

„Es braucht das Gefühl, dass unsere Geschichte für nachfolgende Generationen interessant ist.“

Interview mit Elisabeth Bohde

WR: Wir haben uns heute getroffen, um über die Gründer*innengeneration der freien Szene zu sprechen und darüber, was es braucht, damit diese Generation sich in einem Digitalen Archiv der Freien Darstellenden Künste wohlfühlt. Fangen wir an mit Deiner eigenen Geschichte – wann hast Du angefangen, in der freien Theaterszene zu arbeiten?

EB: Es gab damals ja noch nicht so klar „die freie Theaterszene“. 1979 war ich mit meinem Studium in Aix-en-Provence fertig. Dann habe ich in Nürnberg als Theaterpädagogin gearbeitet und auch schon Inszenierungen gemacht, mit Studierenden und Amateur*innen, und auch ein Solo-Stück. Dann habe ich erst mal ein Kind bekommen und dann habe ich in Flensburg weiter gemacht. Unter dem Namen Theaterwerkstatt Pilkentafel produziere ich seit 1983.

WR: Wie hat das Arbeiten damals im Vergleich zu heute funktioniert? Wie habt Ihr Euch finanziert, wer hat mitgearbeitet?

EB: Ich habe viel als Workshopleiterin gearbeitet, und dann habe ich mit Leuten, die mir aufliefen, oder wo man sich mochte, weiter gemacht. Von der Ausbildung her waren das oft Leute, die Theaterpädagogik studiert hatten oder etwas ähnliches. Die Gelder kamen oft aus der sozialen Hängematte, die damals sehr viel besser funktionierte. Man war halt offiziell arbeitslos oder irgendwas anderes.

In dem ersten und zweiten Stück waren zwei Sozialpädagoginnen. Die sind zum Arbeitsamt gegangen und haben ihren Sachbearbeitern gesagt: „Wir möchten im nächsten halben Jahr keine Stelle, du brauchst uns nichts anzubieten, wir machen jetzt was anderes.“ Da hat er gesagt: „Okay!“ Das ist heute natürlich nicht mehr vorstellbar. Es gab ja auch die Töpfe, aus denen man hätte beantragen können, noch gar nicht. Stattdessen gab es Einnahmenbeteiligung bei den Aufführungen. Aber es gab ein Publikum, das war das Tolle. Auch in einer fremden Stadt saßen plötzlich 80 Leute in einem Raum, um sich ein Stück anzugucken von völlig unbekanntem Leuten. Ich wüsste nicht, wo so was heute noch passieren kann.

Und dann hat sich alles langsam professionalisiert. Irgendwann musste man aus dem Sozialsystem aussteigen, weil man alle Möglichkeiten ausgenutzt hatte. Dann kam zum Glück auch schon die Künstlersozialkasse. Und allmählich gab es auch mal öffentliches Fördergeld für die Projekte. Meine Lieblingsanekdote ist, wie, nachdem wir einmal 1000 Mark bekommen hatten für ein Stück, der damalige Leiter des Schul- und Kulturverwaltungsamts zu mir sagte: „Frau Bohde, das haben Sie jetzt bekommen, aber leiten Sie daraus bitte keine

Regelmäßigkeit ab. Wir können nichts dafür, dass Sie ausgerechnet Theater machen wollen. Sie können ja auch einen anderen Beruf ausüben.“ Das war die anfängliche Grundverabredung.

WR: Und an was für Orten fand das Theater damals statt? Du hattest ja das Haus an der Pilsentafel.

EB: Da war allerdings nur ein Probenraum drin und ein Wohnbereich. Das war noch kein Theaterraum. Die Orte, an denen wir gespielt haben, waren eine schräge Mischung. Der erste und normale Ansprechpartner waren die soziokulturellen Zentren, die ja eine ähnliche Entstehungsgeschichte wie die freie Szene haben. Oder auch Frauenzentren und die AStA-Kulturreferate, Gemeindezentren. Die feministischen Stücke wurden oft von den Gleichstellungsbeauftragten der Kommunen eingekauft. Es gab auch erste Theaterorte, an denen man spielte, zum Beispiel das Monsun-Theater in Hamburg.

