

dramaturgie

zeitschrift
der
dramaturgischen
gesellschaft
01/14



**leben, kunst
und produktion**

wie wollen
wir arbeiten?

**jahreskonferenz
der dramaturgischen
gesellschaft**

mannheim 23.-26. januar 2014



LANDESTHEATER LINZ

MUSIKTHEATER

SCHAUSPIELHAUS

KAMMERSPIELE

u\hof:

DIE WIEDERVEREINIGUNG DER BEIDEN KOREAS

EIN REIGEN VON JOËL POMMERAT

Was ist Liebe und was bedeutet „Liebe“ in einer Zeit, in der wir alle individualistisch und unheimlich authentisch sind? Was passiert, wenn ein großes Gefühl auf eine kleine Alltagswirklichkeit prallt? Und was ist eigentlich ein authentisches Gefühl?

Am Landestheater Linz inszeniert Schauspielregisseur Gerhard Willert das neueste Stück des zweifachen Molière-Preisträgers Joël Pommerat in der BlackBox des neueröffneten Musiktheaters am Volksgarten.

DEUTSCHSPRACHIGE ERSTAUFFÜHRUNG 31. JÄNNER 2014

BLACKBOX MUSIKTHEATER AM VOLKSGARTEN IN LINZ

WWW.LANDESTHEATER-LINZ.AT

»hast du im Sommer singen und pfeifen können, so kannst du jetzt im Winter tanzen und Hunger leiden, denn das Faulenzen bringt kein Brot ins Haus.«

Die Botschaft ist klar und einfach, die Fabel des griechischen Dichters Äsop und seines Epigonen Jean de la Fontaine jedoch doppeldeutig: Zwei Welten prallen aufeinander – die der solide auf die eigene Zukunft hinarbeitenden Ameise und die der in den Tag hinein lebenden Grille. Im Sommer ließ sich die Ameise gern von der Musik und den Geschichten der Grille unterhalten. Auch den einen oder anderen herausfordernden Gedanken nahm sie auf. Im Winter dagegen will sie davon nichts mehr wissen. Jetzt soll die Grille zusehen, wie sie zu ihrem Brot kommt. – Das Ende ist versöhnlich: Die beiden Insekten teilen sich die Aufgaben gemäß ihren Begabungen und kommen bestens miteinander aus. Die Grille lebt von der materiellen Unterstützung der Ameise; die Ameise profitiert von den Geschichten und Utopien der Grille. Doch was in der Fabel gelingt, muss noch lange nicht für die Realität gelten. Es hat sich etwas gedreht im Verhältnis zwischen den Ameisen und Grillen unserer Gesellschaft. Ihre Hemisphären vermischen sich zusehends. Einerseits haben übertriebener Eifer und arbeitsame Geschäftigkeit Einzug in künstlerische und kulturelle Prozesse gehalten; andererseits dienen kreative Lebens- und Arbeitsentwürfe immer öfter als Modell für andere gesellschaftliche und wirtschaftliche Bereiche.

Seit Jahrzehnten arbeiten Künstler und Kollektive weltweit an der Auflösung der Grenzen zwischen Leben und Arbeit bzw. zwischen Leben und Kunst. Längst sind die sogenannten Kreativen und ihre hierarchielosen, verflüssigten Arbeits- und Lebensformen zum Vorbild für arbeits- und organisationspsychologische Umgestaltungsprozesse geworden. Kreativität gilt als Schlüsselqualifikation, wenn nicht gar als Imperativ für die ökonomische Zukunft der

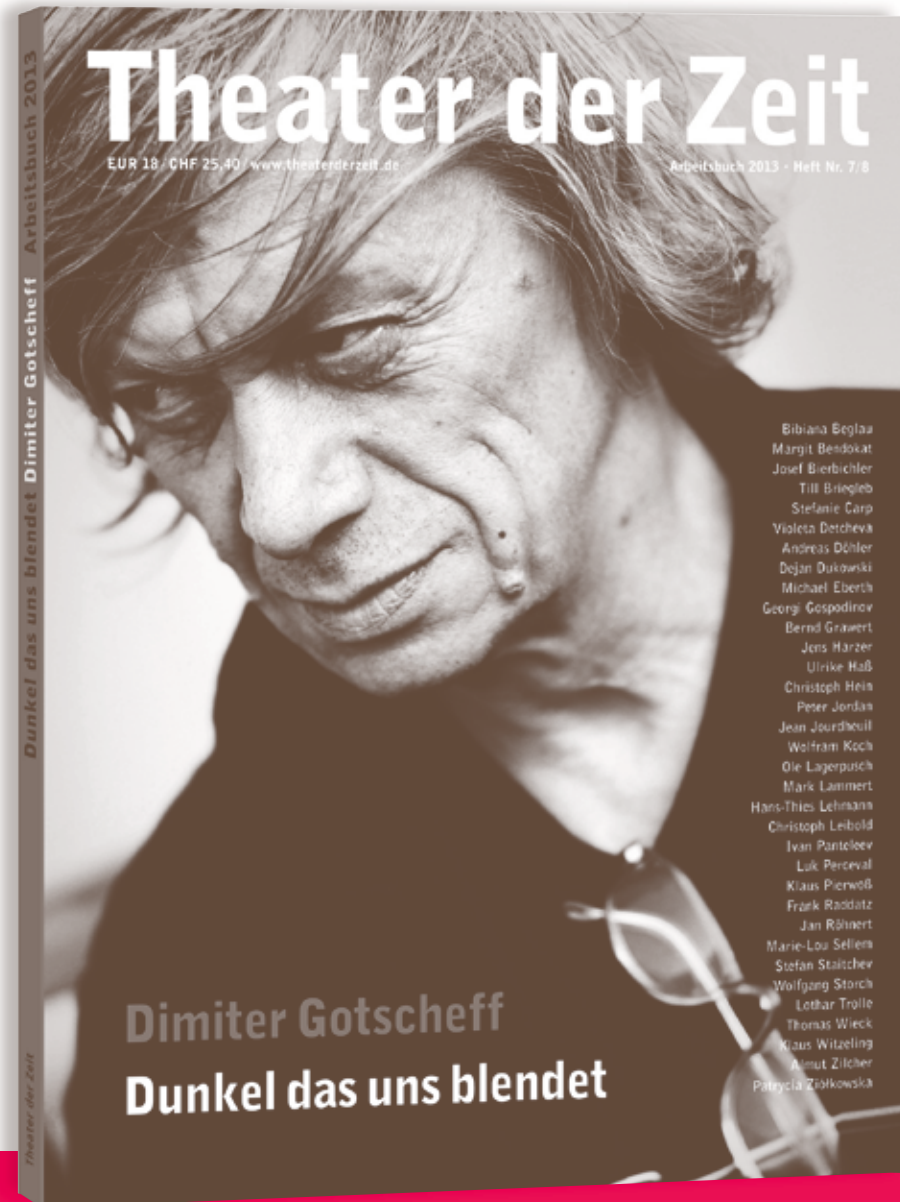
westlichen Welt. Doch eignen sich Künstler tatsächlich als Trendsetter für die Arbeit der Zukunft? Wer weicht sich freiwillig und unter welchen Versprechungen dem kreativen Burn-Out und verzichtet auf jegliche Work-Life-Balance? Wie sehen die realen Lebens- und Arbeitsverhältnisse der Kunst- und Kulturschaffenden und ihrer Institutionen heute aus? Welche Kreativbranchen sind tatsächlich so wirtschaftlich, dass sie mit Fug und Recht »Kreativ-Wirtschaft« genannt werden sollten? Welche sind dagegen ihrer defizitären Natur wegen auf Zuschüsse angewiesen? Und wie sehen eigentlich in diesem Kontext Gegenwart und Zukunft künstlerischer Autonomie aus?

Mit der Frage: »Wie wollen wir arbeiten?« begibt sich die Dramaturgische Gesellschaft auf ihrer diesjährigen Jahreskonferenz auf die Suche nach heutigen, historischen und zukünftigen Formen künstlerischer Arbeitsmodelle. Im Mittelpunkt steht die selbstkritische Bestandsaufnahme einer gesamten Berufsgruppe. Müde Besitzstandswahrer des Geistes oder impulsgebende Kuratoren kreativer Arbeit: Wie arbeiten wir als Dramaturgen? Wie arbeiten vergleichbare Berufsgruppen? Welches Theater entsteht unter welchen Bedingungen? Sind nicht gerade wir Dramaturgen dafür verantwortlich, Chancen und Herausforderungen der Arbeitsstrukturen am Theater zu reflektieren und gegebenenfalls neu zu definieren und zu gestalten?!

Los geht es mit einem, der sich seit Jahrzehnten mit dem sozio-ökonomischen Wandel von Arbeitsformen beschäftigt: Richard Sennett hält die Eröffnungsansprache. Auch der zweite Konferenztag hat es in sich. Zunächst hören wir eine Keynote des Arbeitswissenschaftlers Axel Haunschild; im Anschluss verschränken sich psychologische mit philosophischen Perspektiven: Während die Arbeits- und Organisationspsychologin Erika Spieß einen Überblick über Anwendungen im Bereich des Human Resource



Bulgare. Anarchist. Empfindsamer Barbar. Theater der Zeit widmet das Arbeitsbuch 2013 einem der bedeutendsten Regisseure des deutschsprachigen Theaters: Dimiter Gotscheff.



Konzipiert und erschienen als ARBEITSBUCH 2013 im Juli 2013. Nach dem plötzlichen Tod Dimiter Gotscheffs am 20. Oktober 2013, das Vermächtnis für einen der bedeutendsten Regisseure des deutschsprachigen Theaters der letzten 30 Jahre.

Arbeitsbuch 2013

Dimiter Gotscheff. Dunkel das uns blendet

**Broschur mit 180 Seiten, inkl. Film-DVD
ISBN 978-3-943881-56-1, EUR 18,00**

Erhältlich in Ihrer Buchhandlung oder portofrei unter www.theaterderzeit.de



Management gibt, zeigt uns der Philosoph Thomas Vašek, wie unser Verhältnis zur Arbeit immer pathologischer wird. Der Nachmittag gehört diversen interaktiven und praxisorientierten Formaten wie Workshops und Tischgesprächen. Am dritten und vierten Konferenztag widmen wir uns schließlich konkret unseren eigenen Arbeitsstrukturen: Nach Impulsvorträgen über Situationen und Potenziale an Theatern im In- und Ausland gehört der Nachmittag im Rahmen eines Open Space unter dem Motto »Wie wollen wir arbeiten?« Ihnen – welche Fragestellungen möchten Sie diskutieren und vertiefen? Den sich daraus ergebenden Thesen, Kritikpunkten und Fragen stellt sich am Sonntag zum Abschluss der Konferenz mit Rolf Bolwin, Matthias Lilienthal, Barbara Mundel und Marion Tiedtke eine Runde, die bei der Gestaltung der Arbeitsbedingungen am Theater ein entscheidendes Wörtchen mitzureden hat bzw. haben sollte.

Wir freuen uns auch auf die traditionellen Programmpunkte einer jeden dg-Konferenz: Lesung des Kleist-Förderpreis-Gewinnerstücks, Empfang des Verbands der Deutschen Bühnen- und Medienverlage und Mitgliederversammlung (diesmal in Form eines gemeinsamen sonntäglichen Frühstücks). Und natürlich gibt es an allen Konferenzabenden auf den Bühnen unserer Gastgeber, dem Nationaltheater Mannheim und dem Künstlerhaus zeitraumexit, eine Menge zu sehen: Schauspiel- und Opernaufführungen, Performances und Late-Night-Formate.

Allein: Wie verträgt sich ein derart dicht getaktetes Konferenzprogramm mit der Ausgangsfrage? Eine Konferenz über Arbeitsstrukturen und kreativen Burn-Out, die auch noch die Freizeit der Dramaturgen vollpackt? Die klug auf einer Metabene daherredet und sich dabei selbst auf dem schmalen Grad zwischen Kreation und Depression, zwischen Inspiration und Überforderung bewegt? Für alle, die sich diese Fragen stellen oder denen diese (und andere)

Fragen irgendwann einfach zu viel werden, ist gesorgt. Denn wo wir arbeiten, da leben wir auch. Konferenzbegleitend findet man im Foyer des Nationaltheaters eine Work-Life-Oase. Vor, zwischen und nach den Keynotes, Vorträgen, Workshops, Tischgesprächen und Open Spaces wird hier gelesen und meditiert, getrunken und gegessen, sauniert und geschlafen oder einfach nur dem Nichtstun gefrönt...

Damit die Zwischenzeit nicht leer und langweilig wird, finden Sie in dieser Ausgabe der *dramaturgie* als Vorbereitung und gedanklichen Vorgeschmack unter anderem einen historischen Überblick des Arbeitsbegriffes im Wandel, einen Text des Freiburger Soziologen Ulrich Bröckling, ein Interview mit dem Kulturwissenschaftler Andreas Reckwitz und eine Schwärmerei über das Nichtstun des Wissenschaftsjournalisten Ulrich Schnabel.

Wir bedanken uns besonders herzlich bei den Gastgebern der Konferenz, dem Nationaltheater Mannheim und zeitraumexit, die maßgeblich zu den Vorbereitungen und der Durchführung der Konferenz beigetragen haben, sowie beim Deutschen Bühnenverein und seinem Landesverband Baden-Württemberg, dem Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst des Landes Baden-Württemberg sowie der Stadt Mannheim für die finanzielle Unterstützung.

Auf eine Konferenz voller Tatkraft und Muße!

Ihr dg-Vorstand



REZEINSONEN
PORTR
TS

DER
THEATER
VERLAG

erichrich Berlin GmbH

Die Zeitschriften
des Theaterverlags als Apps

SPIELZEITBILANZ

tanz

OPERN
WELT

Theater
heute

SPIELF
WORKSHOPS
TANZGESCHICH

Information. Orientierung. Unterhaltung.
... zur App

inhaltsverzeichnis

3	editorial	28	ausbildungen
9	was aber ist gute arbeit? Thomas Vašek		Aufwelche Arbeitswelt bereiten die Dramaturgie - Ausbildungsgänge ihre Studierenden vor?
10	work in progress der Wandel der Arbeit von der Frühindustrialisierung bis heute Horst Steffens, Torsten Bewernitz	32	wie wollen wir arbeiten? Das Aachener Model Harald Wolff
15	jeder mensch ein künstler , jeder mensch ein unternehmer? Resonanzen zwischen künstlerischem und ökonomischem Feld Ulrich Bröckling	34	konferenzprogramm
21	die kreative arbeit an der kunst Ein Gespräch mit dem Soziologen und Kulturwissenschaftler Andreas Reckwitz	36	referenten
26	die kunst des geistreichen nichtstuns Ulrich Schnabel	40	theater denken aus dem herzen Ein Nachruf auf Henning Rischbieter
		43	neuigkeiten aus den arbeitsgruppen der dg
		45	die dg impressum

Unser Dank gilt den Gastgebern und Förderern der Konferenz:



GO WEST
 Theater aus
 Flandern
 und den
 Niederlanden
 6. BIS 9.
 März
 2014

JAKOP AHLBOM
 Bug

BRAAKLAND/ ZHEBUILDING
 Kaspar

KVS/ ROSAS
 Nine Finger

OLDENBURGISCHES STAATSTHEATER
 Sehnsucht, limited edition
 Deesje macht das schon
 Finale Grande

**ONTROEREND GOED/LAIKA/
 RICHARD JORDAN PRODUCTIONS LTD./
 DRUM THEATRE PLYMOUTH**
 All that ist wrong

PIPS:LAB
 Diespace 3.0

RO THEATER/ FRASCATI PRODUCTIONS
 Garry Davis

THEATER MALPERTUIS
 Yesterday (or how we felt about the rumour)

**ULRIKE QUADE COMPANY UND
 JO STRØMGREN KOMPANI/
 OLDENBURGISCHES STAATSTHEATER**
 Munch und Van Gogh – Der Schrei der Sonnenblume

www.staatstheater.de
 Karten: 0441.2225-111
 tickets.staatstheater.de

O* ***OLDENBURGISCHES
 STAATSTHEATER**

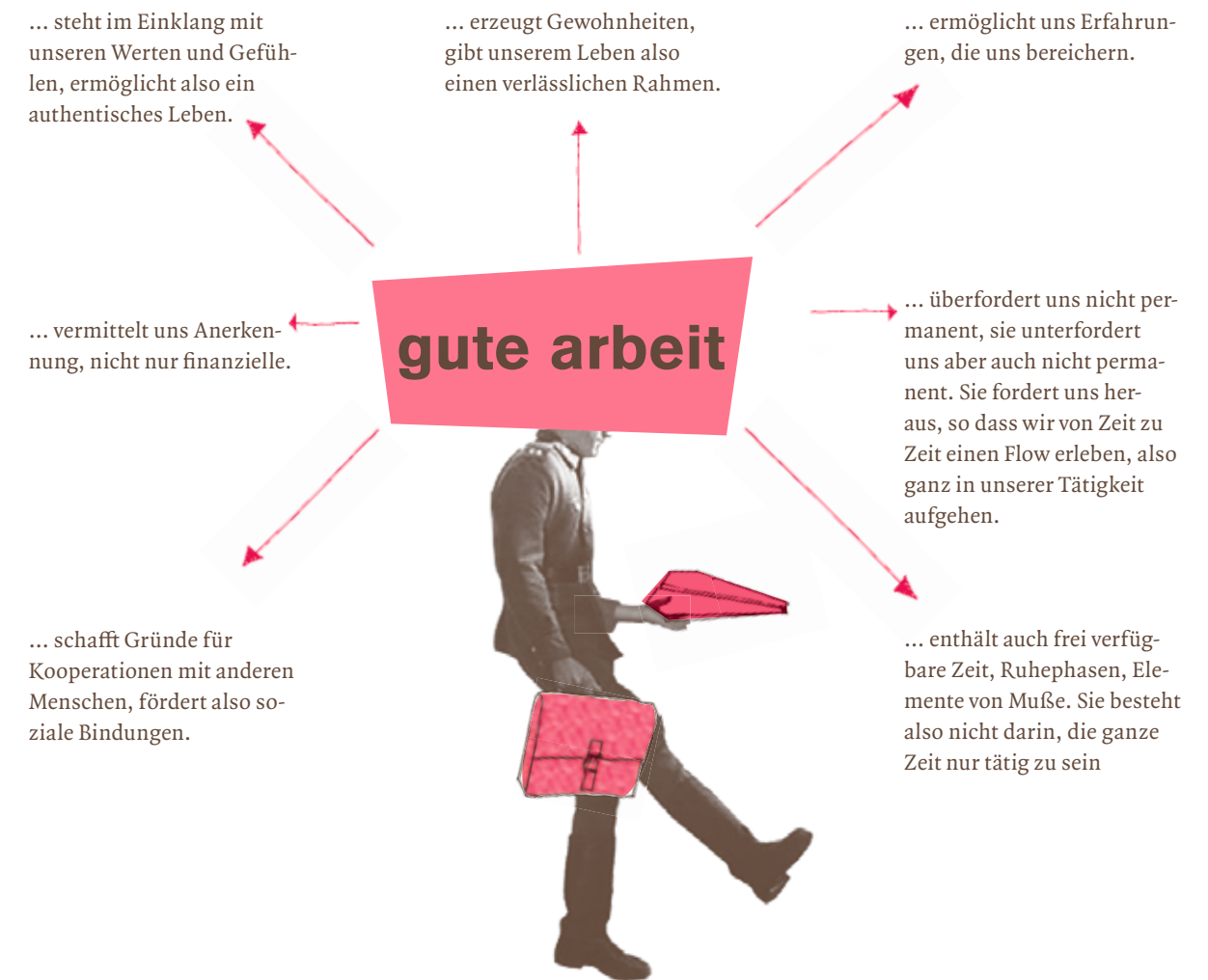
ba

frrttt.*

ba • Wolfenbüttel
 *»siehst du den horizont, baby!«
 programm darstellende künste 2014
 Bundesakademie für Kulturelle Bildung
 Wolfenbüttel
 www.bundesakademie.de
 post@bundesakademie.de
 05331.808-415
 oder bei facebook und twitter

was aber ist gute arbeit?

Sieben Forderungen bzw. Kriterien aus dem Buch Work-Life-Bullshit von **Thomas Vašek**



work in progress

Der Wandel der Arbeit von der Frühindustrialisierung bis heute

Horst Steffens, Torsten Bewernitz

Der folgende Beitrag orientiert sich an der Dramaturgie der von den Autoren kuratierten Ausstellung *Durch Nacht zum Licht? Geschichte der Arbeiterbewegung 1863 – 2013*, die von Februar bis August als Große Landesausstellung des Landes Baden-Württemberg im TECHNOSEUM in Mannheim zu sehen war. Die Ausstellung präsentiert in sechs Zeitabschnitten u.a. jeweils ein zeitgenössisches Produktionsmilieu, das den Zusammenhang zwischen der technischen Entwicklung und der Arbeit sowie auch der Arbeiterbewegung verdeutlicht. Die Ausstellung gastiert noch bis zum 1. Mai 2014 im Sächsischen Industriemuseum Chemnitz.

