aspekt der Unbrauchbarkeit weggeworfener, bzw. beschädigter Objekte kann spielerisches Potential in sich bergen.⁷⁶

3. Erste Annäherung über Abtasten, Befühlen, Geräusche und Laute

Da Objekttheater eine sinnliche Erfahrung ist, erscheint es mir sinnvoll, von Beginn an die Sinne der Teilnehmenden zu schärfen beziehungsweise ihre Wahrnehmung der Dinge zu erweitern. Somit können zu Beginn Übungen zur Wahrnehmungsschulung eingesetzt werden, die noch keinen Vorspielcharakter haben. Ein Vorteil dieser Herangehensweise ist, dass die Teilnehmenden einen angenehmen und weitestgehend stressfreien Einstieg in das -möglicherweise - Neuland Objekttheater bekommen. Sie können sich zunächst ganz auf ihre eigene Wahrnehmung konzentrieren und stehen nicht unter dem Druck, möglichst originell mit den Dingen ins Spiel zu kommen.

Den Tastsinn kann man durch das Abtasten und Erraten von Gegenständen mit verbundenen Augen schulen. Oder aber eine Beschreibung der Wahrnehmung anhand von Fragen des/der AnleiterIn: Wie ist die Oberfläche beschaffen? Wie ist das Objekt geformt? Fühlt es sich angenehm an? Ist es weich oder hart?

Wichtige Aspekte des Objekttheaters sind, wie bereits im vorangehenden Kapitel erwähnt, Geräusche und Laute. Daher sollte der/die AnleiterIn auch speziell auf diesen Aspekt eingehen. Hierfür werden verschiedenste Objekte bereit gelegt, aus denen jedeR TeilnehmerIn sich eines oder auch zwei auswählt. Alle verteilen sich gleichmäßig im Raum und jedeR TeilnehmerIn probiert für sich aus, welche Geräusche mit dem Objekt/ den Objekten gemacht werden können. Dann erzeugt die Gruppe einen gemeinsamen Klangteppich. Dieser beginnt ganz leise, langsam werden alle gemeinsam lauter und dann wieder gemeinsam leise. Je nachdem, wie viel Zeit zur Verfügung steht, können weitergehend kurze Hörspielsequenzen in Kleingruppenarbeit angefertigt werden.

⁷⁶ Vgl. Podehl, Enno, Hamburg 2008, S. 9.

4. Das Kennenlernen der Objekte

Nachdem die Wahrnehmung und Konzentration der Teilnehmenden geschärft wurde, geht es daran, mit den Objekten ins Spiel zu kommen. Zunächst sollten die Akteure die Objekte und das Material erkunden und sich davon leiten lassen.⁷⁷ Hierfür verteilt man die Objekte im Raum und präsentiert sie somit den Teilnehmenden. Mittels eines Raumlafs rund um die Objekte erhalten diese die Möglichkeit, sich einen Überblick zu verschaffen. Meist stellt sich hierbei ein Kontakt zu bestimmten Objekten her. JedeR TeilnehmerIn nimmt sich ein Objekt, alle befinden sich im ganzen Raum verteilt während der/die SpielleiterIn Anweisungen und Fragen in den Raum stellt:

Betrachte dein Objekt.

Betrachte es von allen Seiten.

Welche Farben hat es?

Was für eine Oberfläche hat es?

Wie fühlt es sich an?

Wie beweglich ist es?

Teste, wie du es bewegen kannst.

Macht es dabei vielleicht Geräusche?

Wie bewegt sich dein Objekt fort?

Auf dem Boden oder in der Luft?

...

5. Arbeitsimpulse und Spielregeln

Wenn das erste Eis gebrochen ist, kann mit Einzelimprovisationen begonnen werden. Diese sollten zunächst unter sehr einengenden Spielregeln stattfinden, um „ein langsames Sich-frei-Spielen von Erwartungen, Vorwissen, funktionalen Zuschreibungen etc.“⁷⁸ in Gang zu setzen. Enno Podehl nennt einige Beispiele für solche Spielregeln und anregende Spielimpulse:

⁷⁷ Vgl. Hoffmann, Bernhard [u. a.], Paderborn 2004, S. 202.