An den meisten Orten gab es technisch ganz fürchterliche Voraussetzungen. Da war nichts. Wir haben die Scheinwerfer immer selber mitgebracht, alle Kabel verlegt, und ziemlich oft vorm Aufbau auch geputzt, wenn zum Beispiel am Abend vorher noch ein Konzert gewesen war, bei dem geraucht und getrunken wurde.

Klar, es funktionierte, aber mit der eigenen Professionalisierung wurden natürlich auch die Ansprüche, die wir an Räume hatten, größer. Also konnten wir nicht mehr alles in jedem Raum spielen.

WR: Das klingt alles auch recht anstrengend. Wie hast Du das empfunden?

EB: Erst war das ganz aufregend. Das nutzt sich aber auch schnell ab. Wir haben viermal so viel Zeit im Auto und mit Rein- und Raustragen zugebracht wie mit dem Stück. Achtmal nach Frankfurt und zurück fahren, um jeweils eine Aufführung zu spielen... Irgendwann erschien uns das vor allem im Kindertheater nicht mehr sinnvoll: Kann denn nicht jeder die Kinder in seiner Nähe bespielen?

WR: So wie Du erzählst, wird nachvollziehbar, warum die freie Szene sich professionalisiert hat: Die Arbeit ging an die Substanz.

EB: Ja, das war auch ein Grund, eine eigene Spielstätte haben zu wollen. Irgendwann hat man keine Lust mehr auf dieses Geschleppe. Thorsten, mein Mann und Kollege, hat mit einem Musiker und Techniker zusammen ein Kinderstück gespielt, mit dem sie sehr viel auf Tour waren. Wir haben irgendwann mal gewogen, dass sie für jede Aufführung 600 Kilo rein und wieder raus getragen haben. Darunter auch schwarze Vorhänge, Scheinwerfer, eine Tonanlage, also eine Grundausstattung, die auch im Raum hätte sein können. Die ganzen multifunktionalen Räume waren dann doch nicht so multifunktional. Als wir unser eigenes Theater ausgebaut haben, waren wir dann quasi schon Experten für die Einrichtung von Theaterräumen.

Allerdings: Vor 20 Jahren sind wir durch die Bauordnungs-Prüfung gekommen, heute kämen wir da nicht mehr durch. Mittlerweile gibt es so viele Bau- und Sicherheitsvorschriften.

Und ganz viel vorseilenden Gehorsam. Vielleicht würde den jungen Leuten ein etwas punzigeres Rangehen gut tun, mal gucken was passiert, wenn wir das nicht machen... Außer natürlich an den Stellen, wo es um wirklich essentielle Sicherheitsfragen geht.

WR: Die Vorschriften betreffen ja nicht nur die Orte. Wie sah es bei Euch sonst mit den Formalitäten aus?

EB: Ich habe den Eindruck, dass die Diskussion um Professionalität fast nur noch eine Diskussion über administrative oder Produktions-Professionalität ist. Es geht gar nicht mehr darum, ob Leute besser sprechen, oder sich besser bewegen. Die Professionalität des eigenen Handwerks scheint gar nicht mehr das Thema zu sein. Wir haben unsere Professionalität immer über die Qualität unserer Arbeit auf der Bühne argumentiert. Das ist bis heute mein Begriff von Professionalität: Ich weiß, was ich als Regisseurin tu und mit welchen Methoden. Als Struktur professionell zu sein, habe ich mit der Zeit auch gelernt, aber das ist nicht das, worauf ich stolz bin. Das ist die Pflicht, aber der Schreibtisch mit dem Computer ist ja nicht der Ort, an dem ich sein will – außer ich schreibe gerade ein Stück. Sondern der Proberaum ist der Ort, wo ich hin will. Alles andere mache ich nur, damit wir uns dort treffen können. Wir haben auch wahnsinnig große Projekte ohne Verträge gemacht, wir hatten nur mündliche Absprachen. Wenn es schief ging, war es grässlich, aber es ist fast immer gutgegangen. Da war dieses Grundvertrauen, dass die, die das Geld in der Hand haben, das schon gerecht verteilen werden. Das gibt viel Flexibilität. Und spart auch Zeit.