»Eine Biene beschämt durch den Bau ihrer Wachsellen manchen menschlichen Baumeister. Was aber von vornherein den schlechtesten Baumeister vor der besten Biene auszeichnet, ist, dass er die Zelle in seinem Kopf gebaut hat, bevor er sie in Wachs baut. Am Ende des Arbeitsprozesses kommt ein Resultat heraus, das beim Beginn desselben

schon in der Vorstellung des Arbeiters, also schon ideell vorhanden war« (MEW 23: 193). So grenzt Karl Marx die menschliche Arbeit von allgemeinen Tätigkeiten, wie sie auch von Tieren ausgeführt werden, ab. Das entscheidende Kriterium ist die Kreativität. Wenn wir dagegen den Begriff der Arbeit heute verwenden, so bezieht er sich zumeist auf die Lohnarbeit. Bleiben wir argumentativ bei Marx, so ist die heutige Form der Lohnarbeit eine relativ moderne Erfindung, die sich mit den Marktmechanismen des Kapitalismus herausbildet. Die Lohnarbeit gilt nun Marx nicht mehr als kreative Tätigkeit, sondern als entfremdete Arbeit, die Veräußerung der Arbeit(szeit) führt dazu, dass nicht mehr der kreative Prozess, sondern das Produkt als Ware Zweck der Arbeit ist (vgl. MEW 40: 510–522). Der Lohnarbeiter oder die Lohnarbeiterin ist dabei im Unterschied zu den Sklaven der Sklavenhaltergesellschaft oder den Leibeigenen des Feudalismus »doppelt frei« – rechtlich frei sowie frei von Eigentum (MEW 23: 182f.).

Nichtsdestotrotz wurde auch in früheren Gesellschaftssystemen natürlich gearbeitet – und die entsprechende Form der Arbeit war durchaus auch in der Frühindustrialisierung noch vorherrschend. »Arbeit« stellt sich in diesem Zusammenhang jedoch tendenziell durchaus anders dar, als sie heute verstanden wird: Der Bereich der gemeinsamen Arbeit ist nicht von der Lebens- oder Freizeit getrennt, Produktion und Reproduktion sind nicht eindeutig voneinander verschieden und damit auch nicht ein Verständnis vermeintlich typisch »männlicher« oder »weiblicher« Arbeit. Die Sonderausstellung *Durch Nacht zum Licht?* symbolisiert

diese Arbeitsverhältnisse mit einem eingangs präsentierten Pflug, der für die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch prägende Landwirtschaft steht. Etwa 60 Prozent der Arbeit wird Anfang des 19. Jahrhunderts in der Landwirtschaft ausgeübt. Der Übergang von der Hand- zur Maschinenarbeit in diesem Zeitraum ist zuerst ebenfalls hier zu spüren: Dampfbetriebene Dreschmaschinen revolutionieren die Landwirtschaft ab 1797.

Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts ist geprägt von zahlreichen Versuchen, die Handarbeit durch Maschinen zu ersetzen. Im Mittelpunkt stehen die sich entwickelnde Textilindustrie und die traditionsreichen Druckereien. Drei Erfindungen markieren den Wendepunkt: Die Schnellpresse von Friedrich König, die die Londoner Times 1814 in Betrieb nimmt, der Walzendruck, der es den Kattundruckereien ermöglicht, zahlreiche Handarbeiter zu entlassen, und der schon ältere mechanische Webstuhl von Edmond Cartwright, der seinen Siegeszug einer weiterentwickelten Metallverarbeitung der 1830er Jahre verdankt.

Für die Arbeitenden ist der Einsatz von Maschinen, die ihnen die mühsame, viel Körperkraft erfordernde Arbeit abnehmen, Segen und Fluch zugleich: Zum einen erleichtern Maschinen die Arbeit, zum anderen bedrohen sie die traditionellen Arbeitsplätze. Mit der Aufstellung der ersten Schnellpresse bei Brockhaus in Leipzig verlieren 1826 acht Handdrucker ihren Arbeitsplatz. Die Walzendruckmaschine, die in den 1840er Jahren in Berliner Kattunfabriken eingeführt wird, ersetzt bereits 144 Handarbeiter. Mit der Frühindustrialisierung beginnt die Proletarisierung und mit ihr gerät die »soziale Frage« auf die Tagesordnung elementarer Arbeiterbewegungen. Im schlesischen Weberaufstand 1844 richtet sich die Wut der Revoltierenden über ihre sinkenden Löhne auch gegen die Maschinen ihrer Fabrikherren – der »Maschinensturm« häuft sich in den 1840er Jahren, auch wenn er im deutschsprachigen Raum nie die Heftigkeit annimmt wie etwa in England. Da die Maschinenarbeit es ermöglicht, ungelernte und vor allem weibliche Arbeitskräfte mit geringeren Löhnen zu beschäftigen, ist das Verbot von Frauen- und Mädchenarbeit nicht selten

eine Streikforderung von Handarbeitern in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Das traditionelle Massenh Handwerk wird von der rasch fortschreitenden Industrialisierung zunächst kaum erfasst. Das Schneiderhandwerk bildet durch die Erfindung der Nähmaschine eine Ausnahme. Während die 1846 von Elias Howe entwickelte Nähmaschine mit einer Leistung von 300 Stichen pro Minute arbeitet, gelingen einer erfahrenen Näherin lediglich 50 Stiche pro Minute in Handarbeit. Zwanzig Jahre später verfügen moderne Nähmaschinen bereits über eine Arbeitsleistung von 3.500 Stichen je Minute. Adam Opel konstruiert 1862 in Rüsselsheim seine erste Nähmaschine. Beim Transport seiner zweiten Nähmaschine wird er von wütenden Schneidergesellen, die um ihren Arbeitsplatz bangen, mit Steinen beworfen und an der Auslieferung gehindert. Von seinem Vorhaben lässt sich Opel allerdings nicht abbringen. Die Nähmaschinen-Fabrik Adam Opel produziert 1880 ca. 16.000 Nähmaschinen. Karl Marx widmet dieser Erfindung im ersten Band des *Kapital* (MEW 23: 495–497) mehrere Seiten und macht sie verantwortlich für die zunehmende Verelendung im Schneiderhandwerk. Dieses wird von der mechanischen Nähmaschine allerdings nicht verdrängt. Maßgefertigte Kleidungsstücke werden weiterhin nur in der Schneiderwerkstatt hergestellt. Die Arbeitswelt dieser Periode ist immer noch handwerklich dominiert und von qualifizierter Facharbeit geprägt.

Dennoch breitet sich die neue Fabrikarbeit immer weiter aus und die Frage der Kontrolle von Belegschaften von hundert oder tausenden Menschen wird immer dringlicher. Die vorindustrielle Betulichkeit einer persönlichen Kontrolle durch Meister, wie im Handwerk, muss einer effizienteren Kontrolle weichen, die möglichst viel Anwesenheitszeit in produktive Schaffenszeit umwandelt. Es ist nicht nur die Erfindung neuer Maschinen, sondern auch ein neues Zeitverständnis, eine frühe Form von Zeitmanagement, die den Wandel der Arbeitswelt prägt: Die in der Subsistenzwirtschaft übliche »aufgabenbezogene Zeitorientierung«, in der Arbeit und Leben nicht streng getrennt sind, wird durch die »Arbeit nach der Uhr« ersetzt, da die »industrielle Revolution eine größere Synchronisierung der Arbeit verlangt«.¹ Auch dies ist ein Aspekt der Entfremdung der Arbeit: Der Kreativität werden deutliche Grenzen gesetzt. Ein erster Versuch der Einführung eines Markenkontrollapparats zur Arbeitszeiterfassung im Bergbau endet 1871 im oberschlesischen Revier mit der Zerstörung der Mar-

kensammelstelle und führt zum Bürgerkrieg von Königshütte, an dessen Ende man zwölf Tote und über sechzig Verletzte zählt.

Mechanisierung und Automatisierung von Arbeitsabläufen finden jedoch nicht in alle Bereiche gleichzeitig Eingang: Ausgerechnet der »Motor« der Industrialisierung, der Steinkohlenbergbau, ist eine der letzten Bastionen der reinen Handarbeit. Am Vorabend des Ersten Weltkriegs wird die Mechanisierung der Kohlegewinnung aber intensiv erprobt. Die Erhöhung der Fördermengen bleibt noch maßgeblich vom Ausbau der Belegschaftszahlen abhängig. Zwischen 1890 und 1913 steigt die Zahl der Bergarbeiter im Deutschen Reich von ca. 400.000 auf fast 920.000. Die Einführung von Abbauhammer, Schüttelrutsche und druckluftbetriebenen Bohrer revolutioniert jedoch den Kohleabbau, die Kohleförderung sowie den Streckenvortrieb. Die Bergarbeiter beklagen die Auswirkungen der Mechanisierung auf die Arbeitsverrichtung. Ein Abbauhammer wiegt zwischen acht und vierzehn Kilo und führt bis zu tausend Schläge in der Minute aus. Der schwere Rückstoß des Hammers belastet besonders die Armgelenke der Bergarbeiter. Begleitet wird der Maschinenbetrieb von einem ohrenbetäubenden Lärm, der wiederum die Wahrnehmung von Gefahrgereuschen beeinträchtigt. Gleichzeitig sind die Zechen und Gruben 1889 und 1905 Schauplätze von Massenstreiks bisher ungekannten Ausmaßes.

Im selben Zeitraum, 1914, revolutioniert eine amerikanische Erfindung die Fabriken: Der Unternehmer Henry Ford führt die »Fließfertigung« in seinen Fabriken ein. Die wissenschaftliche Grundlage hatte Frederick Winslow Taylor mit einer wissenschaftlichen Aufteilung der Arbeit in kleinste Schritte geliefert – eine Idee, die in den 1960er Jahren mit dem »Methods Time Measurement« und in den 1990er Jahren mit dem »Total Productivity Management« wiederkehren wird. Taylorisierung und Fordismus kommen erstmals in den 1920er Jahren in Deutschland zum Einsatz und lösen einen regelrechten Boom in sämtlichen Lebensbereichen aus: Die Rationalisierung der Arbeit beschränkt sich nicht auf die Handarbeit in den Fabriken, sondern Büros, Küchen und Architektur werden nach neuen Maßstäben normiert. Damit betritt nicht nur der ungelernte Massenarbeiter die Bühne der Erwerbsarbeit, sondern auch die Sekretärin jene der Büroarbeit: Aus dem angesehenen »Privatsekretär« werden die »Fräulein vom Amt«, die »Tippsen«. Heute sind 98,5 Prozent aller Angestellten im Sekretariats-

¹ Thompson, E.P.: »Zeit, Arbeitsdisziplin und Industriekapitalismus«, in: Braun, Rudolf u.a. (Hrsg.): *Gesellschaft in der industriellen Revolution*, Köln 1973, S.81 – 105 (hier: 84, 87).



Dr. phil. Horst Steffens, Sozialhistoriker und Kurator zahlreicher Ausstellungen am TECHNOSEUM – Landesmuseum für Technik und Arbeit in Mannheim. Zuletzt: »Durch Nacht zum Licht? Geschichte der Arbeiterbewegung 1863–2013«



Dr. phil. Torsten Bewernitz, Politikwissenschaftler, ist seit April 2011 Projektassistent in der genannten Ausstellung.

² Seidman, Michael: Gegen die Arbeit. Über die Arbeiterkämpfe in Barcelona und Paris 1936–38. Mit einem Vorwort von Karl Heinz Roth und Marcel van der Linden, Heidelberg 2011 (hier: 13, 89, 151).
³ Vgl. Černý, Jochen und Jörg Rösler: Der 17. Juni 1953. Supplement der Zeitschrift Sozialismus 6/2003, S.2.

bereich weiblich (Die Zeit, 19.10.2006). Die Normierung des »Menschenmaterials« und der Arbeitsprozesse wird durch teils recht exotisch anmutende psychotechnische Experimente durchgeführt – 1922 existieren bereits 170 psychotechnische Laboratorien in Deutschland. 1924 formiert sich in diesem Kontext der Reichsausschuss für Arbeitszeitermittlung (REFA), kurz darauf das Deutsche Institut für technische Arbeitsschulung (DINTA).

Rationalisierung und Normierung der Arbeitswelt hinterlassen ihre Spuren aber auch in Kunst, Kultur und sozialer Bewegung: Die Bauhaus-Architektur, der Konstruktivismus und Kubismus wie auch die Massenchoreografien des Arbeitersports zeigten sich von dem Trend inspiriert. Walter Gropius betont im Bauhaus-Manifest den Zusammenhang von Kunst und Arbeit und unterstreicht damit den kreativen Charakter, der der Arbeit innewohnt. Massenchöre und -choreografien wie der Tanz am Fließband des Komponisten Walter Riedel verbinden den Rationalisierungscharakter mit der Kreativität. In den Gewerkschaften setzt sich das Industrieverbandsprinzip gegenüber dem Berufsprinzip durch. Der SPD-Politiker Rudolf Hilferding entdeckt in der Rationalisierung die Grundlage eines »organisierten Kapitalismus«, der ein evolutionäres Übergangsstadium zum demokratischen Sozialismus darstelle. Auch die zentrale theoretische Neuerung auf Gewerkschaftsebene schließt an diese These an: Fritz Naphtali formuliert 1928 für den Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbund (ADGB) das Konzept der Wirtschaftsdemokratie, das nach dem Zweiten Weltkrieg auch Leitmotiv für die Mitbestimmungsforderungen des DGB wird.

Mit »Gleichschaltung« und »Betriebsgemeinschaft« treiben die Nationalsozialisten den Rationalisierungsgedanken auf die Spitze – und mit der »Vernichtung durch Arbeit« in zweifachem Sinne darüber hinaus: Das Konzept der »Fließarbeit« wird auf die Vernichtung menschlichen Lebens angewendet; gleichzeitig wird die menschliche Arbeit selber in die Perversion hinein »rationalisiert«.

Aber auch die Strömungen der Arbeiterbewegung sind nicht frei von einem »Produktivismus«, der sich an der Masse der produzierten Waren bemisst – auch wenn diese nicht mehr als Ware gelten: Wertcharakter und Entfremdung bleiben in den sozialistischen Experimenten erhalten. Offenkundig ist dies im stalinistischen Russland, aber auch freiheitlichere Bestrebungen wie die der französischen Volksfrontregierung 1936 und die libertären Sozi-

alisierungsexperimente während des Spanischen Bürgerkriegs bleiben abhängig von der »Arbeitsproduktivität als Grundnorm der politischen Ökonomie«. Der anarchistische Wirtschaftsminister des freien Spaniens, Diego Abad de Santillán, betonte die Vorzüge der »Ford-Fabrik«, stellenweise wird sogar der sowjetische Stachanowismus propagiert. Die anarchistische Gewerkschaft der spanischen Seeleute trennt gar das kreative Denken von den Tätigkeiten »ungelernte[r] Arbeiter«.²

Die sowjetische Stachanow-Bewegung, benannt nach Alexei Grigorjewitsch Stachanow, der 1935 in der Kohleförderung angeblich die Arbeitsnorm um das Dreizehnfache übererfüllt, findet nach dem Zweiten Weltkrieg in der DDR ihre Nachahmung in der Hennecke-Bewegung. Dieser »politische Taylorismus« erhält um den 17. Juni 1953 einen empfindlichen Dämpfer, als in der gesamten DDR etwa eine Million ArbeiterInnen in ca. 700 Ortschaften streiken, teilweise bis zu zehn Tage lang.³ Die Antwort auf diesen Generalstreik, der sich keineswegs nur, aber auch gegen Normerhöhungen und damit gegen ein bestimmtes Arbeitsregime wendet, ist allgemein bekannt.

Die Ereignisse in der DDR finden auch in der BRD ihren Widerhall: Die DDR sitzt bei Tarifverhandlungen immer mit am Verhandlungstisch – man vergleicht und konkurriert bezüglich der sozialen Rahmenbedingungen. Diese Zeit, die heutzutage mit dem Mief der Adenauer-Ära assoziiert wird, ist u.a. deswegen durchaus eine bedeutende für die Arbeiterbewegung: »Wirtschaftswunder« und »Vollbeschäftigung« sind die Schlagworte, unter denen Erfolge nicht nur in Tarifaufinandersetzungen möglich sind. Die Grundlage der industriellen Arbeit ist im Zweiten Weltkrieg nicht zerstört worden. Das geschlagene und besetzte Deutschland verfügt über hochmoderne Industrien und Technologien – wesentliche Voraussetzungen für das Wirtschaftswunder.

Offenbar ist nicht nur genug Arbeit da, sondern zu viel: 1955 wird mit Italien ein Abkommen über die Anwerbung von »Gastarbeitern« geschlossen. Als 1960 die Arbeitslosigkeit gegen ein Prozent tendiert, folgen weitere Anwerbeabkommen. Erneut erscheint in Gestalt des »Gastarbeiters« der »Massenarbeiter«, dessen Arbeit durch die weitere das Wirtschaftsgeschehen bestimmende Rationalisierung dominiert ist. Mit der kriselnden Wirtschaft der späten 1960er Jahre und dem Ende der Vollbeschäftigung beginnt dieses neue Subjekt jedoch zu rebellieren: Die Jahre 1967–1973 sind von spontanen Ausständen geprägt, insbesondere 1973 erlebt eine Welle von migrantisch geprägten »wil-

den Streiks«. Besonders hervorzuheben ist dabei der Streik beim Vergaserhersteller Pierburg in Neuss, wo im August etwa 2.000 großteils migrantische und weibliche ArbeiterInnen streiken und das Ziel – gleicher Lohn für gleiche Arbeit – auch durchsetzen.

Eine unscheinbare Episode während des Druckerstreiks 1976 lässt die Zukunft aufscheinen: Da der Springer-Verlag, der den Spiegel normalerweise druckt, bestreikt wird, stellt das Hamburger Wochenmagazin sein Heft selbst her: »Den Satz fertigte ein hauseigener IBM-Composer an – mit einer Stundenleistung von 600.000 Buchstaben, hundertmal so viel wie eine Bleisetzmaschine mit Handbedienung,« berichtet die Redaktion stolz. Redakteure und Sekretärinnen haben Hand angelegt. Die Zeitung Welt frohlockt: »Was der Spiegel mit dem IBM-Satz aus dem Sack gelassen hat, ist die Setztechnik von morgen.«

Zwei Jahre später ist dieses Morgen Gegenwart geworden. Erstmals richtet sich 1978 ein Arbeitskampf in der Bundesrepublik gegen die Einführung einer neuen Technologie bzw. deren soziale Folgen: Die Einführung computergesteuerter Textverarbeitungssysteme bedroht die Arbeitsplätze der Setzer. Aber es kommt zu keinem Maschinensturm, sondern zu einem Streik um einen Tarifvertrag mit sozialer Absicherung der Setzer bei Einführung elektronischer Systeme. Auf ähnliche Art und Weise wurde Ende des 19. Jahrhunderts in Stuttgarter Druckereien die Linotype eingeführt.

Die Episode zeigt einen Strukturbruch in den späten 1970er Jahren an, der eine neue Stufe der Rationalisierung mit Hilfe digitaler Techniken einleitet. Dieser Prozess mit zahlreichen Implikationen ist durchaus noch nicht abgeschlossen. Der Wandel der Arbeitswelt ist dabei nicht nur durch technische Basisinnovationen geprägt, sondern auch durch den Wechsel von einem fordistischen zu einem toytistischen Arbeitssystem, das die technischen Rationalisierungen durch ein neues Verhältnis von Arbeit und Leben ersetzt: Mit dem Schlagwort der Flexibilisierung, neuen Möglichkeiten von Heimarbeit und digitaler Zusammenarbeit auch über weite Entfernungen, wird der Zusammenhang zwischen Arbeit und Freizeit neu erfunden. Die Erfindung des Microchips macht neue Produktionsweisen in der Industrie wie auch in der Dienstleistung möglich. Via Smartphone und Internet dringt die Arbeit vermehrt in die Freizeit ein. Das verändert nicht nur die Arbeitszeit, sondern auch die Arbeitsorganisation: »Crowdsourcing« heißt das neuste Modell der Arbeitsvermittlung, das wir uns in

etwa wie eine Mischung aus Facebook und Online-Stellenbörse vorstellen können. Vor allem sind es neue Sicherheitstechnologien, die die Möglichkeit schaffen, Betriebsgeheimnisse auch im World Wide Web zu bewahren, die insbesondere IT-Unternehmen zukünftig die Möglichkeit geben, virtuell den globalen Arbeitsmarkt für Fachkräfte abzugrasen.

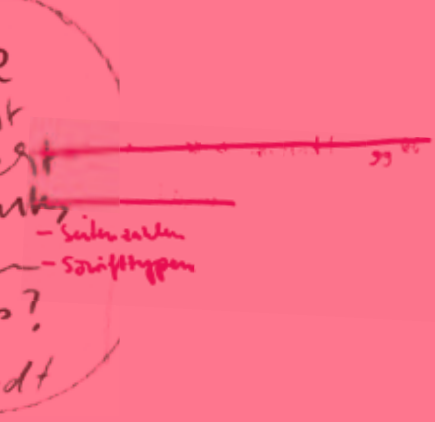
Dabei ist beachtenswert, dass die Befürchtungen der frühen 1980er Jahre unter dem Schlagwort »Die Roboter kommen!« so bislang nicht eingetreten sind. Rationalisierungsmaßnahmen und technische Neuerungen haben in der Geschichte bislang keine Arbeitsplätze vernichtet, sondern lediglich die Schwerpunkte der Arbeitswelt verlagert. Das könnte sich allerdings in der nächsten Stufe der Rationalisierung ändern: Die Ökonomen Andrew McAfee und Erik Brynjolfsson vom MIT schätzen, dass die einsetzende digitale Rationalisierung Arbeitsplätze kosten könnte: »Kassiererinnen werden durch Selbstbedienungskassen verdrängt, Fluggesellschaftsmitarbeiterinnen durch Check-in-Kioske, Börsenhändler durch Algorithmen und Reisebüros durch Internetangebote« (Spiegel 18/2013: 62).

Der Rationalisierungsschub der 1970er und 1980er Jahre verschiebt die Arbeit in Europa und Nordamerika jedoch zunächst in den tertiären Sektor, die Dienstleistung. Service, Beratung und Verkauf werden von den Firmen outsourct. »Immaterielle« oder »affektive« Arbeit, Gefühlsarbeit also, wird zur neuen Ressource. Neben dem Boom der Leiharbeit sind Callcenter beispielhaft für diese Entwicklung: Einerseits ist hier, wie z.B. auch im Einzelhandel, der Trend zu affektiver Arbeit deutlich: »Lächeln!« befiehlt oft ein Zettel am Computer des oder der Callcenter-AgentIn. Andererseits kommen hier oft atypisch Beschäftigte – geringfügig Beschäftigte, Scheinselbstständige, TeilzeiterInnen – zum Einsatz.