⁷⁸ Podehl, Enno, Hamburg 2008, S. 11.

- Ein Objekt wird ausgewählt, jedeR SpielerIn nimmt es auf eine andere Art und Weise auf und legt es wieder hin
- Nehme eine spezifische Haltung/ Lage zum Objekt ein
- Wo an deinem Körper ist das Objekt zu Hause?
- Positioniere das Objekt im Raum
- Finde den kleinsten Impuls, durch den das Objekt möglichst lange/ausgiebig von selbst in Bewegung bleibt
- Der/die Spielende darf seine/ihre Hände nicht benutzen

Wichtig hierbei ist es, die Objekte ausagieren zu lassen: So lange sich noch etwas bewegt, ist das Spiel noch nicht vorbei.

6. Objektimprovisation

Nachdem alle Teilnehmenden ein Objekt näher kennen lernen konnten, ist es an der Zeit, dass sich auch die Objekte untereinander kennen lernen. Am besten beginnt man der Übersicht halber mit jeweils zwei Objekten und Spielern. Die anderen Teilnehmenden sind Zuschauer. Innerhalb kurzer Improvisationsszenen erleben die Objekte ihr erstes Zusammentreffen. Es soll hierbei um eine kurze Begegnung zwischen den Objekten gehen, nicht um die Ausarbeitung ganzer Szenen. Zunächst können verschiedene Startsituationen vorgegeben werden:

- ein Objekt befindet sich bereits auf der Bühne, ein zweites kommt hinzu
- die Objekte betreten die Bühne nacheinander
- beide Objekte kommen aus verschiedenen Richtungen gleichzeitig auf die Bühne

Die Objektimprovisation folgt im Grunde denselben Prinzipien wie auch eine „gewöhnliche“ Improvisation zwischen zwei Schauspielern. Wichtig ist es, die Spielangebote des Spielpartners anzunehmen. Es kann sehr interessant sein, verschiedene Objektkombinationsmöglichkeiten im Spiel zu erproben. Oftmals offenbart sich das szenische Potential zweier Spielpartner erst innerhalb der Improvisation.

Als Anregungshilfe für die Improvisationsszenen können folgende Fragen dienen: Wie verhalten sich die beiden bei ihrem ersten Zusammentreffen? Hat eines Angst vor dem anderen? Mögen sie sich? Berühren sie sich oder halten sie lieber Abstand? Will eines mehr Nähe als das andere? Kommt es zu Konflikten? Ist Aggressivität mit im Spiel? Wie endet das Zusammentreffen?...

7. Experimentieren mit Elementen und Materialien

Neben dem szenischen Spiel mit einzelnen Objekten kann man auch mit Elementen und Materialien experimentieren. Die szenische Arbeit mit Elementen und Materialien eröffnet Möglichkeiten zwischen Bühnenbild, Installation und Performance.

Ich nehme bewusst den Begriff Elemente hinzu um darauf zu verweisen, dass die Arbeit mit Wasser, Erde, Sand und auch Wind sehr spannende Möglichkeiten bietet. Hiermit meine ich in diesem Fall die tatsächlichen Elemente und nicht die thematische Herangehensweise. Daher klammere ich auch das Element Feuer aufgrund des zu hohen Gefahrenpotentials und den damit verbundenen Sicherheitsvorkehrungen aus.

Für die Arbeit mit den erwähnten Elementen benötigt man selbstverständlich weitere Hilfsmittel wie Schüsseln, Becher, ein Sieb, Planen oder ähnliches. Je nach Erfahrungsstand der Teilnehmenden kann man sie in Kleingruppen mehr oder weniger selbstständig mit den Elementen und Hilfsmitteln szenisch experimentieren lassen.

Interessant ist auch die Arbeit mit Materialien, die in keiner festen Form verharren, wie beispielsweise dünne Folien, die aus einer Kassette entnommenen Bänder, Bahnen von Klopapier. Sie können sich immer wieder verwandeln und neue überraschende Formen annehmen. Eine Schwierigkeit liegt hierbei zwar in der genauen Wiederholbarkeit einer Szene, dafür ist jede Präsentation einzigartig.