WR: Zur Professionalisierung der freien Szene gehört dann ja auch, dass die Studiengänge in Gießen¹ und Hildesheim² eingerichtet wurden. Was hat das in deiner Generation ausgelöst?

EB: Das war eigentlich ein bisschen gemein. Es gab ja schon früh diese besser ausgestattete Schicht von Spielstätten, entsprechend dem, was heute die internationalen Produktionshäuser³ sind. Für uns in der Region war das Kampnagel. Wir haben dort immer mal wieder gespielt, aber es war super schwer, da ranzukommen. Und die Absolvent*innen dieser Studiengänge stiegen gleich dort ein. Sie bestimmten auch den Diskurs, mit dem berühmten Wort „postdramatisch“. Da gab es plötzlich so Aussagen wie: „Nee, Ihr könnt hier nicht mehr spielen. Wir machen jetzt nur noch postdramatisches Kindertheater.“ Und wir haben uns gefragt: Was soll das denn sein? Machen wir dramatisches Kindertheater? Seh ich eher nicht so. Wir haben nie Stücke gespielt, wo man von vorne bis hinten eine Rolle spielte und eine Geschichte erzählte.

WR: Was Ihr gemacht habt, war postdramatisch.

EB: Ja. Aber plötzlich wurden uns Sachen, die wir immer schon selber machten, als neu verkauft, oft mit einem Unterton, dass wir das auch nicht verstehen, weil das jetzt so neu ist. Da waren wir relativ angepisst. Ich habe ein sehr klares Bewusstsein davon, auf wen ich mich beziehe. Auch bei den sehr experimentellen Formen weiß ich, von wem ich die habe. Ich bin nicht der Meinung, dass ich mir das selbst ausgedacht habe. Und die neue Generation hat sich das alles auch nicht selbst ausgedacht. Das steht in einer Tradition. Vielleicht von

¹ Das Institut für Angewandte Theaterwissenschaft wurde 1982 von dem Theaterwissenschaftler und Kritiker Andrzej Wirth an der Justus-Liebig-Universität Gießen gegründet.

² Der Studiengang „Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis“ wurde 1979 (damals unter dem Namen „Kulturpädagogik“) an der Stiftung Universität Hildesheim eingeführt.

³ Das Bündnis internationaler Produktionshäuser ist ein Zusammenschluss der sieben größten Produktions- und Präsentationsorte für die frei produzierenden zeitgenössischen darstellenden Künste in Deutschland und wurde 2015 als Verein gegründet. Zu dem Bündnis gehören das FFT Forum Freies Theater (Düsseldorf), das HAU Hebbel am Ufer (Berlin), HELLERAU Europäisches Zentrum der Künste (Dresden), Kampnagel (Hamburg), das Künstlerhaus Mousonturm (Frankfurt am Main), PACT Zollverein (Essen) und das tanzhaus nrw (Düsseldorf).

Fluxus oder von Leuten, die in den 1920ern gearbeitet haben. Das war ein harter Moment für uns, wo wir dann mit Anfang 40 plötzlich schon zu alt waren.

Und gleichzeitig waren wir zu jung. Wir sind die Generation der Boomer, wir waren so viele. Die großen Regisseure der 68er-Ära waren nur zehn Jahre älter als wir und hatten sehr jung sehr wichtige Posten besetzt. Wir konnten nicht warten, bis die abtraten, also mussten wir uns andere Plätze suchen, wo noch niemand war. Aber das war auch toll. Ich habe vor einiger Zeit ein Stück von Die soziale Fiktion gesehen, in dem sie die Trauer darüber beschreiben, dass alles schon durchgeplant ist, dass es kein Brachland mehr gibt. Für uns gab es noch viel freie Fläche, die es möglich und notwendig machte, selbst Dinge zu gründen, einfach anzufangen, ohne groß zu fragen, was das soll und was das ist. Es war eine Gründungszeit. Die taz wurde gegründet, Bioläden, soziokulturelle Zentren. Wir fühlten uns als Teil eines großen kollektiven Aufbruchs, auch sehr verbunden mit der Hausbesetzerszene.

WR: Das waren die Anfänge der Alternativszene und Ihr wart Teil davon.