Dies sind nur einige Aspekte einer zunehmenden Prekarisierung – die auch als eine »Wiederkehr der Proletarität« (Karl Heinz Roth) betrachtet werden kann. Niedrige Löhne, hohe zeitliche Flexibilität, das Fehlen sozialer Absicherung und niedrige Qualifikationsansprüche prägen diese Beschäftigungsverhältnisse. Neben den erwähnten Aspekten atypischer Beschäftigung kommen als problematische Aspekte etwa Kettenbefristung, freiberufliche Projektarbeit, unbezahlte Praktika und Volontariate, Scheinselbstständigkeit und Soloselbstständigkeit sowie illegalisierte Arbeitsverhältnisse hinzu.

Somit ist [Rationalisierung] eine [Anpassungsprophete] in der [postmodernen] Welt

Was sieht proper online lernen aus? in Stad



⁴ Vgl. **Pun Ngai** u.a.: iSlaves. Ausbeutung und Widerstand in Chinas Foxconn-Fabriken, Wien 2013, S.17.
⁵ Busse, Tanja und Benedikt Haerlin (Redaktion): Wege aus der Hungerkrise. Die Erkenntnisse des Weltagrarberichtes und seine Vorschläge für eine Landwirtschaft von morgen, Berlin/Bochum/Loehne 2009, S. 10 u. 12.

Diese neuen Arbeitsmodelle sollten aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass die alten nach wie vor ihre Gültigkeit haben: Die prekäre und immaterielle Arbeit im Dienstleistungssektor hat die industrielle Produktion nicht abgelöst, sondern in andere Weltregionen verschoben. »Globalisierung« lautet das entsprechende Stichwort seit den 1990er Jahren. Die neue Weltwirtschaftsordnung, die sich in den 1990er Jahren mit der Gründung der Welthandelsorganisation WTO durchsetzt, ist Grundlage dieser neuen globalen Arbeitsteilung.

Parallel zur hiesigen Krise der Textilindustrie wurden bereits seit den 1970er Jahren insbesondere in Latein- und Südamerika freie Produktionszonen geschaffen. Hier gelten Zoll-, Arbeitsrechts- und Umweltauflagen nur begrenzt. In Handarbeitsbetrieben werden Teilfertigungen hergestellt, z.B. aus bereits fertiggestellten Stoffen Kleidungsstücke zusammengenäht oder Einzelteile von Maschinen montiert. Die freien Produktionszonen sind Ziel vieler Migranten und vor allem Migrantinnen, die aus der Landarbeit in die industrielle Lohnarbeit wechseln. Die Lebens- und Arbeitsbedingungen sind geprägt von geringen Löhnen, unbezahlten Überstunden, Schwangerschaftstests und sexuellen Übergriffen. Aber auch die Produktionszonen selber wandern dahin, wo die Löhne am niedrigsten und die Profitspanne am höchsten ist. Die Textilproduktion etwa ist zwischenzeitlich fast vollkommen von Südamerika nach Asien gewandert – stellvertretend sei die bengalische Textilindustrie genannt: Karl Marx behält bezüglich der Erfindung der Nähmaschine nun doch recht. Neben der Textilproduktion ist die zweite wesentliche Branche die Elektronikindustrie: Die taiwanische Firma Foxconn, bekannt bzw. berüchtigt für Apple-Produkte, ist mit 1,3 Millionen Beschäftigten der größte private Arbeitgeber in der Industrie, produziert hauptsächlich in China für sämtliche Marken der Unterhaltungsmedien-Branche.⁴ Die gewerkschaftlichen Organisationsversuche der bengalischen National Garment Workers und die Streiks und Proteste bei Foxconn in China seit 2010 sind daher den Arbeitskämpfen der Industrialisierung sehr ähnlich: Auch schon 1883 wurde in der Aktienspinnerei in Chemnitz ein von Frauen angeführter Streik unter ähnlichen inhaltlichen Parolen geführt. Gleichzeitig zeigen diese Prozesse auch die Auseinandersetzungen um die Arbeit, die Arbeitszeit und den Wert der Arbeit für die Zukunft auf.

Ebenso wie die industriellen und frühindustriellen Produktionsmilieus ist jedoch auch das eingangs genannte agrarische Subsistenzmilieu immer noch relevant: Die oftmals vergessene landwirtschaftliche Arbeit, und zwar gerade von Kleinbauern und Kleinbäuerinnen, wird in diesem Ensemble aktueller Arbeitsverhältnisse oft unterschätzt oder vergessen: 40% der Weltbevölkerung leben nach wie vor von der Landwirtschaft, 85% der Bauern und Bäuerinnen bewirtschaften kleinbäuerliche Ländereien unter zwei Hektar. »Kleinbäuerliche Strukturen [...] sind die wichtigsten Garanten und die größte Hoffnung einer sozial, wirtschaftlich und ökologisch nachhaltigen Lebensmittelversorgung,« schließt der Weltagrarbericht daraus.⁵

Seit 2008 befinden wir uns in einer globalen Wirtschaftskrise. Üblicherweise wird diese Krise auf Erscheinungen in der Finanzwelt zurückgeführt – auf Immobilienspekulationen in den USA, auf die »Bubbles« im Bankenwesen und an den Börsen, auf Überschuldung. Selten nur kommt zur Sprache, dass der Wandel der Arbeit Auslöser dieser Krise ist: Die Hungerproteste der Jahre 2006 bis 2008 zeigen, dass der agrarische Subsistenzsektor als erster betroffen war, und die Schulden der Banken bzw. der Staatshaushalte werden nicht nur auf die Arbeitenden abgewälzt, die niedrige Entlohnung ist auch ursächlich für die Krisenphänomene.

Daher sind die Arbeitsverhältnisse, allen voran die Prekarisierung, auch ein bestimmendes Thema in den Protesten, die der Krise 2008 folgen: Die »Empörten« in Spanien rekrutieren sich aus überqualifizierten jungen Erwerbslosen und Prekären. Am 14. November 2012 findet erstmals in sechs europäischen Staaten gleichzeitig ein symbolischer Generalstreik gegen die Krisenpolitik der EU statt. Krisen haben immer dazu geführt, dass sich Arbeit neu organisiert. Auch in der aktuellen Krise ist das der Fall. Krise und Protest zeigen auf, in welche potenziellen Richtungen diese Entwicklung gehen kann: Entweder zu einer weiteren Rationalisierung, auch im Sinne einer Entwertung und Entwürdigung, oder aber zu materieller Teilhabe, demokratischer Mitbestimmung und damit auch einer Rückgewinnung des kreativen Charakters der Arbeit.

jeder mensch ein künstler, jeder mensch ein unternehmer

Resonanzen zwischen künstlerischem und ökonomischem Feld

Ulrich Bröckling

»Jeder Mensch ein Künstler«, propagierte 1972 Joseph Beuys auf der *documenta 5*. »Jeder Mensch ein Unternehmer«, sekundierte 36 Jahre später der Organisationsentwickler Karl Martin Dietz, Mitbegründer des Friedrich von Hardenberg Instituts für Kulturwissenschaften in Heidelberg und verantwortlich für die Entwicklung des Konzepts der »dialogischen Unternehmensführung« bei der Drogeriemarktkette dm.¹ Beuys und Dietz verbindet auf den ersten Blick wenig, außer dass beide Sympathie für Rudolf Steiners Anthroposophie hegen. War Beuys' gleichermaßen basisdemokratisch wie pädagogisch fundierte Erweiterung des Kunstbegriffs seinerzeit noch eine Provokation, so trifft die Formel des Dozenten am »Interfakultativen Institut für Entrepreneurship« der Universität Karlsruhe ins Zentrum des neoliberalen Zeitgeists. Nimmt man die beiden Aussagen für bare Münze und setzt sie als Prämissen eines Syllogismus ein, so ergibt sich die zwingende Schlussfolgerung: Jeder Künstler ein Unternehmer beziehungsweise jeder Unternehmer ein Künstler.

Ist diese Gleichsetzung mehr als eine romantische Überhöhung des einen beziehungsweise eine schnöde Trivialisierung des anderen? Was folgt daraus, wenn man sie nicht deskriptiv, sondern präskriptiv liest – jeder Künstler soll Unternehmer, jeder Unternehmer soll Künstler sein? Welche Handlungsorientierungen sind mit einer solchen Forderung verbunden? Was bedeutet es für die künstlerische, was für die unternehmerische Praxis, wenn sie sich an der jeweils anderen ausrichten soll? Welche Resonanzen erzeugen die Rollenmodelle des Unternehmers wie des Künstlers auf das jeweils andere?

Resonanzen sind nicht unabhängig von, aber auch niemals identisch mit den Impulsen, durch die sie ausgelöst werden. Das gilt erst recht, da in der Regel disparate Impulse sich überlagern. Künstler und Unternehmer verschmelzen nur selten zur homogenen Gestalt eines Künstlerunternehmers oder Unternehmerekünstlers, aber beide Rollenmodelle wirken aufeinander ein, wenn auch in asymmetrischer Weise: Die Anrufung des Unternehmers parasiert weit stärker an der des Künstlers als umgekehrt, aber diese Indienstnahme verändert das Selbstverständnis beider.

Tyrannie des Neuen

Die Anforderungsprofile von Künstler und Unternehmer treffen sich zumindest in einem Punkt: Beide sollen kreativ sein. Kreativität bezieht sich auf die menschliche Fähig-

keit, Neues zustande zu bringen. Das kann die Erfindung bis dahin unbekannter Artefakte, Erkenntnisse und Sinndeutungen sein; neu ist aber auch die Rekombination oder Variation schon vorhandener, die Privilegierung zuvor entwerteter oder die Entwertung zuvor privilegierter Artefakte, Erkenntnisse und Sinndeutungen. Die Möglichkeiten, Neues zu schaffen, sind unbegrenzt, entscheidend ist das Moment der Differenz. Wer kreativ ist, ist in diesem Sinne immer schon postmodern. Kann man ernsthaft nicht kreativ sein wollen? Wohl kaum. Kann man seine schöpferischen Potenziale absichtlich ungenutzt lassen, auf Innovationen verzichten, sich dagegen entscheiden, irgendetwas Neues zustande zu bringen? Schwerlich. Der Wunsch nach Kreativitätsverzicht sprengt die Grenzen des in der Gegenwart Vorstellbaren. Er ist das konstitutive Außen einer Kultur, die Kreativität zum alternativlosen Heilswort erhoben hat. Was auch immer das Problem sein soll, Kreativität ist die Lösung. Von der Diagnose von Kreativitätsdefiziten lebt eine ganze Industrie, aber dass die Forderung nach mehr Kreativität nicht die Therapie, sondern selbst das Übel sein könnte, gegen das sie Abhilfe verspricht, das nur zu denken, erscheint heute so absurd wie die Vorstellung, man könne sich wünschen, krank statt gesund zu sein.

Das verallgemeinerte Kreativitätsdispositiv der Gegenwart etabliert ein Regime des Neuen, das auf Dauerhervorbringung ästhetischer Reize abzielt – Guy Debords »Gesellschaft des Spektakels«². Das Neue ist in diesem Regime eine relationale Kategorie; es existiert nur in Abgrenzung vom Alten. Bar jeder Utopie, losgelöst von jedem Fortschrittsgedanken, ist es vor allem anders. Nur das Überraschende, Interessante und Sensationelle erzeugt genügend Intensität, um Affekte zu wecken und Aufmerksamkeit zu binden. Nichts ist öder als der Hype von gestern.

Das mantrahafte »Be different!« der Kreativitätsprediger erhebt die Abweichung von der Norm selbst zur Norm; seine Feinde sind Homogenität, Identitätszwang und Repetition. Normen stabilisieren Erwartungen, Neuerungen unterlaufen sie. Wer kreativ ist, muss Erwartungen enttäuschen. Auch das ist freilich eine Erwartung. Es ist dieses Doublebind eines konformistischen Nonkonformismus, das die Dynamik der Distinktion am Laufen hält und Kreativität zugleich entfesselt und normalisiert. Alle sind



Ulrich Bröckling ist seit 2011 Professor für Kulturosoziologie an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. 2007 erschien im Suhrkamp Verlag seine Studie Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform.

¹ **Joseph Beuys**, Jeder Mensch ein Künstler. Gespräche auf der *documenta 5* 1972, aufgezeichnet von Clara Bodenmann-Ritter, Frankfurt/M. 1975; Karl Martin Dietz, Jeder Mensch ein Unternehmer. Grundzüge einer dialogischen Kultur, Karlsruhe 2008
² **Guy Debord**, Die Gesellschaft des Spektakels (1967), Berlin 1996.

³ Tom Peters, TOP 50 Selbstmanagement. Machen Sie aus sich die ICH AG, München 2001, S.8

sich darin gleich, sich von den anderen unterscheiden zu sollen und zu wollen.

Im Postulat der Alterität steckt zugleich eine Drohung: »Seien Sie besonders ... oder Sie werden ausgesondert!«, heißt es in einer Bauanleitung für Ich

AGs³, eine Mahnung, die dem legendären »Sei spontan!« an Paradoxie in nichts nachsteht und gerade wegen ihrer Uneinlösbarkeit als Individualisierungsgenerator funktioniert. Nicht der Narzissmus eines gesteigerten Egos, sondern die blanke Angst, sich von den Konkurrenten nicht genügend abzuheben, treibt die Maschine an. Nach demselben Prinzip funktionieren die Aufnahme-rituale an Kunstakademien und Schauspielschulen, die Publikationsentscheidungen in Verlagen und die Programmplanungen für Festivals.

Schöpferische Zerstörung

Kreativität erscheint in diesem Regime sowohl als eine ökonomische Ressource, die der Markt mobilisiert und verbraucht, wie auch als Quelle künstlerischer Produktivität. Der Unternehmer muss, will er nicht untergehen, andere Waren herstellen als die Konkurrenz oder die gleichen in besserer Qualität, zu einem günstigeren Preis, in kürzerer Zeit, in auffälligerer Verpackung usw. anbieten. Das Feld der Kunst wiederum stellt ein Labor der Produktion von Neuem dar, seit die Moderne mit den klassischen Regelästhetiken aufgeräumt hat und nicht mehr die virtuose Reproduktion eines ästhetischen Schemas, sondern allein die Originalität des Ausdrucks zählen soll.

Die »schöpferische Zerstörung«, die der Nationalökonom Joseph A. Schumpeter als genuine Funktion des Unternehmers identifizierte, ist auch das Prinzip künstlerischer Produktion. Auch Künstler gelangen zu neuen ästhetischen Formen nur durch Absetzen von den bestehenden. Die Geschichte der modernen Kunst ist eine Geschichte von Sezessionen. Unangepasstheit ist in beiden Feldern zu kultivieren, weil sie authentischer Ausdruck künstlerischer Freiheit ist beziehungsweise ökonomisch gesehen ein Alleinstellungsmerkmal darstellt. Dafür gibt es keine Regel außer der, immer wieder die Regeln zu durchbrechen. Es existiert kein goldener Weg zum unternehmerischen oder künstlerischen Erfolg, keine Blaupause, die bloß zu kopieren wäre. Für genormte und normalisierte Disziplinarsubjekte ist weder hier noch dort Platz; gefordert sind Virtuosen des Alltags, die Exzentrik mit Effizienz verbinden.

Unternehmerische wie künstlerische Anrufung radikalieren damit das Paradox der Individualisierung: Wenn jeder besonders sein soll, gleichen sich alle darin, sich von den anderen unterscheiden zu müssen. Und obendrein von sich selbst. Rimbauds »Ich bin ein anderer« – die Urformel des modernen, dezentrierten Subjekts – ist längst zum kategorischen Imperativ mutiert, Selbstentfremdung ist zur Schlüsselqualifikation geworden. Sich von anderen und von sich selbst zu unterscheiden, verlangt performative Höchstleistungen: Der Künstlerunternehmer/Unternehmerkünstler ist eine sich fortwährend inszenierende und re-inszenierende Gestalt. Das Kreativitätspostulat einlösen kann er stets nur für den Moment. Beim einen verschwindet der Vorsprung, sobald die Mitbewerber aufgeschlossen haben, weshalb unternehmerisches Handeln permanente Innovation und Reklame und folglich unentwegt schöpferische Anstrengung erfordert. Der andere unterliegt den Beschränkungen der Aufmerksamkeitsökonomie, die nichts mehr bestraft als Langeweile.

Was dem Unternehmer die Kunden (gleich ob Endverbraucher oder Weiterverarbeiter), ist dem Künstler das Publikum – auch in Gestalt von Kuratoren, Lektoren, Kulturmanagern oder Mäzenaten. Um deren Ohren und Augen konkurriert er mit anderen Künstlern. Sich um Publikumsresonanz keinen Deut zu scheren, ist zwar eine unter Artisten nicht selten anzutreffende Attitüde, die man sich erlauben können muss. Ganz ohne – reale oder imaginierte, gegenwärtige oder künftige – Rezipienten kommt aber niemand aus. Kunst ist ein Modus sozialer Beziehung; es gibt keine schöpferischen Monaden. Der Künstler steht in der Auseinandersetzung mit anderen, auf deren Anerkennung er hofft oder deren Missachtung er fürchtet, mit denen er gemeinsam Ideen schmiedet oder die er meidet, um auf Ideen zu kommen, die ihm Probleme aufgeben oder deren Lösungen ihn nicht befriedigen, in deren Fußstapfen er tritt oder aus deren Fußstapfen er heraustritt usw. Im ökonomischen wie im Kunstfeld gilt dabei: Einfach nur andere Wege zu gehen als die Masse nützt gar nichts, solange sich niemand dafür interessiert.

Der Sog

Der Status der Künstler- wie der Unternehmerfigur ist prekär: Ein ganz und gar unternehmerisches Selbst gibt es so wenig wie einen reinen Markt; und man mag den Kunstbegriff noch so sehr erweitern, kein Künstler produziert allzeit und immer nur Kunst. Beide Gestalten existieren nur

als Realfaktionen im Modus des Als ob – als kontrafaktische Unterstellung, als Adressierung, als Fluchtpunkt von Selbst- und Sozialtechnologien, als Kraftfeld, als Sog. Es kostet eine Menge Kraft, gegen diesen Sog anzuschwimmen, aber man muss ihm nicht folgen, und es gibt stets andere Kraftlinien, die in andere Richtungen ziehen. Das führt zu unvorhersehbaren Verwirbelungen. Gemessen an ihrem Anspruch bleiben die Anrufungen des Unternehmers wie des Künstlers schon deshalb *failing operations*. Weil die Anforderungen grenzenlos sind, erweisen sich alle Anstrengungen als ungenügend; weil sie unvollständig und widersprüchlich sind, zeitigen sie nichtintendierte Effekte. Sie konfrontieren die Einzelnen deshalb mit einer doppelten Unmöglichkeit – mit der, tatsächlich ein künstlerisches oder unternehmerisches Selbst zu werden, wie mit jener, die Forderung zu ignorieren, eines werden zu sollen. Niemand muss und kann dem Ruf unentwegt folgen, aber ein jeder hat doch beständig jene Stimme im Ohr, die sagt, es wäre besser, wenn man ihm folgte. Der Sog zieht noch in den sublimsten Bereichen des Alltags, und er bezieht seine Kraft gerade daraus, dass keine Zielmarke existiert, bei der man haltmachen könnte. So wenig es ein Entkommen gibt, so wenig gibt es ein Ankommen. Anders ausgedrückt: Künstler und Unternehmer ist man immer nur *à venir* – stets im Modus des Werdens, nie des Seins.

Plus ultra

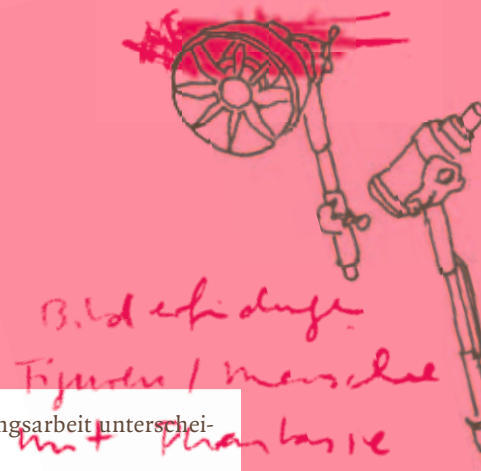
Unternehmer müssen optimieren – die Produkte, die Produktionsabläufe, das Marketing, die Vertriebswege usw., und nicht zuletzt sich selbst. Künstler müssen optimieren – ihre Ausdrucksmöglichkeiten, ihre Virtuosität, ihren Stil, ihr ästhetisches Programm usw., und zuallererst sich selbst. Im Begriff der Optimierung steckt ein Superlativ. Optimierung ist nicht dasselbe wie Meliorisierung. Es geht nicht einfach nur um Verbesserung, sondern darum, das jeweils Bestmögliche herauszuholen – und noch ein bisschen mehr: *plus ultra*, immer weiter. Was das Bestmögliche wäre und wie dahin und darüber hinaus zu gelangen wäre, lässt sich freilich nicht auf einen Nenner bringen. Eine Typologie von Optimierungsweisen umfasst – mindestens – drei Regime. Diese haben unterschiedliche historische Einsatzpunkte und Konjunkturen; sie lösen einander jedoch nicht ab, sondern koexistieren und überlagern sich. Alle drei sind unabgeschlossen, alle drei verlangen fortwährende Anstrengung, doch der Modus der Unabgeschlossen-

keit wie die Formen der Optimierungsarbeit unterscheiden sich gravierend:

Maßstab der Optimierung als Perfektionierung ist eine Idealnorm, die angestrebt, wenn auch nie vollständig erreicht wird. Beständig droht ein Rückfall ins Imperfekte und Korrupte. Mit dem Perfektionieren wird man deshalb niemals fertig. Fluchtpunkt der Perfektionierung ist ein Ideal, das aus einer unterstellten »Natur« des Menschen abgeleitet wird. Jede und jeder einzelne besitzt demnach qua Geburt ein spezifisches Entwicklungspotenzial, das seiner Entfaltung harrt. Die Talente brechen sich freilich nicht von allein Bahn, ihrer Entfaltung muss nachgeholfen werden – Natur als Aufgabe. Aber diejenigen, die nach Perfektionierung rufen und streben, besitzen eine Vorstellung davon, was dieser zu realisierenden Natur entspricht und wie sie verwirklicht werden kann. Derselben Logik wie die Perfektionierung des Einzelnen soll auch die der Gattung folgen. Das Ideal der Vervollkommenung ist holistisch; Perfektierungsprogramme beziehen sich stets auf den ganzen Menschen und/oder die gesamte Gesellschaft.