Auch bei dem Experimentieren mit Materialien bietet sich die Arbeit in Kleingruppen an. Oftmals ist ein Materialobjekt so groß und weitläufig, dass es von mehreren Spielern zugleich bewegt werden muss, wie beispielsweise eine große Plane.

Als Steigerung dieser Erkundungen kann man unterschiedliche Experimentierkisten vorbereiten, in denen sich jeweils eine Auswahl an Materialien und Gegenständen befindet. Jede Kleingruppe erhält die Aufgabe, mit Hilfe des Kisteninhalts eine kleine Szene zu erarbeiten, die anschließend präsentiert wird. Bei fortgeschrittenen

Teilnehmenden kann jeder Kiste zusätzlich ein Text beigelegt werden, der in die szenische Arbeit mit einbezogen werden soll. Entweder kann er als Inspiration, oder zusätzlich auch als gesprochener Text, in die Szene mit einfließen.

8. Ausarbeitung und Präzision

Der nächste Arbeitsschritt ist die Auswahl der interessantesten Spielsequenzen, um weiter an ihnen zu arbeiten. Sie sollten präzisiert und aus- bzw. durchgestaltet werden und wiederholbar gemacht werden.⁷⁹ Ein wichtiger Aspekt können hierbei Sprache und Geräusche sein. In Verbindung mit lebendig wirkenden Gegenständen können Sprache und Geräusche eine große Kraft für die Entwicklung imaginärer Bilder entwickeln.⁸⁰ Geräusche können auf offener Bühne mit verschiedensten Materialien und Gegenständen erzeugt werden.

Selbstverständlich hängt diese Phase auch sehr von der Zielsetzung der Arbeitsgemeinschaft, des Workshops oder der Klasse ab. Soll eine Aufführung stattfinden? Wird es eine Werkschau geben oder eine differenziert ausgearbeitete Theateraufführung? Es geht nun darum die verschiedenen Sequenzen zusammenzuführen und möglicherweise Texte, Musik, Bild- und Filmmaterial mit einfließen zu lassen.

Ist eine Aufführung geplant, so sollte auch über einen geeigneten Ort hierfür nachgedacht werden. Für Theatergruppen, die sich schon während der Probenphase intensiv mit einem speziellen Ort auseinandergesetzt haben und diesen innerhalb des Theaterstücks als ein Objekt in Szene setzen, wird sich diese Frage erübrigen. Meine Erfahrung ist, dass Objekttheater besser auf kleinen Bühnen wirkt. In einem riesigen Raum verlieren sich oftmals die Objekte. Selbstverständlich kann man auch mit sehr großen raumgreifenden Objekten arbeiten, in der theaterpädagogischen Praxis wird das aus Logistik- und Kostengründen wohl eher die Ausnahme sein.

Wenn der Aufführungsraum doch zu groß ausfällt, da man sich die räumlichen Begebenheiten als Theaterpädagoge nicht immer aussuchen kann, können Photo- und Filmaufnahmen auf die Rückwand des Bühnenraumes projiziert werden. Kleine Dinge

⁷⁹ Vgl. Podehl, Enno, Hamburg 2008, S. 12.

⁸⁰ Vgl. Steinmann, Peter Klaus, Köln 1989, S. 217.

können somit ganz groß abgebildet werden. Unabhängig von der Raumfrage bieten der Einsatz von Photo- und Filmaufnahmen vielfältige, künstlerisch reizvolle Möglichkeiten für das Objekttheater. Da dies zu weit vom Thema dieser Arbeit wegführen würde, werde ich diese Thematik jedoch nicht weiter ausführen.

Je nachdem, wie sich der Forschungsprozess entwickelt, kann man sich für eine Werkschau oder eine Aufführung entscheiden. Eine Werkschau nimmt meist viel Druck von allen Teilnehmenden. Ich plädiere dafür, einen Workshop mit einer Form von Präsentation abzuschließen, da dies ein wichtiges Erlebnis für die Teilnehmenden ist und sich meist positiv auf das Gruppengefühl auswirkt.