EB: Freies Theater war darin auch immer der Knotenpunkt. Es kamen viele Leute Stücke an-gucken, weil sie sich dieser alternativen Szene zugehörig fühlten, nicht weil sie sich unbedingt für Theater interessierten. Das Theater war der Ort, wo man sich traf. Das hat uns bei aller Prekarität natürlich auch sehr getragen. Es gab ein Gefühl von Wirksamkeit und Zugehörigkeit.

Wir haben unseren Wert nicht daran festgemacht, wieviel wir verdienten. Wir wollten nur irgendwie überleben. Und es galt als schick, wenn man weniger verdiente. Wir hatten ein verquereres Verhältnis zu Geld. Mittlerweile haben Marktmechanismen in die freie Szene Einzug gehalten.

WR: Das Damoklesschwert von Hartz IV und Altersarmut gab es in der heutigen Form damals ja auch noch gar nicht.

EB: Es hat einfach niemand über Altersarmut nachgedacht. Das war eine viel zu spießige Frage. Es wäre völlig lächerlich gewesen, darüber zu reden. Die Frage war, wie man um die nächste Ecke kommt mit dem, was man tut.

WR: Das gibt einem ja auch eine große Freiheit im Hier und Jetzt.

EB: Ja, und es funktionierte auch. Da gab es zum Beispiel eine ganz junge Kollegin, die eine Ausbildung an einer privaten Schauspielschule in Dänemark machte, während sie offiziell bei uns eine Arbeit-statt-Sozialhilfe-Stelle hatte. Der Deal war: Wir finanzieren Dich über die Stelle, die Du gar nicht ausübst, und dafür spielst Du nach der Ausbildung bei uns umsonst in den Stücken. Das war ein gegenseitiges so-kommen-wir-hier-alle-durch. Bisschen schwierig wurde es, wenn die Frau vom Sozialamt anrief und sie mal sprechen wollte. Da mussten wir findig sein. Vieles von dem, was wir gemacht haben, war nicht ganz legal. Aber ich glaube, die andere Seite wusste das teilweise auch und fragte lieber nicht nach.

WR: Die freie Szene funktioniert heute ja merklich anders. Regulierter. Und die soziale Absicherung ist besser. Junge Leute, die heute anfangen, wissen vielleicht gar nicht, wie es früher war. Und das ist auch einer der Gründe, weshalb wir dieses Archivprojekt machen. Es soll online einen Ort geben, wo man das alles sammeln kann: Geschichten und Gegenstände, die die Geschichten greifbar machen. Was braucht es, damit Deine Generation motiviert ist, an so einem Archiv mitzuwirken und die eigene Geschichte zu erzählen?

EB: Es ist nicht einfach als Menschen, die sich immer als Avantgarde gefühlt haben, alt zu werden – hör ich dann auf? Oder wie geht das weiter? Emotional ist das ganz schön tricky. Alle, die ich kenne, die so alt sind wie wir, die wir auch bei den Weggefährten⁴ getroffen haben, sind ja nicht am Ende angekommen. Man sucht noch weiter. Man sagt nicht: Das waren die fünf großen Inszenierungen meines Lebens und darauf ruhe ich mich aus.

Es braucht das Gefühl, dass unsere Geschichte für nachfolgende Generationen interessant ist. Denn lange ist das Gegenteil vermittelt worden: Dass es nicht interessant ist. Ich wünsche mir ein gemeinsames Nachdenken der Generationen. Und der Vorgang, jemandem etwas zu erzählen, ist 100-mal interessanter als vor dem Computer zu sitzen und die Dokumente hochzuladen. Wenn es die Dokumente überhaupt gibt. Wir haben sehr lange keine Videos von unseren Stücken gemacht. Es waren auch nicht alle Texte immer aufgeschrieben. Kostüme und Bühnenbildelemente, die man nicht wiederbenutzen kann, bewahren wir nicht auf, dafür haben wir gar nicht den Lagerraum. Das macht das Archivieren ganz schön schwierig. Auch deshalb ist das Erzählen viel naheliegender als das Zusammensuchen von Gegenständen. Unser eigenes sehr umfangreiches Archiv hätten wir nicht gemacht, wenn wir es nicht zusammen mit Anne⁵ gemacht hätten. Das war ein toller Prozess, ihr das alles zu erzählen. Sie hat das dann sortiert. Das war großartig. Das jetzt weiter zu verfolgen, finde ich einen ganz schönen Disziplinsakt. Bringt nicht so viel Spaß.