Bei der Optimierung als Steigerung ist der Maßstab quantitativ, wobei letztlich alles quantifizierbar gemacht werden kann: Auch für Qualität lassen sich messbare Indikatoren festlegen. Das Optimum selbst ist hier zwar nicht vorgegeben, wohl aber die Richtung, in der es angestrebt wird. Der Vektor wird ins Unendliche verlängert. Theoretisch ist grenzenlose Verbesserung möglich. Programme der Steigerung tendieren theoretisch zur wissenschaftlichen Rationalisierung im Sinne des *one best way* und praktisch zu Strategien der Disziplinierung und Selbstdisziplinierung. Ihr Wahlspruch lautet: Üben, üben und noch mal üben. Anders als die Programme der Vervollkommenung installieren sie eine Politik des Details: Um die Leistungen zu steigern, wird die Aufgabe zunächst in einzelne Elemente zerlegt, dann jedes Element für sich im Hinblick auf Einsatz und Ertrag rationalisiert, bevor am Ende die optimierten Elemente wieder neu zusammengesetzt werden.

Der dritte Optimierungsmodus ist der Wettbewerb. Hier ist der Maßstab rein relational und bestimmt sich im Verhältnis zur Konkurrenz. Was das Optimum und in welcher Richtung es zu suchen ist, ist daher kontingent. Es gibt kein Ideal, an dem man sich ausrichten, keine eindeutigen Leistungsindikatoren, die man messen, sondern nur temporäre Spitzenpositionen, die man zu erlangen und gegen die Konkurrenz zu behaupten versuchen kann. Die Erfolgskriterien liegen nicht vorab fest, sondern ergeben sich allein aus den



Präferenzen der Abnehmer. Sie entscheiden, wer reüssiert, aber was sie veranlasst, sich für das eine Angebot zu entscheiden und die anderen liegen zu lassen, das ist schon deshalb nicht exakt prognostizierbar, weil die Motive ständig wechseln und sich vielfach überlappen. Der Wettbewerb honoriert nicht Perfektion oder Leistung, sondern was sich verkaufen lässt und/oder Aufmerksamkeit bindet. Nicht die Orientierung an Idealnormen oder kontinuierliche Verbesserung sind ausschlaggebend, sondern Alleinstellungsmerkmale. Gefordert sind kreative Abweichung, Nonkonformismus und vor allem Kundenorientierung.

Optimierung bedeutet in diesem Regime den Zwang, sich von den Mitbewerbern abzuheben. Weil die Konkurrenz nicht schläft, darf es niemand. Das macht permanentes Neujustieren nötig und erzwingt ein Diktat des Komparativs, dessen Vergleichspunkte und Maßstäbe sich fortwährend ändern. Optimierung im Zeichen des Wettbewerbs operiert deshalb kybernetisch: Sie installiert Feedbackschleifen und Technologien des (Selbst-)Monitorings, die kontinuierliche Anpassungen an sich ebenso kontinuierlich wandelnde Sollwerte bewerkstelligen sollen. Dazu dienen Bestsellerlisten, Einschaltquoten und andere Hitparaden ebenso wie die unvermeidlichen Kunden- und Publikumsbefragungen oder das »Liken« bei Facebook. Wie auch immer das Echo ausfällt, mit dem Optimieren beginnt man immer wieder von vorn.

Die Anstrengungen der Perfektionierung konfrontieren Ideal und Wirklichkeit, die Technologien der Steigerung messen und zählen, die der Orientierung am Wettbewerb beruhen auf einem permanenten Vergleich mit den anderen. Der Perfektionierer folgt einem Fixstern, der Leistungssteigerer beschreitet einen vorgegebenen Pfad, der Teilnehmer am Wettbewerb orientiert sich dagegen an beweglichen Zielen. Beim Perfektionieren und Steigern mag man Fortschritte erzielen, unter Bedingungen des Wettbewerbs muss selbst der Beste das nächste Ranking fürchten.

Anders anders sein

Auf der Differenz zwischen totalitärem Anspruch und seiner stets nur partiellen Einlösung beruht die Wirksamkeit der Anrufungen des Unternehmers wie des Künstlers – sie erzeugt den Sog. Dieselbe Lücke schafft jedoch auch Raum, um auf Distanz zu gehen, die Anrufungen umzu-
deuten, ins Leere laufen zu lassen, zu verschieben oder zurückzuweisen. Weil sie Abweichung statt Konformität, Überschreitung statt Regelbefolgung fordern, kurzum weil

sie fordern, anders zu sein, steht jeder Versuch, dem Distinktionsimperativ etwas entgegenzusetzen, vor der paradoxen Aufgabe, anders anders zu sein. Paradox ist die Formel vom Anders-anders-Sein, weil sie formallogisch gesehen in einen Zirkel mündet: Schon das Anders-Sein markiert keinen Zustand, sondern eine Relation. Der Forderung, anders zu sein, kann man nur folgen, indem man sich fortwährend absetzt. Anders anders zu sein würde demnach bedeuten, sich davon abzusetzen, sich abzusetzen. Doch wie sich vom allgemeinen Distinktionszwang distanzieren, ohne damit wiederum zum schlichten Nachahmer zu werden?

Die Macht von Paradoxa beruht darauf, dass sie Unauflösbarkeit suggerieren und deshalb als Probleme prozessieren. Weil man paradoxen Anforderungen weder genügen noch entkommen kann, bleibt man in Bewegung. Nicht trotz, sondern gerade wegen ihrer Unmöglichkeit sind Paradoxa deshalb ein wirksames Mobilisierungsinstrument. Sie installieren eine Diskursfalle und immunisieren sich gegen Widerspruch, indem sie die Widersprüchlichkeit selbst zum Prinzip erheben. Wer sich nicht im Spiegelspiel der Imperative des Andersseins verfangen will, muss daher den Rahmen verlassen, der die Negation des Status quo zur Bedingung seines Fortbestehens macht und Kritik immer schon als höhere Form der Affirmation einbaut.

Auf einen festen Standpunkt, von dem aus sie ihr Nein formulieren könnte, muss die Subversion des Künstlerunternehmers/Unternehmerkünstlers daher verzichten. Gegen die Zumutungen des permanenten Andersseins hilft weder das Pathos der Verweigerung noch der Furor der Überbietung. Wenn Devianz zur Regelanforderung wird, ist notorischer Nonkonformismus der Gipfel der Anpasstheit. Spreizt sich aber der Verzicht aufs Neue zum Prinzip auf, markiert auch das eine schöpferische Differenz und kann auf Distinktionsgewinne hoffen. Traditionalismus kann so marktgängig sein wie Avantgardismus; Originalitäts- und Wiederholungszwang sind zwei Seiten derselben Medaille. Selbst der Einspruch, der Ungehorsam, die Regelverletzung lassen sich in Strategien ummünzen, die Wettbewerbsvorteile versprechen, und jeder Misserfolg belegt nur, dass man sich cleverer hätte anstellen können.

Die Waren- wie die Aufmerksamkeitsmärkte »verarbeiten« unentwegt Alteritäten, indem sie diese entweder als Alleinstellungsmerkmale privilegieren oder sie als unwertbar aus dem gesellschaftlichen Verkehr ausschließen. Die Kunst, anders anders zu sein, wäre der Versuch, immer

wieder die Unausweichlichkeit dieser Alternative in Frage zu stellen und Wege jenseits von Einverleibung und Aussonderung aufzutun. Sie verlangt deshalb immer neue Absetzbewegungen, Kreativität, ein geschicktes Ausnutzen von Gelegenheiten, den Mut zur Zerstörung, Beweglichkeit, Eigensinn – und damit selbst durchaus unternehmerische beziehungsweise künstlerische Tugenden.

Der Sog der unternehmerischen und künstlerischen Anrufungen lässt sich planvoll erzeugen, die Widerstände dagegen nicht. Man muss mit ihnen rechnen, und die Optimierer rechnen mit ihnen, doch sie sind nicht berechenbar. Es gibt Lehrbücher des Optimierens, aber keine des Nicht-optimiert-werden-Wollens. Beschreibungen der Kunst, anders anders zu sein, bleiben daher stets anekdotisch. Man kann Geschichten des Nichtfunktionierens oder des Umfunktionierens erzählen, Theorien daraus ableiten kann man nicht. Kritik, so verstanden, liefert kein Gegenprogramm zur unternehmerischen beziehungsweise künstlerischen Selbstprogrammierung, sondern versucht, sich dem Zugriff gleich welcher Programme wenigstens zeitweise zu entziehen, den Energiefluss zu unterbrechen statt ihn umzupolen. Widerstand als permanente Absetzbewegung statt als Suche nach dem einen *point de résistance*, nicht als Gegenkraft, sondern als ein Außerkraftsetzen. Gelingen kann das immer nur für den Moment, aber es sind diese Momente, die schlagartig erkennen lassen, dass der Sog nicht unausweichlich ist.

Der Beitrag greift auf Überlegungen zurück, die der Autor in anderen Publikationen ausführlicher dargestellt hat: Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform, 2007; »Jenseits des kapitalistischen Realismus: Anders anders sein«, in: Sighard Neckel (Hg.) Kapitalistischer Realismus. Von der Kunstaktion zur Gesellschaftskritik, 2010; »Über Kreativität. Ein Brainstorming«, in: Christoph Menck/Juliane Rebentisch (Hg.), Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus, 2011



outside the box:
eine frage nach der
beziehung von kunst
und öffentlichkeit

nov/
2013
—
jun/
2014

markt vom 05 – 07/jun/2014:
symposium und performances zur präsentation
der ergebnisse

grand theatre groningen / zeitraumexit mannheim /
het veem theater amsterdam / kanuti gildi saal tallinn /
fft düsseldorf / komuna//warszawa

> www.otb-research.com

gefördert durch die
KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES

STADT MANNHEIM

Baden-
Württemberg
Stiftung



die kreative arbeit an der kunst

Ein Gespräch mit dem Soziologen und Kulturwissenschaftler **Andreas Reckwitz**

Andreas Reckwitz sieht in der Orientierung an der Kreativität den herrschenden Maßstab der Gegenwartskultur. Ein guter Grund, ihn zu fragen, wie sich der Wert der kreativen Arbeit entwickelt hat. Gerade der Arbeitsalltag in den Dramaturgien gilt ja häufig als der Inbegriff des kreativen Hamsterrads. Kreativ wird dort versucht, sämtlichen Erwartungshaltungen, die an das Theater gestellt werden, gerecht zu werden. Das Gespräch über die Hintergründe dieser Entwicklung führte Uwe Gössel (Vorstand dg) mit Andreas Reckwitz im November 2013 in Berlin.

mit Ihrem Buch *Die Erfindung der Kreativität*¹ durchleuchten Sie nicht nur das heutige Verhältnis zu Kreativität und Kunst, Sie fragen auch danach, wie es wurde, was es ist. Wann wurde die Kreativität überhaupt ein eigener Wert?

Tatsächlich denke ich, dass wir Kreativität nicht als eine allgemeingültige menschliche Eigenschaft voraussetzen können. Sie bezeichnet vielmehr eine sehr spezifische Vorstellung, die wir in den letzten zweihundert Jahren entwickelt haben. Angelehnt an Foucaults Postulat, dass »der Mensch« eine Erfindung der Zeit um 1800 sei, kann man sagen: Auch Kreativität ist ein Produkt der Moderne.

Im 19. und 20. Jahrhundert war der Alltagsrationalismus in der Breite der Gesellschaft noch deutlich dominanter als heute. Diesen zu unterlaufen, war der Antrieb vieler Künstler vor allem in der Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Welche Stellung hatte seinerzeit die Kreativität?

Während sie in jener Zeit das Ideal einer Minderheit, vor allem im künstlerischen Umfeld war, spielte sie für die Mehrheit der bürgerlichen Gesellschaft im Alltag kaum eine Rolle. Das führte zu einer doppeldeutigen Stellung des Künstlers aus Sicht des Bürgertums: Bewunderung der Künstler und ihrer Werke einerseits und andererseits das Gefühl der Bedrohung durch die künstlerischen Gegenkulturen. Diese Opposition hat sich heute allerdings aufgelöst.

Welche Aufgaben, Ziele oder Antriebe hatten die Kunstinstitutionen wie die Theater noch vor wenigen Jahrzehnten im Vergleich zu heute?

Die bildeten bis in die Nachkriegszeit letztlich eine soziale Nische, in der der Umgang mit der Kunst das bürgerliche Leben bereicherte. Auch beruhte diese bürgerliche Kunst stark auf Kanonisierungen. Bürgerliche Theater hatten entsprechend auch eine relativ feste institutionelle Struktur – ein Repertoiretheater mit festem Ensemble und immer wiederkehrenden Stücken. Seit den 80er Jahren hat sich in der Gesellschaft wie im Theater Entscheidendes verändert: Ich spreche in meinem Buch vom Aufstieg eines Kreativitätsdispositivs. Die Orientierung an den Kreativen setzt sich durch, auch in der Ökonomie, die Produktion und Rezeption des ästhetisch Neuen wird zur neuen gesellschaftlichen Leitwährung. Das Theater radikalisiert

seitdem ebenso sein Interesse an der Produktion von Novitäten: Neue Formate – Prosadramatisierungen, Performances etc. – werden eingespeist, Gastspiele und temporäre Projekte ersetzen das Ensemble. Das Theater spiegelt eigentlich Merkmale des Kreativitätsdispositivs insgesamt wider.

Auf diese Weise ist ein neues Feld voller Konflikte entstanden, was dem Theater wiederum neue Themen stiftet. Wo sehen Sie aktuell Beispiele, wie sich daraus eine neue, aktuelle Künstlerkritik formuliert, die das von Ihnen beschriebene Kreativitätsdispositiv befragt?

Ich denke etwa an die Arbeiten von René Pollesch, der z.B. in *Die Kunst war viel populärer*, als ihr noch keine Künstler wart! diese Verhältnisse seziert. Aber auch in der bildenden Kunst gibt es ja schon seit langem selbstkritische Fragen, was überhaupt Originalität ist, welche Rolle das Publikum dabei spielt etc.

René Pollesch stellt das kreative Subjekt immer in den (selbstverschuldeten?) Zwiespalt, den neoliberalen Zwängen des Kapitalismus folgen zu müssen, wenn es sich mit der Kunst aufs Spiel setzt. Wie sehen Sie diese Verbindung?

Ästhetisierung – also das Künstlerideal – und Ökonomisierung hängen heute untrennbar miteinander zusammen, sie stützen sich gegenseitig. Von beiden Seiten wird eine Verallgemeinerung der Kreativitätsförderung betrieben, wobei Kreativität hier nicht nur meint, dass Neues produziert werden soll, sondern jenes Neue, das mit einem ästhetischen Reiz verbunden wird. Kunst und ästhetischer Kapitalismus sind dann kein Gegensatz mehr.

Heute sind demnach führende Kreative so etwas wie die Bestimmer der Gesellschaft. Sie sind Ideengeber, Symbolproduzenten und Sinnstifter. Gleichzeitig ist der Wunsch vieler, kreativ zu sein, zu einem Imperativ geworden ist. Wo führt diese Entwicklung hin?

Das ist sehr schwer einzuschätzen. Sicher ist zu vermuten, dass sich die angesprochenen Phänomene, die sich auf die westlichen Industrienationen beziehen, weiter global ausweiten. Wir sehen das jetzt schon an der Ausbreitung



Andreas Reckwitz
ist Professor für Kulturosoziologie, 2005–2010 an der Universität Konstanz, seit 2010 an der Europa-Universität Viadrina in Frankfurt (Oder). Sein Forschungsschwerpunkt ist die Kulturtheorie der Moderne. Er ist Mitglied des Beirats »Politik und Zeitgeschehen« des Goethe-Instituts.

¹ **Andreas Reckwitz:** *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin 2012

20
14

THEATERAKADEMIE HAMBURG

Hochschule für Musik und Theater

Für folgende Studiengänge nehmen wir im
Wintersemester 2014/2015 Bewerber/innen auf:

- Bachelor Regie Schauspiel
- Bachelor Regie Musiktheater
- Bachelor Gesang
- Master Dramaturgie
- Master Gesang
- Master Liedgestaltung
- Master Oper

BEWERBUNGSSCHLUSS IST DER 1. APRIL 2014

+ 49 40 428 38 41 40

www.hfmt-hamburg.de/theaterakademie

der Kunstmärkte nach westlichem Vorbild in alle Teile der Welt. Auch dort wird eine »creative class« entstehen. Gleichzeitig werden sich aber bestimmte Berufsfelder wohl nicht so leicht in Richtung »creative economy« umlenken lassen, was zu einer neuen Art von Klassengesellschaft führen kann: Es entsteht eine Gruppe der gut ausgebildeten Kreativen, die eine kulturelle Hegemonie besetzt, aber gleichzeitig darauf angewiesen ist, dass es eine andere Gruppe gibt, die diesem kreativen Ideal nicht entspricht oder nicht entsprechen kann, etwa einfache Dienstleister oder Arbeiter mit Routineabläufen, die gesellschaftlich abgewertet werden. Selbst wenn sie 'gute' Arbeit leisten, ist es eben keine anerkannte kreative Arbeit.

Der Antrieb kreativ zu sein kommt häufig aus dem Wunsch, selbstbestimmt zu arbeiten oder sich selbst zu vervollkommen. Führt damit der Kreativitätsimperativ dazu, dass soziale Arbeit oder Bildungsarbeit stigmatisiert wird?

Ja, das ist zu befürchten. Auch deshalb wäre es wichtig, wenn das Ideal der »Selbstverwirklichung« sich künftig vom Kreativitätsideal lösen könnte. Warum kann sich dieses Selbst nicht – je nach individueller Neigung – in Routineaufgaben entfalten? Wenn man das Selbst ernst nimmt, muss es sich ja keineswegs dauernd verändern wollen, es kann auch ausreichen, wenn es sich einmal in eine Richtung entwickelt hat und damit verwirklicht sieht.

Kann Kreativität also zum Problem werden?

Ja, mittlerweile sollte man einen etwas nüchterneren Blick darauf werfen. Ein Problem ist etwa: Ein kreatives Produkt, sei es ein Kunstwerk, ein Auto oder eine Stadt, ist auf eine Art Publikum angewiesen, das den Wert des Neuen einschätzt. Aber diese Einschätzungen und damit der Erfolg der kreativen Leistung sind sehr unberechenbar. Das Ergebnis: Die Aufmerksamkeit für kulturelle Güter ist extrem ungleich verteilt. In allen kulturellen Feldern erleben wir daher eine Polarisierung zwischen einer Starklasse und den Übrigen. Deren Arbeitsqualität ist vielleicht nur minimal geringer, geht aber mit einem riesigen Honorierungsdefizit einher und führt letztlich zu dem Gerechtigkeitsproblem, dass Leistungen sehr ungleich entlohnt werden. Unsere Leistungsgesellschaft verändert sich zunehmend zu einer Erfolgsgesellschaft, weil sie den Erfolg auf dem Aufmerksamkeitmarkt honoriert.

Welche Konsequenzen hat das Regime des Neuen, wie Sie es nennen, für das Publikum?

Das Publikum wird enttäuschungsanfälliger: Die Novitäten halten nicht, was sie versprechen, man kann nicht alles gleichzeitig verfolgen und die Suche nach den großen »ästhetischen Erfahrungen« bleibt möglicherweise unbefriedigt.

Wie können gelingende Alternativen aussehen? Kennen Sie Beispiele für einen neuen Umgang mit Kreativität?

Ich sehe die Alternative zum einen in profanen kreativen Akten, die von einem bewertenden Publikum losgelöst sind. Diese kreativen Akte sind vielmehr von Mitspielern für Mitspieler gemacht. Ein konkretes Beispiel wäre die Förderung indigener Kreativität in der Stadteilarbeit, wo gar kein externes Publikum angesprochen wird, wo nicht behauptet wird, dass in überregionalen Maßstäben originell ist, was dort stattfindet. Aber für die Teilnehmer selbst, für die Bewohner in diesem Fall, stellt es einen qualitativen kreativen Wert dar. Eine andere Alternative sehe ich in der Kultivierung der Wiederholung von ästhetischen Praktiken. Warum müssen wir uns denn immer am Neuen und Innovativen orientieren? Weil es unsere westliche Tradition ist? Konkrete Beispiele finden sich etwa in Richard Sennetts Buch *Handwerk* (Berlin Verlag, 2009). Es lässt sich als ein Lob auf die Wiederholung lesen. Das könnte eine Gegentendenz sein zur gegenwärtig überhitzten Originalitätsorientierung.

Was heißt das für die Arbeit, für die Kunst, für das Theater? Neue Texte, Spielweisen und neue Künstler tauchen von jeher selbstverständlich auf. Was bedeutet es, wenn das Neue plötzlich in Verdacht gerät?