VI. ... Angekommen?

Als Anleiterin eines Objekttheater-Workshops kam ich in die Verlegenheit, mich selbst zu fragen: „Ist denn das, was wir momentan entwickeln, noch „genug“ Objekttheater? Oder sind wir vom Kurs abgekommen?“ Ich bin zu dem Schluss gekommen, dass es vollkommen legitim ist die spezifischen Eigenheiten des Objekttheaters als Ausgangspunkt für ein theaterpädagogisches Projekt zu nutzen, um dann gegebenenfalls etwas abzuschweifen. Man sollte die gewählte Theaterform nicht als einengend empfinden und angestrengt versuchen, diese in Reinform zu präsentieren. Vielleicht machen gerade die Brüche mit den Konventionen der Theaterform eine Aufführung zu etwas Besonderem.

Peter Weitzner hat zu dieser Problematik sehr treffend folgende Formulierung gefunden: „Nicht die Identität einer Gattung ist entscheidend, sondern die Identität einer eigenen künstlerischen Entscheidung. Aber Entscheidungen sind Markierungen eines Weges.“⁸¹ Es ist völlig legitim, den Weg des Objekttheaters wieder zu verlassen, aber alleine durch die Entscheidung, Objekttheater als Ausgangspunkt für ein Theaterprojekt zu nehmen, wird man neue Wege kennen lernen und zu neuen Ergebnissen kommen.

Da der Zufall im Objekttheater ein notwendiger Faktor der Arbeit ist, benötigt man als TheaterpädagogIn Mut für den Start einer Forschungsreise.⁸² Ein breiter Erfahrungsschatz in Bezug auf Objekttheater - als ZuschauerIn, AkteurIn und AnleiterIn - hilft damit gut umzugehen. Dem/der AnleiterIn obliegt es den Forschungsprozess zu lenken und die Entdeckungen zu einem Gesamtwerk zusammenzufügen. Aus der Beobachtung der Teilnehmenden heraus sollte sich eine Vorstellung, ein Entwurf von dem, was entstehen könnte, entwickeln. Wie bereits erwähnt kann der/die AnleiterIn durch Wahl und Gestaltung der Räumlichkeiten, die Auswahl der Gegenstände und Materialien, durch Musik und Licht starke Akzente setzen. Die Schwierigkeit besteht darin, eine Ansammlung von Bildern zu vermeiden und einen roten Faden zu spinnen, um „die Dinge zum Klingen zu bringen“⁸³.

Die im Kapitel „Objekttheater und Theaterpädagogik“ formulierten Potentiale des Objekttheaters wirken mitunter überambitioniert. Die beschriebenen Potentiale sollten jedoch nicht als klar anvisierbare Ziele angesehen werden. Mein Ansatz ist es,

⁸¹ Weitzner, Peter, Frankfurt (Main) 1993, S. 33.

⁸² Vgl. Schmidt, Maren, Hamburg 2008, S. 57.

⁸³ Carrignon, Christian, Berlin 2000, S. 53.

Objekttheater um seiner selbst Willen, aber auch als Erfahrungsraum für die Teilnehmenden zu praktizieren. Ich denke, dass diese beiden Aspekte gut verbunden werden können, da der Entstehung eines Objekttheaterstücks immer eine sinnlich-künstlerische Forschungsreise vorangehen sollte. Innerhalb dieser Phase ist die Bewerkstelligung eines bewertungsarmen Raumes von großer Bedeutung.