WR: Das heißt, wir müssen eine Form finden, wie das Digitale Archiv lebendig werden kann, ein lebendiger Dialog entstehen kann, und wie die Dinge im Archiv Teil von etwas sein können, was lebt und wächst.

EB: Ja, ich würde gerne wissen, wer nutzt das, wer guckt sich das an, wie geht das weiter, oder liegt das das nur herum. Man muss immer wieder Gesprächsknotenpunkte schaffen, Treffpunkte. Zum Beispiel mit Studierenden. Das wäre für beide Seiten interessant. Wenn jemand Fragen stellt, geht ein Gedankenprozess los.

Für uns war der Auslöser, uns um unser Archiv zu kümmern, der politische Kontext. Die Geschichte unserer Gruppe und unseres Hauses sagt unheimlich viel über die Geschichte der Bundesrepublik aus. Warum wann welche Themen, Dinge. Das ist ein Spiegel der Zeit.

⁴ Das Projekt Weggefährten der Theaterwerkstatt Pilkentafel widmete sich den Gründungsimpulsen verschiedener Theater der freien darstellenden Künste und fragte nach der Geschichte der freien darstellenden Künste. Im Rahmen des Projekts wurden außerdem neue Methoden der Archivierung der entstandenen Arbeit erforscht und Ansätze für eine Übergabe der entstandenen Strukturen an eine neue Generation entwickelt.

Neben der Theaterwerkstatt Pilkentafel nahmen auch das Theaterlabor Bielefeld, das TNT (Theater neben dem Turm, ehemals Marburger Theaterwerkstatt) und die Theater Combinale Lübeck an den Weggefährten teil. In zwei online stattfindenden Gesprächsrunden (am 16. August und 5. Oktober 2022) erzählten die Weggefährten ihre eigenen Geschichten. Im Rahmen des zweitägigen Kongresses „Transform your Theatre“ in Hannover (26./27. Oktober 2022) wurden die Ergebnisse der vorangegangenen Veranstaltungen vorgestellt.

Download der Projektdokumentation: <https://www.pilkentafel.de/weggef%C3%A4hrten/>

⁵ Anne Schneider hat gemeinsam mit Kaja Jakstat das Projekt Weggefährten zusammen mit der Pilkentafel entwickelt und durchgeführt.

Elisabeth Bohde (*1957) arbeitete nach einem Studium am Institut de Formation de Comédien-Animateur an der Universität in Aix-en-Provence und in Tanz bei Odile Duboc als freischaffende Theaterpädagogin in Nürnberg. 1983 gründete sie die Theaterwerkstatt Pilkentafel. Sie ist Regisseurin und Autorin der meisten Stücke, immer wieder ist sie auch als Schauspielerin dabei. Über die Arbeit in der Theaterwerkstatt Pilkentafel hinaus übt sie immer wieder verschiedene Tätigkeiten aus, wie z. B. als Hörspielregisseurin für den NDR (gemeinsam mit Matthias Kaul), als Gastregisseurin beim Theater Wrede und 3 Hasen oben. Sie engagiert sich sowohl im Landesverband freie darstellende Künste Schleswig-Holstein e.V., als auch im Flausen+-Bundesnetzwerk, in dem sie auch als Jurymitglied tätig ist. Für junge Freie Theatergruppen, die im Produktionshaus Pilkentafel produzieren, ist sie Mentorin.

Das Gespräch fand im Oktober 2024 per Videokonferenz statt. Die Fragen stellte Wilma Renfordt vom Projektteam des Digitalen Archivs der Freien Darstellenden Künste.

Impressum

Initiative für die Archive der Freien Darstellenden Künste e.V.
 Vorstand: Janina Benduski, Michael Freundt, Prof. Dr. Wolfgang Schneider
 c/o Internationales Theaterinstitut
 Mariannenplatz 2
 10997 Berlin

Das Digitale Archiv der Freien Darstellende Künste ist ein Projekt der Initiative für die Archive der Freien Darstellenden Künste e.V. Es wird gefördert aus Mitteln der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien und der 16 Bundesländer.