Es geht sicherlich nicht darum, gerade nicht für die Kunst insgesamt, auf das Überraschende und Befremdliche zu verzichten, jetzt nur noch die Klassiker zu zeigen. Aber es kann ja in den Inszenierungen selbst die Orientierung am ständig neuen Reiz durchbrochen werden. Ich denke zum Beispiel an die Stücke von Christoph Marthaler, dessen aufgeführtes Prinzip der Wiederholung eine Erfahrung stiftet, die nicht allein aus dem Reiz des Neuen gespeist war. Grundsätzlich müsste das Durchbrechen des Zyklus immer neuer Projekte zugunsten einer intensiveren Arbeit an der einzelnen Inszenierung das Ziel sein, das natürlich der derzeitigen Tendenz in den Kunstinstitutionen genau widerspricht. Aber nur so könnte man wohl verhindern, dass ästhetische Erfahrungen zunehmend durch ästhetische Erlebnisse ersetzt werden.



die kunst des geistreichen nichtstuns

Ulrich Schnabel

muße ist für viele ein Fremdwort geworden. Dabei brauchen wir Auszeiten nicht nur für unsere geistige Gesundheit, sondern auch für die Entwicklung neuer Ideen.

Arend Oetker, einer der erfolgreichsten Unternehmer Deutschlands, wurde einmal gefragt, was der »kapitalste Fehler« seines Lebens gewesen sei. Der Wirtschaftsboss antwortete ebenso schlicht wie erschütternd: »Zu wenig Zeit für Freunde«. Und als er angeben sollte, welchen »völlig überflüssigen Luxus« er sich gern gönnen würde, träumte Oetker davon, »in Muße die Natur zu erleben« und im Garten seines Elternhauses »zu beobachten, wie sich die Bäume im Badeteich spiegeln.« Muße.



Ulrich Schnabel ist Redakteur im Ressort Wissen der ZEIT und Autor mehrerer Sachbücher. Er schreibt vorwiegend über Themen im Grenzbereich zwischen Natur- und Geisteswissenschaft und wurde für seine Artikel mit mehreren Preisen ausgezeichnet. Zuletzt erschien Muße. Vom Glück des Nichtstuns (Blessing).

Für die meisten von uns ist dieser Begriff ein Fremdwort geworden. Bloß nicht zur Ruhe kommen, lautet die allgemeine Devise. »Müßiggang ist aller Laster Anfang«, predigt man uns, oder: »Wer aufhört, gegen den Strom zu schwimmen, wird abgetrieben«. Fragt sich nur, welcher Strom damit gemeint ist. Ist es wirklich der vermeintliche Hang zur Faulenzerei, gegen den wir permanent ankämpfen müssen? Oder sollten wir nicht heute eher üben, uns dem allgegenwärtigen Hang zum blinden Aktivismus entgegenzustemmen?

Befragt man Mediziner, fällt die Antwort eindeutig aus: »Wir bemerken, dass im Onlinezeitalter viele Menschen die Fähigkeit verlernt haben, geistig und seelisch offline zu gehen, also abzuschalten«, diagnostiziert Götz Mundle, Psychotherapeut und Ärztlicher Geschäftsführer der Berliner Oberbergklinik, die sich auf die Behandlung psychischer Leiden spezialisiert haben. »Das Problem unserer Patienten ist nicht, Höchstleistungen zu erbringen. Im Gegenteil, das Problem ist, abschalten zu können und nichts zu tun.«

Tatsächlich steigt die Häufigkeit psychischer Erkrankungen wie etwa Sucht, Burn-Out oder Depressionen massiv an. Sie sind heute schon die häufigste Ursache für Krankschreibungen und Frühverrentungen in Deutschland. Und die Weltgesundheitsorganisation WHO hat berufsbedingten Stress durch permanente Überlastung gar zu einer der »größten Gesundheitsgefahren des 21. Jahrhunderts« erklärt.

Da heißt es, gezielt immer wieder für Auszeiten zu sorgen, in denen einmal nichts drängt und nichts geleistet werden muss. »Menschen brauchen immer beides: den Aus-

tausch mit anderen Menschen, aber auch den Bezug zu sich selbst, die innere Autonomie«, sagt der Münchner Hirnforscher Ernst Pöppel. Und gerade an Gelegenheiten, sich selbst zu begegnen, fehle es heute vielen Menschen. »Stille ist essenziell, um sich konzentrieren zu können. Sie nimmt den Druck von uns, der durch den Lärm von außen entsteht.« Der Informations- und Kommunikationsterror, dem wir permanent ausgesetzt seien, sei geradezu Gift. »Wenn ganz Deutschland jeden Tag für eine Stunde nicht kommunizieren würde«, prognostiziert Pöppel, »dann hätten wir hier den größten Innovations- und Kreativitätsschub, den man sich vorstellen kann.« Der Hirnforscher zieht sich deshalb jedes Jahr für einige Wochen bewusst zurück, reist in den Schwarzwald und geht dort täglich drei bis vier Stunden spazieren. »Muße hat für mich viel mit Gehen zu tun«, sagt Pöppel. »Im Gehen kommen mir die besten Ideen.«

Dass schon der Anblick von Wiesen und Bäumen einen erholsamen Effekt hat, ist mittlerweile sogar wissenschaftlich bewiesen. Im Gegensatz zu einer städtischen Umgebung wird unser Gehirn in der Natur nicht ständig mit neuen Reizen bombardiert und kann sich auf einer Alm- wiese oder beim Blick aufs Meer besonders gut regenerieren. Wie Studien gezeigt haben, muss man dazu nicht einmal ins Gebirge oder an den Strand fahren; um den entspannenden Effekt zu erzielen, reicht selbst ein Spaziergang durch einen Park, bei dem das Hirn entlastet wird.

Doch nicht nur im Gehen kann man zu sich selbst finden. Denn das Erleben von Muße hängt nicht so sehr von einer bestimmten Tätigkeit, sondern eher von einer inneren Haltung ab: Die Muße begegnet uns immer dann, wenn wir einmal keinem äußeren Zwang folgen, sondern ganz zu uns selbst und unserer eigentlichen Bestimmung kommen. Und das kann in vielen Formen geschehen: beim Musizieren, Malen, Tanzen, in inspirierenden Gesprächen, ja selbst beim entspannten, kreativen Arbeiten kann man Momente der Muße erleben. Voraussetzung ist allerdings, dass wir selbst über die Verwendung unserer Zeit bestimmen können, dass wir uns nicht ständig ablenken lassen müssen, sondern bei der Sache bleiben dürfen und dass wir die Dinge um ihrer selbst willen tun – so wie Kinder, die ganz im selbstvergessenen Spiel aufgehen (weshalb es auch heißt, dem Glücklichen schlage keine Stunde).

Muße ist damit etwas ganz anderes als »Freizeit« oder simples »Abhängen«. Für die griechischen Philosophen der Antike war die Muße gar eine Form des »höchsten Tuns«: Durch »musische« Tätigkeiten wie etwa Kunst, Musik, Phi-

losophie oder religiöse Feiern erlebte man Momente der Seelenruhe und der Zeitlosigkeit, die den eigentlichen Sinn des Lebens darstellten. In solchen Zeiten, so postulierten die griechischen Denker gar, käme man selbst den Göttern nahe.

Wem das zu abgehoben scheint, dem sollte zumindest das Argument zu denken geben, dass wir Zeiten der Ruhe und der Zurückgezogenheit nicht nur für unser seelisches Gleichgewicht brauchen, sondern auch für die Entwicklung neuer Ideen. Beim Nichtstun ist unser Gehirn, wie Hirnforscher gezeigt haben, keinesfalls untätig; im Gegenteil, manche Hirnregionen sind beim Tagträumen, Schlafen oder Meditieren sogar stärker aktiv als beim zielgerichteten Denken. Denn in diesem »Leerlauf-Zustand« muss das Gehirn einmal nicht auf Input von außen reagieren, sondern kann sich vorwiegend seiner inneren Dynamik überlassen. Da werden Netzwerke aus Nervenzellen neu organisiert, das Gedächtnis sortiert und Gelerntes verarbeitet. Und dies scheint, ähnlich wie der wöchentliche Hausputz in der Wohnung, unabdingbar für das reibungslose Funktionieren unseres Denkens zu sein.

Zugleich wird all jenes aufgeschnappte, zufällige und längst vergessene Wissen geordnet, das sich in unserem Unterbewusstsein angesammelt hat und im Allgemeinen nie die Schwelle zum Bewusstsein überschreitet. Wenn äußerer Input fehlt, greift das Gehirn auf diesen inneren Schatz zurück, stellt neue Zusammenhänge zwischen gespeicherten Fakten her und lässt so ganz von selbst unerwartete Gedanken und Ideen entstehen. Manchmal erlebt man solche »Aha-Momente« unter der Dusche oder in der Badewanne (so wie Archimedes, dem beim Plätschern plötzlich das Prinzip des Auftriebs klar wurde); oder man hat sein Heureka-Erlebnis unversehens beim Spazierengehen, beim Musikhören oder abends im Bett.

Natürlich geht solch genialen Einfällen fast immer eine Zeit intensiven Nachdenkens voraus. Doch man kann es mit dem Grübeln auch übertreiben. Denn das bewusste Denken folgt meist nur den bekannten, ausgetretenen Pfaden. Wer auf diese Weise allzu verbissen nach der Lösung sucht, würgt häufig seine Kreativität regelrecht ab – dann wird es Zeit, das Hirn zu lüften und sich der unbewussten Weisheit des Leerlaufs zu überlassen. »Setzen Sie sich erst bewusstrational mit den Argumenten auseinander, aber vertagen sie die Entscheidung. Lenken Sie sich ab, schlafen Sie drüber. Die vorbewussten, intuitiven Netzwerke in Ihrer Groß-

hirnrinde erledigen den Job für Sie«, rät daher der Hirnforscher Gerhard Roth.

Wer übrigens wissen will, wann es Zeit für eine Auszeit ist, für den hat Roths Kollege Ernst Pöppel eine einfache Faustregel parat: Führen Sie sich abends Ihren Tag vor Augen, und fragen Sie sich, was Sie Kreatives geleistet haben. »Kreativität ist ein wichtiges Merkmal eines ausgeglichenen Menschen«, sagt Pöppel. »Wer nur noch erledigt, abarbeitet, reagiert, braucht definitiv eine Pause.«



wider den pragmatismus

Theaterakademie August Everding, München

Die Zuschauer bewegen sich vorsichtig durch einen abgedunkelten, nebligen Raumparcours. Konfrontiert werden sie mit Aussagen von Soldaten über ihren Einsatz in Afghanistan, mit Fotografien und Schemazeichnungen, die Einblick geben in die Logik moderner Kriegsführung und die Widersprüche der ISAF-Mission.

Diese Installation von Esteban Muñoz, der im zweiten Semester Musiktheaterdramaturgie an der LMU und der Bayerischen Theaterakademie studiert, ist Teil des obligatorischen Masterstudiengang-Projekts: Begleitet von Hans-Werner Kroesinger entwickelten er und seine Kommilitonen ihre eigenen Projekte, vollkommen frei in der Wahl des Materials, der Form, der Arbeitsweise. Projekte wie diese sind Ergebnis einer grundlegenden Reform der Studieninhalte, die auch den veränderten Arbeitsbedingungen der Dramaturgie Rechnung trägt.

Dramaturginnen und Dramaturgen treten längst nicht mehr nur als Anwälte des Textes oder der Partitur in Erscheinung, sie sind organisierend und kuratierend tätig, wirken als Ideen- und Impulsgeber innerhalb vielfältigster Produktionskontexte, sind international und interdisziplinär ver-

netzt. Das Leitbild des flexiblen, kreativen Dramaturgen birgt jedoch immer die Gefahr der Vereinnahmung: Dann nämlich, wenn Kreativität als humane Ressource und Ausbildung als Zurichtung für den Arbeitsmarkt verstanden wird. Gegenüber einer Anpassung an die vermeintlichen Erfordernisse des »Betriebs« bestimmt sich unsere Arbeit an der Bayerischen Theaterakademie August Everding über den künstlerischen Freiraum, das Ideal einer kollektiven Ästhetik und die kritische Distanz zu den Bedingungen gegenwärtiger Theaterarbeit. Hierzu zählt auch die Erprobung des Eigenständigen, Eigenwilligen und Unabgeschlossenen. Immer wieder die institutionelle Pragmatik auf das von der Kunst Geforderte zu prüfen und gegebenenfalls zu verändern – das ist es, was wir unseren Studierenden auf ihren mehr denn je ungewissen Weg mitgeben möchten.

Klaus Zehelein, Präsident der Bayerischen Theaterakademie August Everding, und **Ute Gröbel**, stellvertretende Studiengangsleiterin des dortigen Masterstudiengangs Dramaturgie

die kunst der dramaturgie

Zürcher Hochschule der Künste

Dramaturgie an Theatern hat sich in den letzten Jahren stark verändert. Dramaturginnen und Dramaturgen sind zwar weiterhin Experten der Texte und Beraterinnen der Regie, inzwischen aber auch selbstständig in künstlerischen Prozessen tätig: als ProduktionsleiterInnen, in der künstlerischen Vermittlungsarbeit, als KuratorInnen und EntwicklerInnen von neuen Formaten an Stadt- und Staatstheatern sowie in der freien Theater- und Performance-szene. In Zürich bilden wir in diesem und für dieses Spannungsfeld aus, um Voraussetzungen und Kompetenzen im Umgang mit den gegenwärtigen Veränderungs- und Diversifikationsprozessen entwickeln zu können.

Diese Prozesse lassen sich sinnvoll nur vor dem Hintergrund des Funktionswandels von Theaterarbeit in sich globalisierenden, interkulturellen Gesellschaften lesen (die Schweiz ist ein, wenn auch ambivalentes, Modell dafür). Als »Dramaturgierende« haben wir den sicheren Hafen einer aus Wissensvorsprung gespeisten Kritik verlassen; wir steuern künstlerische Prozesse mit, die sich als soziale und ästhetische Forschungsarbeit verstehen, und eröffnen Denkräume, die selbst wieder mit der Virtualität spielen. Es ist eine Generation 89 auf dem Weg ins Theater, die vor dem Horizont dieser Selbst- und Eigenproduktionen eher Möglichkeiten der Politisierung untersucht, als poli-

tische Darstellungen vor dem Hintergrund widerstreitender Geschichtsprozesse zu konzipieren, die ihrer Lebenserfahrung völlig fremd sind. Vielleicht wird dies dann auch die Generation sein, die mithilfe des 3-D-Druckers Theaterräume entwirft. Dem nur die mediale Steinzeit der leiblichen Ko-Präsenz entgegenzuhalten, überschätzt die Widerständigkeit von Anachronismen.

Neben dem, was ein Studium angehenden Dramaturginnen und Dramaturgen an unverzichtbaren Wissensfeldern erschließen und an Grundkompetenzen für das bestehende Berufsbild vermitteln muss, ist für uns die szenische Forschung und das Involviertsein in künstlerische Prozesse auch vor dem Hintergrund der anderen Künste zentral. Und das Theater dabei selbst als Kunst zu betrachten, führt mich zu der Frage, *gegen* welche Arbeitswelt wir eigentlich ausbilden? Ich denke, die wunderbare Nutzlosigkeit dieses Berufs wird zur Stärke, wenn es gelingt, Räume der Dauer und Reflektion in der rasenden Produktion von Gegenwart in Theater und Medien zu errichten. Dies erfordert, mehr als je zuvor, eine eigene künstlerische Haltung.

Jochen Kiefer lehrt als Studienbereichsleiter und Dozent für Dramaturgie an der Zürcher Hochschule der Künste, Departement Darstellende Künste und Film.

jenseits unserer vorstellungen

Goethe Universität Frankfurt

Der Dramaturg ist gegenwärtig vor allem ein Manager geworden, der das neoliberale Ideal geradezu mustergültig erfüllt: Glückliche, überhaupt arbeiten zu dürfen, beutet er sich bis zum Burn-out aus, arbeitet regelmäßig 80 und mehr Stunden die Woche, natürlich auch nachts und am Wochenende, ohne dafür entsprechend – ja meist ohne überhaupt – vergütet zu werden. Auf Privat- oder Familienleben außerhalb des Theaters verzichtet er gerne, weil er ja seine Passion zum Beruf gemacht hat und das aus allen Teilen der Republik ein- und ausgeflogene Ensemble seine Großfamilie ist.

Angesichts einer solchen Berufsrealität muss ein Dramaturgiestudiengang seine Absolventen nicht lediglich auf den Beruf, wie er sich heute darstellt, vorbereiten, sondern auch darauf, dass dieser Beruf in dieser Form nicht mehr lange so existieren wird. Anders gesagt: Dramaturgische Arbeit wird es immer geben, doch das Berufsbild des Dramaturgen wird sich mit Sicherheit verändern und in Zukunft anders aussehen, als wir es uns heute vorstellen können.

Das legt nahe, auch danach zu fragen, warum heute überhaupt jemand einen Studiengang Dramaturgie besucht. Die Gründe dafür sind häufig eher vage: Weil der Bewerber

gern im Theater arbeiten möchte. Ein erster Kontakt hat ihm den Eindruck vermittelt, dass er am ehesten in der Dramaturgie einen Platz finden können. Und nun möchte er dazulernen, weil er den Eindruck hat, dass er noch nicht genug weiß und kennt für seine zukünftige Tätigkeit. Im Frankfurter Dramaturgiestudiengang sind uns dabei vor allem die Grundtugenden jedes Intellektuellen wichtig: lesen, schauen, denken, hören und kommunizieren zu können. Sich des eigenen Verstandes zu bedienen, gesellschaftliche Vorgänge kritisch zu begleiten, die kritische Analyse auch auf das Dispositiv zu richten, in dem man arbeitet – und sich bei alledem immer wieder zu fragen, was einem wirklich wichtig ist am gewählten Berufsweg: die eigenen Fragen herausfinden, ihnen nachgehen. Sollten diese Fähigkeiten in der Arbeitswelt, wie sie ist, nicht von Nutzen sein, so sind sie doch zumindest die beste Voraussetzung dafür, diese Arbeitswelt zu verändern – und zwar nach Maßgabe der Vorstellung, »wie wir arbeiten wollen«.

Nikolaus Müller-Schöll ist Professor für Theaterwissenschaft an der Goethe Universität Frankfurt und Leiter des Masterstudiengangs Dramaturgie.

theater -, medien - und musikdramaturgie



Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn - Bartholdy«, Leipzig

An dieser Hochschule kann man Dramaturgie als Bachelor- und als Masterstudiengang studieren. Während ein Masterstudiengang Dramaturgie im deutschsprachigen Raum an mehr als zehn verschiedenen Universitäten und Theaterakademien angeboten wird, gibt es Dramaturgie als ersten grundständigen Studienabschluss, als Bachelor also, nur in Leipzig und seit einigen Jahren auch an der ZHdK in Zürich. An der Leipziger Hochschule hatten wir bereits seit 1996 einen Diplomstudiengang Dramaturgie, die guten und die weniger guten Erfahrungen damit haben wir ausgewertet und den Bachelorstudiengang vor ein paar Jahren völlig neu konzipiert und eingerichtet, es gibt ihn seit dem Wintersemester 2009/10. Dieser Studiengang ist nur für Leute, die bereits Erfahrungen in Theater-, Medien-, Musik- und Tanzpraxis gesammelt haben; zur Aufnahmeprüfung wird nur zugelassen, wer ca. ein Jahr Praxis hinter sich hat. Nach den ersten beiden Semestern müssen sich die Studierenden für eine der drei Spezialisierungen, Theater-, Medien- und Musikdramaturgie, entscheiden. Das Curriculum ist aber so gebaut, dass ihnen die jeweils anderen Felder jen-

seits der Spezialisierung nicht entgehen. Neben den üblichen Vorlesungen, Seminaren und Exkursionen sieht es Praktika sowie hochschulinterne und hochschulübergreifende Projekte vor. Wer den Studienabschluss macht, um danach in die Praxis als Theater- oder Musiktheaterdramaturg zu gehen, dem gelingt das nach diesen drei Jahren, das hat sich in der Vergangenheit gezeigt. Wer durch das Studium neue Interessen entdeckt hat, wird dann woanders vielleicht einen Masterstudiengang aufnehmen. Unser Master jedenfalls ist nicht für die eigenen BA-Studierenden gedacht, sondern für Leute, die anderswo einen BA und auch schon einige Erfahrungen in der Praxis gemacht haben und sich nun auf Dramaturgie mit theoretischem oder mit praktischem Schwerpunkt einlassen wollen. Wen das alles genauer interessiert, der kann unsere Homepage besuchen: <http://www.hmt-leipzig.de/home/fachrichtungen/dramaturgie>

Petra Stuber ist Professorin für Theaterdramaturgie und Theatergeschichte an der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn-Bartholdy« in Leipzig,

Auf welche Arbeitswelt bereiten die Dramaturgie - Ausbildungen ihre Studierenden vor?

wie sollen wir arbeiten?

Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch«, Berlin

Arbeiten gehört zu den schlechten Notwendigkeiten des Lebens. Gegen die Ausbeutung entfremdeter Arbeit hatte sich eine Tradition von Sozialkritik gebildet, deren hübsche Schwester heute rätselhafte Erfolge feiert: Die Künstlerkritik begann als Kritik an entfremdeter Arbeit und wurde, fast unbemerkt, zum Rollenvorbild für die Produktion von Subjektivität in der Postmoderne. Nie ermüdende Einsatz- und Reaktionsbereitschaft zeichnet das gegenwärtige Subjekt aus. Man soll, bitteschön, immer ganz authentisch so sein, wie es das Projekt gerade verlangt. Hinter dem flexiblen Menschen versammelt sich ein ganzes Arsenal von ideologischen Waffen, die sich gegen das Subjekt selbst richten – Stichwort: das erschöpfte Selbst – und die im Kampf um Anerkennung zu robusten Ergebnissen führen: das egoistische Subjekt. Und als wären diese Verzerrungen nicht schon komplex genug, hat sich durch die postmoderne Subjektproduktion der Begriff künstlerischer Kreativität von einem Prozess der Selbstbefreiung zu einem Dopingmittel für müde Angestellte verwandelt.