Die theaterpädagogische Arbeit mit Objekttheater bietet hervorragende Möglichkeiten um neue, ungewöhnliche Darstellungsweisen zu erkunden. Eventuell wirken sich Erfahrungen mit Objekttheater auch auf sehr viel umfassenderen Ebenen aus:

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.⁸⁴

An dieser Aussage gefällt mir die nicht vorhandene Erwartungshaltung: Objekttheater kann zu einer größeren Wertschätzung gegenüber den uns umgebenden Dingen und auch Menschen führen, man sollte jedoch nicht davon ausgehen, dass sich dies unmittelbar einstellt. Peter Ketturkat sieht Objekttheater als eine Möglichkeit, uns selbst, aber auch unser Verhältnis zur Materie, neu zu finden. Es ist eine „sinnlich-geistige Auseinandersetzung mit unserem Sein.“⁸⁵

Als AnleiterIn sollte man sich jedoch darüber bewusst sein, dass die praktische Arbeit mit Objekttheater bei Jugendlichen und Erwachsenen zunächst auf Zweifel und Blockaden stoßen kann. Kinder, so meine Erfahrung, stürzen sich ohne Bedenken in das Tun hinein. Das Spannungsverhältnis zwischen Abstraktion und Identifikation ist eine Herausforderung für die Teilnehmenden. Doch wenn man eine Hürde einmal überwunden hat, ist der Gewinn um so größer.

⁸⁴ Kaden, Olaf, Uckerland 2003, S. 216.

⁸⁵ Ketturkat, Peter: Warum Objekttheater?, in: Union Internationale de la Marionnette (UNIMA), Zentrum Bundesrepublik Deutschland e.V (Hg.): *Das andere Theater. Mitteilungsblatt des UNIMA-Zentrums mit Deutschem Bund für Puppenspiel*, Berlin 1993 (Ausgabe 12), S. 19.

Quellenangaben:

Monographien:

Baesecke, Jörg und Rost, Hedwig: *Höher als der Himmel, tiefer als das Meer. Ein Erzähl- und Theater- Werkbuch*, Frankfurt (Main) 2007.

Bartnik, Jakob: *Wege zum Objekttheater*, Norderstedt 2004.

Bürger, Steffi: „*Ein Sommernachtstraum*“ - *Objekttheater als Experiment am Landestheater Tübingen*, Pforzheim 1996.

Doktor, Wiebke: *Wenn Dinge sprechen. Menschen und Dinge im Objekttheater*, Saarbrücken 2008.

Foerster-Baldenius [u. a.]: *l'objet – das Objekt*, in: Reuter, David (Hg.): *Emballage – die Sprache des Objekts. Performance, Theater, Film/ Installation, Objektkunst*, Frankfurt (Main) 2003.

Gerbeth, Christiane, Johanna: *Schritt für Schritt. Theater mit bosnischen, kurdischen, vietnamesischen und deutschen Kindern*, in: Hoffmann, Christel und Israel, Annett (Hg.): *Theater spielen mit Kindern und Jugendlichen. Konzepte, Methoden und Übungen*, Weinheim, München 2007.

Hoffmann, Bernhard [u. a.]: *Gestaltungspädagogik in der sozialen Arbeit*, Paderborn 2004.

Kaden, Olaf: *Objekttheater*, in: Koch, Gerd und Streisand, Marianne (Hg.): *Wörterbuch der Theaterpädagogik*, Uckerland 2003.

Knoedgen, Werner: *Das Unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters*, Stuttgart 1990.

Kramer, Harry: *Figurinen als Objekte*, in: Rischbieter, Henning (Hg.): *Bühne und Bildende Kunst im XX Jahrhundert*, Hannover 1968.

Oerter, Rolf: Kindheit, in: Oerter, Rolf und Montada, Leo: *Entwicklungspsychologie. Ein Lehrbuch*, 4. Auflage, Weinheim 1998.

Pinkert, Ute: »Theater von Anfang an! « - Alles auf Anfang? Von der Einübung sinnlicher Wahrnehmungsweisen, In: dan Droste, Gabi (Hg.): *Theater von Anfang an! Bildung, Kunst und frühe Kindheit*, Bielefeld 2009.

Simhandl, Peter: *Bildertheater. Bildende Künstler des 20. Jahrhunderts als Theaterreformer*, Berlin 1993.

Steinmann, Peter Klaus: Figurentheater – Totales Theater, in: Wegner, Manfred (Hg.): *Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert*, Köln 1989.

Wagner, Otmar: Objekt und Theater/ „Objekt-Theater“, in: Reuter, David (Hg.): *Emballage – die Sprache des Objekts. Performance, Theater, Film/ Installation, Objektkunst*, Frankfurt (Main) 2003.