Viele Künstler schipern heute noch in diesem Fahrwasser und bemerken nur allmählich, dass die große Strömung immer schneller dem Rausch einer neuen Umverteilung zuarbeitet: einer Umverteilung, die aber diesmal von über-

all nach ganz oben verläuft. Aufklärung über die Implikationen der Lieblingsworte urbaner Subjekte ist also dringend geboten: Authentizität, Diversität, Flexibilität, Kreativität und vor allem die Performance als Leistung und Darstellung derselben, all diese Patterns aus der Waffenkammer des neoliberalen Denkens müssen in ihrer dialektischen Verdrehung verstanden werden, bevor künstlerische Strategien der Kritik und des Widerstands erfunden werden können. Zwei konkrete Hinweise zum Schluss: Publizität hilft! Darum hoffe ich, dass Oliver Kluck viele Nachahmer seiner mutigen Veröffentlichungen beschämender Honorare findet. Nachdenken hilft! Jeder, der den Überproduktionswahn sinn beendet, mit dem die Kulturinstitutionen im neuen Geiste des Kapitalismus gegen ihre Bedeutungslosigkeit anarbeiten, sollte dafür öffentliche Anerkennung bekommen: Veronica Kaup-Hasler vom Steirischen Herbst hat diesen Schritt mutig getan.

Bernd Stegemann ist Dramaturg an der Schaubühne am Lehniner Platz und Professor für Dramaturgie und Ästhetik an der Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch« in Berlin.

für eine zukünftige gesellschaft

Universität Hildesheim

»Und was macht man dann damit?« – Dies ist die häufigste Frage, die mir von interessierten Studienanfängern unserer Studiengänge Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis oder Szenische Künste gestellt wird. »Man könnte Dramaturgin, Theaterpädagogin, Kulturvermittlerin, Künstlerin oder Journalist werden«, ist meine routinierte Antwort. Viele unserer Absolventen arbeiten sehr erfolgreich in diesen Feldern. Eigentlich müsste ich aber sagen, dass es keine genaue Antwort gibt und eben darin das besondere Potenzial der Studiengänge liegt. Anders als beispielsweise ein Schauspielstudiengang an einer künstlerischen Hochschule, bieten wir keine Ausbildung an, es gibt keinen konkreten Beruf, auf den das Studium hinführt. Jeder Studienverlauf ist individuell verschieden. Eine Ausbildung würde bedeuten, dass wir wissen, welche genauen Kompetenzen und Techniken unsere Absolventen für die spätere Ausübung ihres Berufs brauchen werden. Wir behaupten nicht zu wissen, was die Studierenden notwendig wissen müssten. Wir wollen ihnen eine Praxis vermitteln, die ihnen selbst Möglichkeiten zur Gestaltung gibt. Die Offenheit

des Studiums ist in Hildesheim Programm. Aus diesem Grund verneine ich die Frage, ob wir unsere Studierenden für den Arbeitsmarkt fit machen würden, auch entschieden. Im Gegenteil: Es gilt das Studium in diesem Sinne zu de-professionalisieren. Es muss als Freiraum des Denkens und Machens ernst genommen werden. Dies bedeutet auch nicht, für einen bestehenden Kulturbetrieb auszubilden, sondern unsere Studentinnen und Studenten zu befähigen, den Betrieb zu analysieren, zu kritisieren und zu verändern. Vor allem aber wollen wir ihnen die Fähigkeit vermitteln – und dies erscheint mir angesichts einer sich rapide verändernden Arbeitswelt umso dringlicher –, sich eigene Arbeitsstrukturen zu entwickeln und neue Arbeitsformen zu erfinden: für eine zukünftige Gesellschaft, die wir heute noch nicht kennen.

Annemarie Matzke ist Professorin für experimentelle Formen des Gegenwartstheaters an der Universität Hildesheim und Mitglied des Performance-Kollektivs She She Pop.

DER THEATER VERLAG

Verschenken Sie
Information. Orientierung. Unterhaltung.

tanz Theater heute

OPERN WELT

Bestellen Sie die Geschenkabos unter www.kultiversum.de/shop

AUTOREN ZU ENTDECKEN:

TOBIAS SCHWARTZ
Berlin

Die Tür ist nicht verschlossen (5 D, 3 H)
Der Schoß ist fruchtbar noch...
Scharfsinnig unterhaltsame Familiengroteske um den ganz normalen Antisemitismus.
UA frei!

Heiraten (2 D, 2 H)
Wer glaubt noch an die Liebe?
Ein Generationenporträt als wunderbar schwebendes Traumspektakel.
UA frei!

Destille (3 D, 10 H)
Die ganze Welt ist eine Kneipe!
Spannend-spaßiges Spiel mit Zitat, Selbstbespiegelung, Schein und Sein.
UA frei!

LARRY TREMBLAY
Montreal

Kriegskantate (2 H, Chor)
Was macht aus Menschen Feinde?
Die Partitur schmiedet mit der reinen Macht des gesprochenen Wortes eine Befragung von antiker Wucht.
DEA frei!

Anatomiestunde (1 D)
Warum lieben wir die, die uns kaputt machen?
Eindringliche Lebensbilanz einer starken Frau.
DEA frei!

Der Bauchredner (3 D, 5 H)
Schreiben als Selbst(er)findung
Unheimliches Spiel um die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit.
DEA frei!

L

PER H. LAUKE VERLAG
Deichstraße 9 · D-20459 Hamburg
Tel. (040) 300 66 790 · Fax (040) 300 66 789
e-mail: lv@laukeverlag.de

ARBEIT

Carin Mannheimer In letzter Minute	Jordi Galceran Die Grönholm-Methode	Georges Courteline Amtliches
Oliver Kluck Warteraum Zukunft	Roman Sikora Das Bekenntnis eines Masochisten	Paul Weitz Einsam bin ich nicht
Johanna Kaptein Lohnarbeit und Liebesleid	Martin Bellemare Die einzige wahre Freiheit	Gerhart Hauptmann Vor Sonnenaufgang
Christian Lollike Das normale Leben oder Körper und Kampfplatz	Carole Fréchette Die sieben Tage des Simon Labrosse	Hans Fallada Kleiner Mann – was nun?

FELIX BLOCH ERBEN
VERLAG FÜR BÜHNE FILM UND FUNK

Felix Bloch Erben | Hardenbergstraße 6 | 10623 Berlin | Tel: 030/313 90 28 | Fax: 030/312 93 34 | info@felix-bloch-erben.de | www.felix-bloch-erben.de

wie wollen wir arbeiten

Das Aachener Modell

Harald Wolff



Mein Arbeitsplatz in Göttingen.

die Idylle auf dem Foto ist natürlich inszeniert. Die Wahrheit ist: Wir haben Oktober, draußen sind es 8°, und der WLAN-Empfang auf unserem Balkon ist lausig. Deshalb arbeite ich in Wirklichkeit etwa einen Meter vom Ort dieses Fotos entfernt, am Schreibtisch, hinter Fenster und Heizung. Sieht aber nicht halb so gut aus. Die Wahrheit ist aber auch: Alles an dieser Idylle ist echt. Das ist im Moment mein Arbeitsplatz.

Die Aachener Rotation

Neue Modelle der Arbeitsorganisation und die Suche nach deren künstlerischen Potenzialen, die Entwicklung einer offeneren Form der Zusammenarbeit bei gleichzeitiger Beibehaltung des Ensemblegedankens: das ist keine Utopie, wir probieren es gerade in Aachen aus. Nach drei Umzügen in fünf Jahren hatte meine Familie beschlossen, mich nicht mehr in die nächste Stadt zu begleiten. Meine Frau hat eine Stelle an der Universität Göttingen, ich arbeite am Theater Aachen. Das sind 500 km oder fünf Stunden Zugfahrt. Auto? Ich rate dringend ab (A 44! A 46!). Schon bei sehr viel geringeren Distanzen ist das Verhältnis von Arbeit und Familie mitunter einer hohen Dynamik unterworfen. Ihr kennt das.

Also hat das Theater Aachen (konkret: Schauspielleiterin Inge Zeppenfeld gemeinsam mit Generalintendant Michael Schmitz-Aufferbeck) ein neues Arbeitszeitmodell entwickelt. Das funktioniert so: Drei von fünf Produktionszeiträumen bin ich vor Ort, zwei in Göttingen. Ich betreue also immer eine Produktion und bin dann sechs Wochen weg. Geht das? Kann man so Theater machen? Als Dramaturg, der sich explizit dem Aufgreifen der Geschichten einer Stadt verschrieben hat?

Win-Win-Win-Win

Es geht. Sogar sehr gut. Alle profitieren. Am meisten (Achtung: Überraschung!) das Theater: Es bekommt anderthalb Dramaturgen zum Preis von einem. Denn was bedeutet so ein Modell für ein Theater? In den Zeiträumen, in denen ich nicht da bin, werde ich vertreten von Caroline Schlockwerder. Sie kennt das Haus gut, sie hat dort vier Jahre fest gearbeitet, sie war seitdem als Gast am Haus engagiert. Wir kennen und schätzen uns, wir arbeiten gern zusammen. Sie ist in derselben Situation wie ich: Kind und Partner in GanzWeitWeg, Vereinbarkeit eine Herausforderung.

Für das Theater bedeutet das: Wir haben ein weiteres vollwertiges Mitglied in der Theaterleitung, mit all den bereichernden Kompetenzen, Kontakten, Schwerpunkten,

Vorstellungen. Und auf einmal haben alle mehr Zeit. Richtig viel mehr Zeit. Die Arbeit entspannt sich sofort (und die Familiensituation sowieso): Caroline Schlockwerder konnte das anspruchsvolle Veiel-Stück *Das Himbeerreich* zusammen mit der Regisseurin in einem Umfang vorbereiten, wie es mir parallel zu *Hamlet* und *Agonie und Ekstase des Steve Jobs* niemals möglich gewesen wäre. Und so geht es auch weiter: Ich sitze ja nicht in Göttingen rum und drehe Däumchen. Ich bereite die nächste Produktion vor. Ebenfalls in einem Umfang, der mir sonst nicht möglich wäre. Die Rückmeldungen der Regisseure sind entsprechend begeistert. Worte wie »Idealzustand« dringen an mein Ohr.

Auch die Arbeit der Dramaturgie insgesamt entspannt sich: Der erste Produktionszeitraum, in dem ich zu Hause bin, ist die Phase des Stückerlesens für die nächste Spielzeit. Befreit vom Tagesgeschäft kann ich davon einen größeren Teil übernehmen. Befreit von einem Teil des Lesedrucks können die Kollegen vor Ort das Tagesgeschäft betreiben. Die zweite Phase fällt in den Zeitraum, in dem das Spielzeitmagazin ansteht, auch da gibt es viele Arbeiten, die extern angegangen werden können.

Embedded Outer Eye

Der eigentliche Clou des Modells liegt aber, wie immer, jenseits des rein Pragmatischen: Die Rolle verschiebt sich. Man wird, ob man will oder nicht, zum »embedded outer eye«: Der Blick von außen ist ein anderer, und das Wechselspiel der Perspektiven schärft den Blick. Unsere Gespräche verändern sich, wir befinden uns auf einmal noch stärker und kontinuierlicher im Austausch über die grundsätzlichen Aspekte der Arbeit, der künstlerischen Perspektiven, der Wünsche, der Möglichkeiten. Meine Impulse kommen dabei im Moment nicht nur geografisch von außen. Ich bin in mehr als einem Sinne »woanders«. Das bringt neue Impulse ins alte Gespräch. Zeiten der Abwesenheit verstärken außerdem zwangsläufig den kuratorischen Aspekt der Arbeit und sie erleichtern die Arbeit mit der Freien Szene über die Grenzen des Stadttheaterbetriebes hinweg. Und natürlich bin ich viel freier darin, Projekte zu entwickeln: Ich habe schlicht mehr Zeit, mich (unverbindlich oder gezielt) mit Regisseuren zu treffen, rumzuspinnen, und vor allem: weitab vom Arbeitsalltag zu denken. Und womöglich greifen die Ideen, die so entstehen, ihrerseits auf neue Weise in den Arbeitsalltag und -ablauf des Theaters ein.

Durchschlagender Erfolg beim Publikum

Kann man so erfolgreich sein? Na klar. Es geht ja nicht darum, eine Wohlfühl-Oase zu schaffen. Es geht darum, Bedingungen für gutes Theater in einem sich wandelnden gesellschaftlichen Umfeld auszuloten. Das Zeppenfeld-Modell ist Ausdruck einer Haltung, die Basis für einen durchschlagenden Erfolg geworden ist: Die Schauspiel-Zahlen weisen seit ihrem Amtsantritt vor drei Jahren kontinuierlich nach oben, die letzte Spielzeit war die erfolgreichste in Aachen seit 18 (!) Jahren. Wir haben in der letzten Spielzeit erlebt, dass in manchen Phasen alle Produktionen auf allen Spielstätten ausverkauft waren; ja sogar, dass die Vorstellungen einer Produktion schon vor der Premiere zu über 50 % ausverkauft waren (und das bei einem völlig unbekannten Gegenwartsstück). Die Experimentier-Spielstätte Mörgens, vor drei Jahren mangels Auslastung noch akut von Schließung bedroht, ist inzwischen durch Katharina Rahn eine feste Szenegröße geworden und hatte zuletzt ein halbes Jahr lang eine Auslastung von durchgängig 100 % (inklusive der Nebenprogramme und Lesungen). Und wir erkaufen das nicht mit einem populistischen Spielplan. Christina Rasts spröde Kaurismäki-Fusion *Lichter ziehen vorüber* lief mit vollem Risiko auf der Großen Bühne, Paul-Georg Dittrichs *Orlando*-Inszenierung fordert die Zuschauer mit ungewohnter Ästhetik auf vielen Ebenen heraus, gerade Experimente wie die Bühnenversion eines Sachbuchs, *Tiere Essen*, waren Publikumsrenner, und im Moment sind wir gespannt auf Nora Mansmanns Aachen-Projekt *arm* sein. Aufmerksamkeit gibt es aber nicht nur vom eigenen Publikum: Jan Langenheims Umsetzung von *Deportation Cast* ist die erste Aachener Inszenierung seit Jahren, die zum NRW-Theatertreffen eingeladen wurde.

Es muss auch wehtun

Also alles toll im Aachener Theaterparadies? Keineswegs. Wir streiten uns, mitunter lautstark. Wir arbeiten, wie alle, Tag und Nacht (auch ich; auch in den Phasen, in denen ich nicht vor Ort bin). Wir treffen Entscheidungen, die anderen wehtun. Wir hauen uns unser Theaterverständnis um die Ohren, bis es summt. Kurz, wir kämpfen, wie alle, bis aufs Blut um unsere Produktionen und für unseren Spielplan. Da geht es oft heftig zur Sache, und das muss auch so sein.

Das Modell funktioniert nicht einfach so. Es gibt ein paar Bedingungen. Man muss sich gut kennen, und man muss sich vertrauen. Man braucht Skype. Man braucht Kollegen, die bereit sind, in neuen Strukturen zu denken,

denn natürlich hat es massive Auswirkungen auf den Arbeitsalltag auch derjenigen, die nicht selbst im Rotationsmodell stecken. Aufgaben müssen neu organisiert, Strukturen angepasst, Dienste grundsätzlich anders verteilt werden. Das sind keine Kleinigkeiten. Das mitzutragen müssen alle bereit sein. Vor allem braucht es eine Theaterleitung, die so ein Modell entwickelt, und ein Mastermind, die das will und dann auch trägt. Und, auch das: Für 1.650 Euro im Monat geht das natürlich nicht, nicht mal annähernd.

Neue Arbeitsweisen erzeugen neue Produktionsweisen

Viel ist noch möglich: Der klassische Schauspielerzyklus – zwei oder drei Jahre fest am Haus, wundgespielt, hingeworfen, zwei Jahre »frei«, also arbeitslos, dann (mit Glück) zurück in ein Ensemble – muss ja so nicht laufen. Lässt sich das nicht auch anders handhaben? Freiphasen für Schauspieler, gekoppelt mit einer größeren Gruppe von Menschen, die Teil des Teams sind, ohne eine jederzeitige Anwesenheitspflicht zu haben – diese Entwicklung findet vielerorts statt, und sie verändert die Ensembles und Produktionsweisen. Denn Schauspieler kommen mit eigenen Projekten aus Freiphasen zurück, machen Abseitiges, beleben das Haus. Kann man das vergrößern? Chef dramaturgen, die in Elternzeit gehen (auch mal eine ganze Spielzeit), sind keine Ausnahme mehr, Schauspieler tun es sowieso. Intendanten betreuen nachmittags ihre Kinder, sie pausieren zwischendurch oder wechseln aus familiären Gründen an kleinere Theater; in schlechteren Fällen brennen sie aus. Es gibt viele Wege, aus dem ImmerSchnellerImmerMehrImmerVerzweifelter auszusteigen. Ein Weg, die Ausstiege produktiv zu machen, ist, sie von vornherein als Frei-Räume für Neues, Anderes, Schräges, Mutiges in die Struktur der Arbeitsverhältnisse einzuplanen. Ich wage die Prognose (und verwette im Moment, ganz real, mein Monatsgehalt darauf): Das Theater wird dann aufregender – und erfolgreicher. Die Verhältnisse verändern sich – verändern wir sie weiter. Machen wir sie produktiv. Schauen wir, wie weit wir sie treiben können. Probieren wir was Neues.



Harald Wolff
seit der Spielzeit 2011
Dramaturg am Theater
Aachen, hat Germanistik und
Philosophie in Göttingen
studiert. Er wurde 2007
Chefdramaturg in Neuss und
war anschließend am
Staatstheater Braunschweig
und am LTT in Tübingen tätig.
Neben der Zusammenarbeit
mit Regisseuren mit starken
Regiehandschriften sind
wichtige Schwerpunkte seiner
Tätigkeit die längerfristige
Zusammenarbeit mit Autoren,
die Kooperation mit Freien
Gruppen sowie das Aufgreifen
von gesellschaftlichen und
ethischen Fragen in
stadtbezogenen Projekten wie
zuletzt der Uraufführung von
Tiere essen

konferenzprogramm

Donnerstag 23. Januar 2014

18.00 Akkreditierung und Einfinden
Work-Life-Oase* im Foyer des NTM

19.00 Begrüßung
Burkhard Kosminski, Gabriele Oßwald, Christian Holtzhauer | Schauspielhaus

19.15 Eröffnungsvortrag
Richard Sennett
(auf Englisch) | Schauspielhaus

anschließend Gespräch mit Tobi Müller

* Während der gesamten Konferenz wird das Foyer des Nationaltheaters vom Ausstatter David Gonter in eine Work-Life-Oase umgewandelt mit u.a. Akkreditierung, Yoga, Sauna, Filmen, Büchern, Ausstellungen und Kunstprojekten.

Kartentelefon:
Nationaltheater Mannheim: 0621 1680150
zeitraumexit: 0621 3709830
Alte Feuerwache: 0621 2939281
Schnawwl: 0621 1680302
Theaterhaus TiG7: 0621 154973
Theater Felina - Areal: 0621 33 64 88 6

theaterprogramm

18.00 | Schnawwl, Alte Feuerwache
Marc Haddon, Simon Stephens
Supergute Tage
Regie: Marcelo Diaz

19.30 | NTM, Opernhaus
Giacomo Puccini *La Bohème*
Regie: Friedrich Meyer-Oertel

21.00 | NTM, Studio
Lust for Life (UA)
Regie: Lajos Talamonti

21.00 | Alte Feuerwache
John Birke, Bruno Schönlank, Oliver Augst
Stadt der 1000 Feuer

22.00 | zeitraumexit
harddaysnightlounge

Freitag 24. Januar 2014

9.00 Akkreditierung
Work-Life-Oase

9.15 – 9.45 Yoga ohne Umziehen
Tim Besserer | Work-Life-Oase

10.00 Begrüßung
Peter Kurz (Oberbürgermeister Mannheim), Ulrich von Kirchbach (Vorsitzender Landesverband Baden-Württemberg DBV), dg-Vorstand | Schauspielhaus

10.45 Blitzvortrag mit Live - Illustrationen
Work in progress | Arbeit im Wandel
Torsten Bewernitz, Parastu Karimi, Ansgar Lorenz | Schauspielhaus

11.15 Keynote
Um der Kunst willen? Arbeitsbedingungen im Kreativsektor aus sozial-wissenschaftlicher Perspektive
Axel Haunschild | Schauspielhaus

12.00 Kaffeepause

12.30 Vortrag
Perspektiven der Kooperation aus Sicht der Organisationspsychologie
Erika Spieß | Schauspielhaus

anschließend **Co-Vortrag**
Work - Life - Bullshit
Thomas Vašek | Schauspielhaus

anschließend **Diskussion**
mit beiden Referenten | Schauspielhaus

14.00 Mittagspause

14.00 Arbeitslunch
AG Landesbühnen | AG Tanz

15.30 – 16.45 Parallele Veranstaltungen:
1. Diskussion
Wie wollen wir miteinander reden?
- Über die Kommunikation zwischen Verlegern und Dramaturgen
Ingoh Brux, Christa Hohmann, Thomas Maagh, Tobias Philippen | Lobby Werkhaus

2. Workshop
Verschwende Deine Zeit
Julian Pörksen | Work-Life-Oase

3. Workshop
Unternehmensethik für das Theater
Daniel Ris | oberes Foyer

4. Projektpräsentation
Als Kollektiv durch die Strukturen des Hauses toben
Eva Plischke, Verena Lobert(Turbo Pascal), Josef Mackert (Theater Freiburg) | Work-Life-Oase

5. Workshop
Really Nothing
Jochen Roller | zeitraumexit

16.45 Kaffeepause

17.15 – 18.30 Parallele Veranstaltungen
1.Podiumsgespräch
Alleskönner? Arbeiten im Theater für junges Publikum
Andrea Gronemeyer, Dorothea Hilliger, Barbara Kölling, Willem Wassenaar, Moderation: Gerd Taube
Lobby Werkhaus

2. Szenische Lesung
Kleist-Förderpreis 2014
Einrichtung: Birgit Bauer | Studio NTM

3.Workshop
Really Nothing
Jochen Roller | zeitraumexit

4.Workshop
Unternehmensethik für das Theater
Daniel Ris | oberes Foyer

20.00 | NTM, Studio
Marianna Salzmann
Hurenkinder, Schusterjunge (UA)
Regie: Tarik Goetzke

20.00 | Theater Felina - Areal
*Δέλτα*angle Dance von & mit Andrea Böge, Zoulfia Choniiazowa, Mimi Jeong, Victoria Söntgen, Takao Baba, Holger Endres, Luches Huddleston JR, Davidson Jaconello und Andre Schober

21.30 | zeitraumexit
Tian Rotteveel
Soulsqueezing

22.00 | zeitraumexit
harddaysnightlounge

Samstag 25. Januar 2014

9.00 Akkreditierung
Work-Life-Oase

9.15 – 9.45 Yoga ohne Umziehen
Tim Besserer | Work-Life-Oase

10.00 Impulse aus dem Ausland
mit Sarah Murray (National Theatre London), Erwin Jans (Toneelhuis Antwerpen), Ed Collier (China Plate)
(auf Englisch) | Schauspielhaus

11.00 Keynote
Auf dem Weg zum agilen Theater
Ulf Schmidt | Schauspielhaus

12.00 Kaffeepause

12.00 – 12.30 Yoga ohne Umziehen
Tim Besserer | Work-Life-Oase

Veranstaltungsorte:
Nationaltheater Mannheim
Goetheplatz
68161 Mannheim

Nationaltheater Mannheim
Lobby Werkhaus und Studio
Mozartstraße 9
68161 Mannheim

zeitraumexit
Hafenstraße 68
68159 Mannheim

11.00 | Schnawwl, Alte Feuerwache
Ensembleprojekt *Freche Fläche* (UA)
Regie: Marcela Herrera

19.00 | Schnawwl, Alte Feuerwache
Marc Haddon, Simon Stephens
Supergute Tage
Regie: Marcelo Diaz

19.30 | NTM, Opernhaus
Carl Maria von Weber *Der Freischütz*
Regie: Armin Holz

20.00 | NTM, Schauspielhaus
Thomas Arzt *In den Westen* (UA)
Regie: Cilli Drexel

12.30 – 18.00 Open space
Wie wollen wir arbeiten?
Moderation: Tina Gadow
(auf Englisch & Deutsch) | Work-Life-Oase

Alle Teilnehmer sind herzlich eingeladen eigene Ansätze in drei Themenrunden zu diskutieren.

22.30 Empfang des Verbandes Deutscher Bühnen- und Medienverlage
zeitraumexit

Alte Feuerwache/Schnawwl
Brückenstraße 2
68167 Mannheim

Theaterhaus TiG7
G7 4B
68159 Mannheim

Theater Felina-Areal
Holzbauerstr. 6-8
Mannheim / Neckarstadt-Ost

20.00 | NTM, Studio
Ulrike Syha Mao und ich
Regie: Ali M. Abdullah

20.00 | Theaterhaus TiG7
Herzkunst
Speed-Dating mit KünstlerInnen aus Mannheim und Heidelberg

Sonntag 26. Januar 2014

10.00 – 12.00 dg- Mitgliederbrunch
Work-Life-Oase

12.00 Bericht
Leiten als Arbeitsbedingung
Nicola May und Ulrich Khuon
(Intendantengruppe des DBV)
Lobby Werkhaus

12.30 Podiumsdiskussion
Wie können - oder müssen - wir zukünftig arbeiten?
Rolf Bolwin, Matthias Lilienthal, Barbara Mundel, Marion Tiedtke
Moderation: Franz Wille
Lobby Werkhaus

14.00 Buddhistische Meditation
Wie wollen wir an uns arbeiten?
Dharmacarin Sunayaka | Work-Life-Oase

Anmeldung zur Konferenz unter
konferenz@dramaturgische-gesellschaft.de

Teilnahmebeitrag 80€/40€ ermäßigt.
Für Mitglieder der dg ist die Teilnahme kostenlos.

Änderungen vorbehalten. Aktuelle Informationen zur Konferenz finden Sie unter www.dramaturgische-gesellschaft.de.

Ihre Theaterkarten reservieren Sie direkt bei den Theatern. Fragen Sie nach dem Kontingent für die Dramaturgische Gesellschaft.



Birgit Bauer

studierte Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften an der Universität Köln und hospitierte vor und während des Studiums am Schauspiel Köln, Schauspielhaus Düsseldorf, Thalia Theater Hamburg und an den Münchner Kammerspielen. An der Studiobühne Köln realisierte sie im Rahmen ihres Studiums eigene Theaterprojekte. Seit 2011/2012 ist sie Regieassistentin am Nationaltheater Mannheim, wo sie aktuell Agnes inszenierte.



Tim Besserer

arbeitete dreißig Jahre in der Werbebranche. In dieser Zeit begann er sich mit Yoga und Psychologie zu beschäftigen, absolvierte verschiedene Ausbildungen in Deutschland und Indien und leitet mit seiner Frau seit 2004 das Zentrum für Yoga & Therapie in Ueberau. Im Yoga ist sein Fokus die fließende Verbindung von Bewegung und Atemrhythmus, inspiriert von der Tradition Krishnamacharyas. Er unterrichtet Gruppen und Einzelpersonen und leitet Seminare im In- und Ausland.



Torsten Bewernitz

studierte Politikwissenschaft, Soziologie, Literaturwissenschaft und Philosophie an der Universität Münster und promovierte dort mit einem Stipendium der Hans Böckler Stiftung. Während der Promotionszeit forschte er zum Streikgeschehen in Deutschland 2006/2007 und gewerkschaftlichen Umbrüchen in Mexiko. Seit 2011 arbeitet er als Projektassistent in der Projektgruppe »Arbeiterbewegung« am TECHNOSEUM. In diesem Rahmen untersucht er zurzeit den baden-württembergischen Metallarbeiterstreik 1963 und die spontanen Streiks in Mannheim 1973.



Rolf Bolwin

war nach seinem Jura-Studium im Justitiariat des Deutschlandfunks in Köln tätig. Seit 1992 ist er Geschäftsführender Direktor des Deutschen Bühnenvereins. Mit zahlreichen Publikationen hat er sich in den letzten Jahren an der öffentlichen Debatte um die zukünftige Struktur der Staats- und Stadttheater beteiligt.



Ingoh Brux

studierte Theaterwissenschaften, Germanistik und Soziologie an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Als Dramaturg arbeitete er u.a. am Ulmer Theater, Staatstheater Kassel, Theater Dortmund und Düsseldorfer Schauspielhaus. Seit der Spielzeit 2006/2007 ist er als Chefdramaturg und stellvertretender Schauspielintendant am Nationaltheater Mannheim tätig.



Ed Collier

ist Co-Direktor und Mitbegründer von China Plate, einer standortfreien Theatergruppe, die in Zusammenarbeit mit Künstlern, Orten und Festivals qualitatives, formal abenteuerliches und narrativ anspruchsvolles Theater macht. Die Arbeit umfasst Programmgestaltung und -ausführung, Künstler- und Publikumsentwicklung, Inszenierungen und Tourneen. China Plate ist Co-Produzent am Warwick Arts Centre, Leiter des Pulse Festivals und künstlerisch mit dem New Wolsey Theatre Ipswich assoziiert.



Ralph Drechsel

ist Medienkünstler und Kommunikationsdesigner. Er wirkt in verschiedenen künstlerischen Kooperationen in den Bereichen Theater, Film, Fotografie, Musik und beschäftigt sich mit Strategien gleichberechtigten Arbeitens. Ausstellung *brenne und sei dankbar* mit Gesche Piening



Tina Gadow

ist Moderatorin und Veranstaltungsdramaturgin. 2008 gründete sie das Büro »Vielfalt gestalten« zur Entwicklung und Moderation internationaler Veranstaltungen an der Schnittstelle von Kultur, Politik und Gesellschaft. Nach dem Studium der Theaterwissenschaften war sie im Goethe-Institut tätig und baute das Themenfeld »Kultur und Entwicklung« bei der GIZ auf. Sie ist Mitbegründerin des Beraternetzwerks »der kongress tanzt«, und Teil des UNESCO-Netzwerks »Young Professionals Program U40 – Kulturelle Vielfalt 2030«.



geheimagentur

Das Performance-Netzwerk produziert Situationen, die wie Fiktion erscheinen, dann aber doch den Realitätstest bestehen. Die geheimagentur realisierte Projekte u.a. auf Kampnagel Hamburg, am Deutschen Theater Berlin, am Theater Oberhausen, bei den Wiener Festwochen, beim »steirischen herbst« in Graz und anderen internationalen Festivals. www.geheimagentur.net



David Frederik Gonter

studiert Bühnen- und Kostümbild und Bildhauerei an der Hochschule für Gestaltung Offenbach. Verschiedene Ausstattungen für Kurz- und Diplomfilmprojekte sowie zahlreiche Ausstattungs-, Bühnen- und Kostümbildarbeiten in Heidelberg, am Schauspiel Frankfurt, am Jungen Ensemble Stuttgart und am Theater Osnabrück. Er arbeitet regelmäßig mit Regisseuren wie Laura Linnenbaum, Alexander Frank, Benedikt von Peter, Julia von Sell und Philipp Preuss.



Andrea Gronemeyer

war 1985 an der Comedia Colonia, u. a. als Regisseurin, Dramaturgin, Künstlerische Leiterin und Geschäftsführerin. Seit der Spielzeit 2002/2003 Direktorin des Schnawwl, Nationaltheater Mannheim, seit 2013 Teil des fünfköpfigen Intendantenteams. 2006/2007 Gründung der Jungen Oper Mannheim (gemeinsam mit Opernintendant Klaus-Peter Kehr). Ihre Inszenierungen wurden vielfach ausgezeichnet. Sie veröffentlichte die Schnellkurse *Theater* (2005) und *Film* (2009) und ist Mitherausgeberin der Anthologie *Kinder- und Jugendtheater. Perspektiven einer Theatersparte* (2009).



Axel Haunschild

ist Direktor des Instituts für interdisziplinäre Arbeitswissenschaft und Leiter des Weiterbildungsstudiums Arbeitswissenschaft an der Leibniz Universität Hannover. Er lehrte an den Universitäten Hamburg, Innsbruck und Trier sowie am Royal Holloway College der University of London. Seine Forschungsgebiete sind u.a. neue Arbeits- und Organisationsformen, kreative Industrien und Künstlerarbeitsmärkte, Mitbestimmung und Work-Life Boundaries.



Dorothea Hilliger

leitet das Institut für Performative Künste und Bildung der HBK Braunschweig, das den einzigen grundständigen Studiengang für Theaterlehrer an Schulen beherbergt. Sie studierte Germanistik, Politische Wissenschaften, Theaterwissenschaften und Theaterpädagogik und arbeitete vor ihrer Berufung an verschiedenen Theatern und Schulen, damals wie heute in zahlreichen Kooperationsprojekten. Schwerpunkte in Lehre und Forschung sind Arbeitsformen und Formate im Schulfach Theater sowie Fragen der Institutionenentwicklung auf Basis der künstlerischen Fächer.



Christa Hohmann

studierte Germanistik, Anglistik und Theologie und schloss mit einer Arbeit über Amok im zeitgenössischen Drama ab. Sie hospitierte im Rowohlt Theaterverlag, lektorierte für den Stückemarkt des Theatertreffens und für die Kaltstart-Autorenounge. Zuletzt arbeitete sie am Staatstheater Kassel, zuvor im Felix Bloch Erben Verlag und auf Kampnagel.



Erwin Jans

studierte Germanische Sprachen und Literaturen und Drama & Theater an der Universität Leuven/Belgien. Er arbeitete als Dramaturg an verschiedenen Theatern Belgiens und Hollands, gegenwärtig am Toneelhuis Antwerpen, und lehrt Theater und Drama für Schauspieler an der Artesis-Hochschule Antwerpen. Er veröffentlichte *Interculturele intoxicaties. Over kunst, cultuur en verschil* (2006), war Mitherausgeber einer Anthologie flämischer Nachkriegslyrik (2008) und schrieb gemeinsam mit dem Philosophen E. Clemens einen Essay zur Demokratie (2010). Derzeit entsteht ein Buch über Drama.



Parastu Karimi

hat Illustration mit dem Schwerpunkt Comic, Kinder- und Jugendbuch an der FH Münster studiert. Seitdem lebt und arbeitet sie in Berlin als freiberufliche Zeichnerin für Bücher, Storyboards und Graphic Recordings. Ihr aktuelles Kinderbuch *Unser Garten – Mitten in der Stadt* ist 2013 beim Atlantis Verlag erschienen. Auf ihrem Blog [//parastuillustration.blogspot.com](http://parastuillustration.blogspot.com) sind einige ihrer Arbeiten zu sehen.



Ulrich Khuon

ab 1988 Intendant am Stadttheater Konstanz, ab 1993 am Niedersächsischen Staatsschauspiel Hannover, wurde 1997 zum Professor an der Hochschule für Musik und Theater Hannover ernannt. Mit Beginn der Spielzeit 2000/01 wechselte er an das Thalia Theater Hamburg und ist seit 2009/10 Intendant des Deutschen Theaters Berlin. Seit 2013 Mitglied der Akademie der Künste, Sektion Darstellende Kunst. Im Oktober 2013 wurde ihm von der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger der Max-Reinhardt-Ring verliehen.



Barbara Kölling

arbeitet als Regisseurin häufig spartenübergreifend mit Schauspielerinnen, Puppenspielerinnen, Komponistinnen, Choreographen, Tänzerinnen. Mitbegründerin und künstlerische Leiterin des HELIOS Theaters, dessen Profil als Kinder- und Jugendtheater mit bundesweiter und internationaler Ausstrahlung sie gemeinsam mit Michael Lurse entwickelt. Teilnahme am Projekt »Theater von Anfang an!« und im europäischen Netzwerk »small size« sowie Konzeption des »hellwach«-Festivals, von Symposien und Tagungen zu aktuellen Fragen des Kinder- und Jugendtheaters.



Burkhard C. Kosminski

studierte Regie und Schauspiel in New York. 2001–2006 leitender Regisseur und Mitglied der künstlerischen Leitung am Düsseldorfer Schauspielhaus, seit 2006 Schauspielregisseur und künstlerischer Leiter der Internationalen Schillertage, seit 2003 Schauspielintendant und Betriebsleiter am Nationaltheater Mannheim. Er arbeitete u.a. an der Schaubühne Berlin, am Schauspiel Frankfurt, Schauspielhaus Dresden und Marilyn Monroe Theatre in Los Angeles. Für die Uraufführung von *Das Fest* erhielt er 2001 den Preis für die beste Regie beim NRW-Theatertreffen. Zusammen mit Matthias Lilienthal bereitet er das Festival Theater der Welt 2014 in Mannheim vor.



Tanja Krone

ist Regisseurin, Performerin und Musikerin in verschiedenen künstlerischen Kontexten. Sie studierte Angewandte Kulturwissenschaften an der Universität Hildesheim und ist Mitbegründerin des Band-Kollektivs MAIDEN MONSTERS, deren ortsspezifische Theater/Musik-Projekte auf diversen Festivals zu sehen waren. Zuletzt waren sie im Süden Europas auf Krisen-Tour, um den »sound of crisis« zu suchen. Im Juni 2014 kuratiert sie den Vagabundenkongress am Theater Rampe.



Matthias Lilienthal

war von 1992 bis 1999 stellvertretender Intendant und Chefdramaturg an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz unter Frank Castorf. Er war Programmleiter für »Theater der Welt 2002« in Bonn, Düsseldorf, Köln und Duisburg. Von 2003 bis 2012 war er künstlerischer Leiter und Geschäftsführer des HAU in Berlin. Ab September 2012 unterrichtete Lilienthal für zehn Monate am Ashkal Alwan Beirut als Resident Professor im Home Workspace Programm. Er ist Programmdirektor von »Theater der Welt 2014« in Mannheim. Ab der Spielzeit 2015/16 ist er Intendant der Münchner Kammerspiele.



Verena Lobert

studierte Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis an der Universität Hildesheim und Devising Theatre am Dartington College of Arts in England. Sie ist Gründungsmitglied des Performance-Kollektivs Fräulein Wunder AG. Seit 2009 lehrt sie am Institut für Theater und Medien der Universität Hildesheim und arbeitet seit 2012 mit dem Performance-Kollektiv Turbo Pascal in Berlin und Freiburg.



Ansgar Lorenz

studierte Grafik-Design an der HGB Leipzig und Illustration mit dem Schwerpunkt Kinder- und Schulbuch an der FH Münster. Seit 2005 ist er freiberuflich tätig als Comic-, Kinder- und Jugendbuchillustrator. Er lebt seit 2009 in Berlin.



Carmen Losmann

studierte 2003–2009 an der Kunsthochschule für Medien in Köln und realisierte bereits während ihres Studiums kurze Filme, die sich in unterschiedlichen Facetten mit der Arbeitswelt befassten. Ihr Debütfilm *Work Hard Play Hard* wurde mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet. 2012 Gerd-Ruge-Projektstipendium für einen neuen Dokumentarfilm, de sich mit den tieferen Zusammenhängen unseres Geldsystems und der Arbeitsrealität jedes Einzelnen auseinandersetzt. Sie arbeitet als freiberufliche Regisseurin in Berlin und Köln.



Thomas Maagh

studierte Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaften, Germanistik und Philosophie in Bonn und Berlin. Seit 2001 Lektor und seit 2010 Geschäftsführer im Verlag der Autoren Frankfurt am Main. Jurymitglied für den »Preis der Deutschen Theaterverlage« der Stiftung Verband Deutscher Bühnen- und Medienverlage sowie Herausgeber der Anthologie *Spielplatz für zeitgenössische Kinder- und Jugendtheaterstücke*. 2008–2010 Lehraufträge an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main.



Josef Mackert

Chefdramaturg am Theater Freiburg, Lehrbeauftragter an der Universität Freiburg und der Zürcher Hochschule der Künste. Er begleitete verschiedene Langzeitprojekte am Theater Freiburg und schrieb darüber zahlreiche Beiträge u.a für *Die Deutsche Bühne*, *Theater heute* und *Theater der Zeit*. Bücher: *HEART OF THE CITY. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft* (Hg. mit Heiner Goebbels und Barbara Mundel, 2011), *Das Gehirn als Projekt. Wissenschaftler, Künstler und Schüler erkunden unsere neurotechnische Zukunft*. (Hg. mit Oliver Müller, Giovanni Maio und Jochen Boldt, 2011)



Nicola May

studierte in Wien und Berlin Theaterwissenschaft, Musikwissenschaft und Germanistik. Als Dramaturgin war sie in der Wiener Freie-Gruppen-Szene, am Stadttheater Bern, am Badischen Staatstheater Karlsruhe und am Théâtre Chaillot in Paris, bevor sie ans Stadttheater Bern zurückkehrte, wo sie bis Sommer 2004 als Schauspielregisseurin und Chefdramaturgin für Oper, Ballett und Schauspiel tätig war. Seit 2004 ist sie Intendantin des Theater Baden-Baden. Nicola May arbeitet in verschiedenen Ausschüssen des Bühnenvereins.



Tobi Müller

ist freischaffender Journalist mit den Schwerpunkten Popmusik und Theater. Unter anderem beliefert er Deutschlandradio Kultur, *Tages-Anzeiger*, *Theater Heute* oder *Spex*. Nach zehn Jahren in Festanstellungen bei Zürcher Printmedien und beim Schweizer Fernsehen, Jurymitgliedschaften bei den Werkstatttagen im Wiener Burgtheater und beim Theatertreffen in Berlin. Ist er mittlerweile auch als Dramaturg und Moderator tätig, etwa für das Theater Neumarkt in Zürich, die Volksbühne oder das Deutsche Theater in Berlin.



Barbara Mundel

Intendantin des Theaters Freiburg. Ab 1988 Dramaturgin und Regisseurin am Theater Basel, ab Anfang der 90er freie Regiearbeit. Gastprofessur am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft Gießen Lehrauftrag für Theaterregie in Frankfurt am Main. Nach eigenen Inszenierungen Wechsel an die Volksbühne am Rosa Luxemburg-Platz Berlin. Mitgründerin von Kunstsalon der Volksbühne und *Neue Volksfilm*



Sarah Murray

leitet das Studio des National Theatre of Great Britain Organisierte nationale und internationale Tourneen für das NT, war Programmkoordinatorin am Traverse Theatre Edinburgh und leitete die Festivalplanung u.a. für das mehrfach preisgekrönte Edinburgh Festival und das jährliche Herbstfestival für Neue Oper, Tanz und Puppenspiel. Ihre interdisziplinären Arbeiten verwischen die Grenzen zwischen Performance, Visual Art, Musik und digitalen Medien.



Gabriele Oßwald

Künstlerin für Performance-Art, Zeichnerin, Kuratorin; Mitbegründerin (2001), Mitglied der Künstlerischen Leitung und Geschäftsführerin des Künstlerhauses zeitraumexit Mannheim. Bis 2007 Ausstellungen und Performances u.a. in Deutschland und Europa. 1995 Gründung von ZeitRaum Büro für Kunst mit Wolfgang Sautermeister.