Weitzner, Peter: *Objekttheater- Zur Dramaturgie der Bilder und Figuren*, Frankfurt (Main) 1993.

Zeitschriften/ Sammelbände/ Programmhefte:

Carrignon, Christian: Chapitre XIV. Eine kleine Geschichte des Objekttheaters, in: Theater der Zeit (Hg.): *Animation fremder Körper. Über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater*, Berlin 2000.

Carrignon, Christian: *Programmheft zur 11. Internationalen Festwoche des Figurentheaters*, Stuttgart 1996.

Eruli, Brunella: Träger unbekanntes Lebens. Über die Begegnung zwischen Puppen und Schaustellern, in: Theater der Zeit (Hg.): *Animation fremder Körper. Über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater*, Berlin 2000.

Kavrakova-Lorenz, Konstanza: Das Theaterspiel der Dinge. Vom Animationsprozess, in: Theater der Zeit (Hg.): *Animation fremder Körper. Über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater*, Berlin 2000.

Ketturkat, Peter: Das Ding, das Objekt, das Spiel. Von den Gegensätzen in Form, Farbe und Bewegung, in: Theater der Zeit (Hg.): *Animation fremder Körper. Über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater*, Berlin 2000.

Ketturkat, Peter: Warum Objekttheater?, in: Union Internationale de la Marionnette (UNIMA), Zentrum Bundesrepublik Deutschland e.V (Hg.): *Das andere Theater. Mitteilungsblatt des UNIMA-Zentrums mit Deutschem Bund für Puppenspiel*, Berlin 1993 (Ausgabe 12).

Koch, Gerd: Objekt- und Materialtheater, in: Prof. Dr. Hentschel, Ulrike [u. a.] (Hg.): *Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik. Theaterpädagogik zwischen den Künsten*, Uckerland 2009 (Heftnummer 54, Jahrgang 25).

Podehl, Enno: Spiel mit den Dingen, in: Bundesverband Darstellendes Spiel e.V. (Hg.): *Objekte. Figuren. Fokus Schultheater 07. Zeitschrift für Theater und ästhetische Bildung*, Hamburg 2008.

Reuter, David: Vom Objekttheater zur Kunst in Aktion, in: Bundesverband Darstellendes Spiel e.V. (Hg.): *Objekte. Figuren. Fokus Schultheater 07. Zeitschrift für Theater und ästhetische Bildung*, Hamburg 2008.

Schmidt, Maren: Fachforum 2. Ein Theater der Möglichkeiten, in: Bundesverband Darstellendes Spiel e.V. (Hg.): *Objekte. Figuren. Fokus Schultheater 07. Zeitschrift für Theater und ästhetische Bildung*, Hamburg 2008.

Studt, André: Vom Objekt zum Subjekt und zurück – die unentdeckten Potentiale des Objekttheaters, in: Bundesverband Darstellendes Spiel e.V. (Hg.): *Objekte. Figuren. Fokus Schultheater 07. Zeitschrift für Theater und ästhetische Bildung*, Hamburg 2008.

Internet:

Das große Lalula (UA),

http://www.schnawwl.de/unsere_stuecke/stueck_details.php?IMG=2, (Stand: 24.08.2010).

Fische und süßer Brei,

<http://www.theaterderjungenweltleipzig.de/index.php?id=17&?sort=&details=210>, (Stand: 24.08.2010).

Milk, Andreas u. Hecht, Matthias: »*Hellwach*« *bei Helios. Internationales Festival zum Objekttheater*, http://www.kupoge.de/kumi/pdf/kumi100/kumi100_81-82.pdf, (Stand: 24.08.2010).

Objekttheater. Zur Dramaturgie der Bilder und Figuren,

http://www.puppenundmasken.de/Puppentheater___Objekttheater/Puppentheater___Objekttheater_/hauptteil_puppentheater___objekttheater_.html, (Stand: 06.07.2010).

Fotographie Titelblatt:

Lemke, Lisa 2010.