Tobias Philippen

studierte Romanistik, Anglistik und Literaturübersetzen an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Von 1997 bis 2007 arbeitete als Lektor in einem Theaterverlag. 2008 gründete er zusammen mit Marc Schäfers den Theaterverlag schäfersphilippen, Köln.



Gesche Piening

ist Schauspielerin, Regisseurin, Dozentin und Trainerin. Seit ihrem Studium an der Otto-Falckenberg-Schule lebt und arbeitet sie freischaffend in München. Zuletzt machte sie mit der Wanderausstellung *brenne und sei dankbar* (in Zusammenarbeit mit Ralph Drechsel) über die Arbeitsbedingungen der freien Theater- und Tanzszene bundesweit auf sich aufmerksam. Im Dezember 2013 wird ihr Stück *Vom Zauber der Nachfrage – Kunst von glücklichen Künstlern* in München uraufgeführt.



Eva Plischke

Kulturwissenschaftlerin und Performerin, leitete das Theater- und Performancefestival »transeuropa 2006«, gründete das Theaterkollektiv »Turbo Pascal« und arbeitet mit Künstlergruppen wie der »geheimagentur« oder der »Fräulein Wunder AG« zusammen. Seit 2009 ist sie auch als Künstlerin in Projekten kultureller Bildung und Forschung tätig, u.a. am Forschungstheater Hamburg und dem Theater an der Parkaue Berlin. Sie promoviert im künstlerisch-wissenschaftlichen Graduiertenkolleg »Versammlung und Teilhabe – Urbane Öffentlichkeiten und Performative Künste« Hamburg.



Julian Pörksen

arbeitete als Assistent für Christoph Schlingensief, studierte Geschichte und Philosophie in Berlin und anschließend Dramaturgie in Leipzig. Sein Filmdebüt *Sometimes we sit and think and sometimes we just sit* über einen fünfzigjährigen Taugenichts, der freiwillig ins Altenheim zieht, feierte 2012 auf der Berlinale Premiere. 2013 erschien sein Buch *Verschwenne deine Zeit* im Alexander Verlag Berlin.



Daniel Ris

ist Regisseur und Schauspieler. 2011 schloss er das Studium »Executive Master in Arts Administration« an der Universität Zürich mit einer Arbeit zu Unternehmensethik für den Kulturbetrieb. *Perspektiven am Beispiel öffentlich-rechtlicher Theater* ab, der ersten wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Thema, veröffentlicht im Springer VS Verlag. Er arbeitet im Team von »art but fair« und ist Vorstandsmitglied von »art but fair SCHWEIZ e.V.«.



Jochen Roller

studierte Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen und Choreografie am Laban Centre London, ist seit 1997 freischaffender Choreograf. Bislang entstanden über fünfzig Arbeiten für Bühnen, Galerien, Mode, Film und Internet. Seine dreistündige Solo-Trilogie *perform performing* (2002-2004), 147-mal aufgeführt, tourte durch mehr als zwölf Länder und wurde 2009 vom Auktionshaus Christie's in Hamburg versteigert. Er lebt in Berlin und Sydney.



Ulf Schmidt

studierte Theaterwissenschaft in München, Paris und Frankfurt am Main, promovierte über Platons Schauspiel der Ideen und arbeitete mehrere Jahre in Digitalagenturen. Er bloggt unter www.postdramatiker.de und schreibt gelegentlich für *nachtkritik.de*. Als Theaterautor wird er vom Verlag der Autoren vertreten. Sein letztes Stück *Schuld und Schein*, dessen Uraufführungsrechte er auf ebay versteigerte, läuft ab Juli 2014 im Metropoltheater München. Er lebt als freier Autor und Digitalberater in Berlin.



Richard Sennett

lehrt Soziologie und Geschichte an der New York University und der London School of Economics and Political Science. Seine Hauptthemen sind die Vereinzelung, Orientierungslosigkeit und Ohnmacht moderner Individuen, die Oberflächlichkeit und Instabilität zwischenmenschlicher Beziehungen sowie die Ausübung von Herrschaft. Werke u.a.: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens* (1977), *Der flexible Mensch* (1998). In *Handwerk* (2008).



Erika Spieß

Studium der Psychologie in Heidelberg und München, Mitarbeiterin in verschiedenen Forschungsprojekten. Promotion und Habilitation, ab 1997 verschiedene Lehrstuhl- und Professurvertretungen. Seit 2003 außerplanmäßige Professorin, seit 2007 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl Wirtschafts- und Organisationspsychologie der LMU München. Derzeit Professurvertretung „Psychologie der Arbeit und Gesundheit“ in Konstanz.



Dharmacarin Sunayaka

wuchs auf dem Land auf und fühlte sich schon früh dem Leben in der Natur verbunden. Dennoch studierte er Chemie in Köln und wechselte 1989 in die industrielle Forschung in der Schweiz. Schon während des Studiums interessiert er sich für Meditation und Buddhismus und widmet sich seit 1999 ganz der Praxis des Buddhismus. 2003 Aufnahme in den Buddhistischen Orden Triratna in England. Zum Abschluss des Auslandsaufenthalts 33-wöchige Einzelklausur in den spanischen Bergen. Seit 2009 unterrichtet er am Buddhistischen Tor in Berlin.



Gerd Taube

1989–1993 Leitender Dramaturg und Stellvertreter des Intendanten am Städtischen Puppentheater Karl-Marx-Stadt/Chemnitz, 1993–1997 Gründungsintendant der Schaubude Berlin, seit 1997 Leiter des Kinder- und Jugendtheaterzentrums der BRD und Künstlerischer Leiter der nationalen Biennale des Theaters für junges Publikum »Augenblick mal!« Seit 1999 Vorstandsmitglied und seit 2009 Vorsitzender der Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung (BKJ).



Marion Tiedtke

Dekanin des Fachbereichs Darstellende Kunst an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main, Ausbildungsdirektorin und Professorin für Schauspiel seit 2007. Zuvor als Dramaturgin an der Berliner Schaubühne, am Schiller Theater Berlin, Bremer Theater, Bayerischen Staatsschauspiel, Burgtheater Wien und den Münchner Kammerspielen engagiert. Als freie Produktionsdramaturgin arbeitet sie für Oper und Schauspiel.



Thomas Vašek

Studium der Mathematik und Volkswirtschaft an der Universität Wien, verschiedene journalistische Positionen, u. a. Chefredakteur *PM Magazin*. Seit 2011 Gründungschefredakteur der Philosophiezeitschrift *Hohe Luft*. Er ist Autor diverser Bücher, u. a. *Denkstücke* (Suhrkamp 2012), *Seele. Eine unsterbliche Idee* (Ludwig 2010), *Die Weichmacher* (Hanser 2011) und *Work-Life-Bullshit* (Riemann 2013).



Willem Wassenaar

studierte Regie in den Niederlanden und Neuseeland und arbeitete dort als Schauspieler und Regisseur. Er war Leiter der Jugendtheaterschule »Long Cloud Youth Theatre« und Tutor an der »Toi Whakaari Drama School« (Neuseeland). Für seine Inszenierung von *Angels in America* gewann er 2007 den Chapman Tripp Award als »Most Promising New Director of the Year«. Seit 2011 lebt und arbeitet er in Berlin, u.a. am Deutschen Theater, an der Jugendtheaterwerkstatt und an Schauspielschulen.



Franz Wille

lebt in Berlin. Studium der Theaterwissenschaft, Germanistik und Anglistik in München und Berlin. 1982–1986 Dramaturg am Theater der Freien Volksbühne (Intendant Kurt Hübner). Seit 1990 Redakteur der Zeitschrift *Theater heute*.

theater denken aus dem herzen

Ein Nachruf auf Henning Rischbieter

Manfred Beilharz

Am 22. Mai dieses Jahres starb Henning Rischbieter im Alter von 86 Jahren. Als leidenschaftlicher Theatergänger, legendärer Kritiker, Gründer von *Theater heute* und Professor für Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin begleitete und prägte er die westdeutsche Theaterszene über viele Jahre hinweg. Bereits 1958, noch als Geschäftsführer einer Besucherorganisation in seiner Heimatstadt Hannover, trat Rischbieter in die dg ein. Ab Ende der 1970er Jahre gehörte er dem Vorstand an und war von 1996 bis 2004 Geschäftsführer der dg. Im September 2013 erzählte der ehemalige dg-Vorsitzende Manfred Beilharz dem jetzigen, Christian Holtzhauer, von seinen Begegnungen mit Rischbieter.

Ich habe Henning Rischbieter 1965 oder 1966 in seiner Funktion als Herausgeber von *Theater heute* kennengelernt, als ich für meine juristische Dissertation über die Rechtsbeziehungen zwischen Theater und Autoren recherchierte. *Theater heute* druckte ja jeden Monat ein neues Stück ab, und mich interessierte, wie die Redaktion an die Stücke kam und welche rechtlichen Fragen mit dem Abdruck einhergingen. Henning hat mich sofort empfangen und sich viel Zeit für mich genommen. Ich bekam zwar die Informationen, die ich brauchte, aber eigentlich ließ er mich die ganze Zeit reden und stellte nur hin und wieder knappe Zwischenfragen. Vor allem wollte er von mir wissen, warum ich Theater machte. Als ich erzählte, dass ich an der Münchner Studentenbühne arbeitete, erkundigte er sich sofort nach Peter Stein, den damals noch keiner kannte.

Als ich vier Jahre später in Tübingen als Intendant anfang, stand Henning auf einmal vor der Tür und sah sich eine Produktion an. Das hat mich umgehauen. Er hat dann Christoph Müller vom Schwäbischen Tagblatt beauftragt, unsere Arbeit zu beobachten. Müller hat in *Theater heute* gelobt und verrissen, aber egal – das, was wir in Tübingen machten, wurde überregional wahrgenommen, man hat sich damit auseinandergesetzt.

Der Kontakt mit Rischbieter wurde enger über die dg, das muss Anfang oder Mitte der 80er Jahre gewesen sein. Wenn er jemanden schätzte, gab er Tipps. Wann immer er auf einen interessanten Regisseur oder Dramaturgen stieß, erzählte er mir davon. Im Fall von Stefan Bachmann, Lars-Ole Walburg und dem Berliner Theater Affekt¹ hat er mir richtig zugesetzt, weil ich mich nicht schon viel früher auf den Weg gemacht hatte, um mir deren Arbeiten anzusehen, obwohl ich ja sogar einen familiären Anlass dazu gehabt hätte: meine Tochter Ricarda war dort Bühnenbildnerin.

Henning hat unglaublich viel gewusst, sein Wissen war nahezu enzyklopädisch, egal ob Philosophie, Theater

oder Bildende Kunst. Dieses Wissen hat ihn manchmal zu apodiktischen Äußerungen veranlasst. Bei unseren ersten Begegnungen hat mich das eingeschüchtert. Er wollte einen damit auch provozieren. Er hat den Widerspruch herausgefordert, er wollte, dass man den eigenen Standpunkt vertritt. Man konnte mit ihm großartig streiten. Manchmal hat er mich als Bonner Intendanten noch auf der Premierenfeier zur Schnecke gemacht, wenn eine Inszenierung meiner Regisseure aus seiner Sicht nicht gelungen war. Am nächsten Morgen war nichts von seinem Zorn übrig.

Als Kritiker suchte Henning immer die Nähe zu den Theatermachern. Was ihn am Theater interessierte, war auch das, was uns Theatermacher interessiert: dass es eine kollektive Kunst ist. Dass man es allein gar nicht machen kann. Dass man sich aneinander reibt, um etwas ringt, die Notwendigkeit des gemeinsamen Tuns aber nie in Frage stellt. Er war immer mit den interessantesten Leuten befreundet: Heiner Müller, Jürgen Gosch, Dimitter Gotscheff. Er brauchte diesen persönlichen Kontakt, er wollte nicht erstarren in seinen einsamen Reflexionen, sich nicht nur mit seinen Kritikerkollegen messen. Und er liebte Schauspieler. Er versuchte, das Leben mit dem Theater als eine Art Gesamtkunstwerk, als eine riesengroße WG zu begreifen. Ohne den Austausch mit den Theatermachern hätte ihn das Theater nicht mehr interessiert. Seine dringendste Frage war dabei immer: Warum machst du das so? Was hast du dir dabei gedacht? Es war oft nicht leicht, ihn zu überzeugen, aber wenn es gelang, hat er das in sein Weltbild integriert.

Diesen Austausch, diese Kommunikation hat er auch und gerade in der dg gesucht. Er war der Meinung, dass man das Theater auf eine breitere gesellschaftliche Basis stellen müsse. Das hatte er ja schon mit *Theater heute* geleistet. Man darf nicht vergessen, dass das bundesdeutsche Theater in den 1950ern piefig, spießig, gediegen war. Da wurde nachgeholt, was man in den beiden Jahrzehnten zuvor versäumt hatte, aber eine richtige Erneuerung fand nicht statt. Mit *Theater heute* haben er und die Redakteure, die er holte – Botho Strauß, Peter von Becker, Michael Merschmaier,

Franz Wille – dem Theater Nachhilfeunterricht gegeben, haben andere Schwerpunkte gesetzt, das Theater herausgefordert. Henning war der Meinung, dass die Erneuerung des Theaters nur von außen kommen könne, von den Rändern, mitunter von Laien. Er war aber auch der Ansicht, dass diese Erneuerung nicht die Aufgabe der Kritiker sei, sondern vor allem der Macher, also der Regisseure – und der Dramaturgen. Er war ein großartiger Verfechter der, wie er sagte, »deutschen Erfindung« der Produktionsdramaturgie, auch wenn er selbst nie als Dramaturg gearbeitet hat. Er war überzeugt, dass die Erneuerung des Theaters vom Denken ausgehen müsse, von der Theorie, aber nicht nur vom Denken mit dem Kopf, sondern auch mit dem Herzen und mit den Sinnen. Theorie war kein Selbstzweck für ihn. Der Produktionsdramaturg war für ihn die eigentliche Quelle der Verbesserung des Theaters. Er war ein vehementer Vertreter der Auffassung, dass der Produktionsdramaturg alle Schritte des künstlerischen Prozesses, bis hin zur Vermarktung der Produktion, aus dem Geist der Inszenierungsidee heraus konzipieren und kontrollieren müsse.

Je enger man mit ihm befreundet war, desto kritischer wurde man von ihm beobachtet. Er wollte nie selber Dramaturg sein, denn das hätte ihn behindert in seiner Freiheit. Er war ja ein überzeugter Kritiker. Er wollte dazugehören zum Theater, das schon, aber das hat ihn nicht daran gehindert, die Distanz zu wahren.



Henning Rischbieter



Dr. Manfred Beilharz
seit 2002/2003 Regisseur und
Intendant des Hessischen
Staatstheaters Wiesbaden
und künstlerischer Leiter der
Theaterbiennale »Neue Stücke
aus Europa«, studierte
Germanistik, Theaterwissen-
schaften und Jura in Tübingen
und München. Er war
Intendant in Tübingen
(1970–1975), Freiburg
(1976–1983), Kassel
(1983–1991) und Bonn (ab
1991) und Generalintendant in
Bonn 1997–2002. Seit 1999
Präsident des deutschen
Zentrums des Internationalen
Theaterinstituts (ITI) Berlin.



MAN N H E I M E R
M O Z A R T
S O M M E R

12. – 20. JULI 2014
KARTENTELEFON 0621 1680 150
WWW.NATIONALTHEATER-MANNHEIM.DE

NTM NATIONAL THEATER MANNHEIM

FESTIVALREGION RHEIN-NECKAR

THEATER STÜCK VERLAG

Geschichten unserer Zeit suchen.
Die Gegenwart individuell wahrnehmen.
Neue Blicke auf die Realität schaffen.
Neugierig sein.
Den Dramatiker behaupten.

20 Jahre Theaterstückverlag

THEATERSTÜCKVERLAG · KORN-WIMMER
MAINZER STR. 5, 80804 MÜNCHEN
TEL. +49/(0)89/36101947
www.theaterstueckverlag.de info@theaterstueckverlag.de

die arbeitsgruppen der dg

neu: ag musiktheater

Wie kann das sein – die **dg** ohne eine eigenständige Arbeitsgruppe zum Musiktheater? Das muss sich ändern! Es ist Zeit, über Musiktheater nachzudenken. Über eine der traditionsreichsten Theaterformen überhaupt – die sich (mal wieder) mitten in einem Umbruch befindet. Über ihre Ästhetik und Rezeption, aber auch über ihre Arbeitsfor-

men und -strukturen; über ein Berufsbild in stetigem Wandel: den Musiktheater-Dramaturgen.

Initiative, Kontakt und Vereinbarung eines ersten Treffens über Jonas Zipf: jonaszipf@gmx.de



neu: ag tanz

Die neu gegründete AG Tanz versteht sich als Forum für tanzdramaturgische Arbeitsweisen

Es ist kein Geheimnis, dass es in etwa so viele verschiedene dramaturgische Techniken, Aufgabenfelder und Selbstverständnisse gibt wie Dramaturgen. Demzufolge ist der Tanzdramaturg (oder in der Praxis vielmehr die Tanzdramaturgin) auch keine exotische Spezies gegenüber dem Schauspiel-dramaturgen, auch wenn er vergleichsweise häufiger in Socken in der Probe sitzt oder sich gar bewegt. Sehr oft außerhalb des Stadttheaters situiert, gestaltet sich das tanzdramaturgische Arbeitsumfeld jedenfalls noch vielfältiger und individueller als das der in gewisse standardisierte Produktionsabläufe eingebundenen Kollegen. Während des dritten Tanzkongresses im Juni am Tanzhaus NRW, auf

dem auch die **dg** an der Gestaltung einer Themenreihe zur Tanzdramaturgie beteiligt war, zeigte sich, dass es Bedarf an weiterem fachlichen Austausch und weiterer Vernetzung gibt. Nach dem Gründungstreffen der AG Tanz im August 2013 und einem vertiefenden Herbsttreffen wird während der Jaheskonferenz am 24. Januar 2014 um 14.00 Uhr ein drittes Treffen stattfinden, zu dem alle Interessierten ganz herzlich eingeladen sind.

Ansprechpartnerinnen für weitere Fragen sind Amelie Mallmann und Karin Kirchhof: ameliemallmann@web.de; tanzheilbronn@web.de

ag landesbühnen

Die AG Landesbühnen entstand am Rande der **dg**-Jahreskonferenz 2013 aus dem Wunsch einiger Kollegen, sich stärker untereinander zu vernetzen. Die konstituierende Sitzung fand am 24. Mai 2013 am Hessischen Landestheater Marburg statt.

Die Arbeit zielt auf die Diskussion künstlerischer, organisatorischer und kulturpolitischer Fragen, die sich aus der dramaturgischen Arbeitspraxis an den Landesbühnen ergeben. Zentrale Themenbereiche sind derzeit unter anderem »Spielplangestaltung in der Balance zwischen Sitzstadt und Abstecherorten«, »Kulturvermittlung, Publikumsbindung und Besucherentwicklung im ländlichen Raum«, »Der Begriff der Provinz« und »Der kulturelle Auftrag der Landesbühnen«. Daneben soll es auch Raum zum Austausch von Erfolgsmethoden im Sinne von Best Practice-Modellen geben. Mittelfristig soll durch die Aktivitäten der Gruppe

außerdem das Profil der Landesbühnen innerhalb der **dg** gestärkt werden. Für die kommende Spielzeit ist geplant, jeweils einmal im Jahr ein Festival oder eine ähnliche Veranstaltung an einem der 23 deutschen Landestheater durch ein Tagessymposium der AG Landesbühnen zu einem bestimmten Thema zu ergänzen.

Die Gründungsmitglieder der AG Landesbühnen sind: Hannah Ruckert, Annelie Mattheis & Alexander Leiffheidt (Marburg), Katrin Enders, Olivier Garofalo (Bruchsal) und Peter Hilton Fliegel (Wilhelmshaven).

Arbeitstreffen der AG Landesbühnen auf der **dg**-Jahreskonferenz: am Freitag, den 24. Januar 2014 um 14 Uhr im Foyer des Nationaltheaters Mannheim. Interessierte und neue Mitglieder sind herzlich eingeladen.

Die Dramaturgische Gesellschaft (**dg**), 1956 in Berlin gegründet, vereint Theatermacher aus dem gesamten deutschsprachigen Raum. Sie versteht sich als offene Plattform für den Austausch über die künstlerische Arbeit, die Weiterentwicklung von Ästhetiken, Produktionsweisen und nicht zuletzt über die gesellschaftliche Funktion des Theaters. Zu den Mitgliedern der **dg** zählen Theatermacher aus allen Genres und allen Organisationsformen des Theaters, egal ob Stadttheater oder freie Szene, sowie Verleger, Journalisten und Studierende.

Zwei zentrale Aktivitäten der **dg** sind die Organisation der Jahreskonferenz und die Herausgabe des Magazins dramaturgie. Einmal im Jahr veranstaltet die Dramaturgische Gesellschaft eine an wechselnden Orten stattfindende öffentliche Jahreskonferenz, zu der Referenten aus dem In- und Ausland eingeladen werden, sich in verschiedenen Formaten mit den Konferenzteilnehmern zu einem virulenten Thema der zeitgenössischen dramaturgischen Berufspraxis auszutauschen. Das Magazin dramaturgie greift die Themen der Jahreskonferenz in Form von schriftlichen und bildlichen Beiträgen auf.

Die Konferenzthemen der letzten Jahren waren: München 2013 – *Es gilt das gesprochene Wort. Sprechen auf der Bühne – und über das Theater*; Oldenburg 2012 – *Hirn. Geld. Klima. Theater und Forschung*; Freiburg 2011 – *Wer ist WIR? Theater in der interkulturellen Gesellschaft*; Zürich 2010 – *Vorstellungsräume. Dramaturgien des Raums*; Erlangen 2009 – *europa erlangen. Wie kommt Europa auf die Bühne?*; Hamburg 2008 – *Geteilte Zeit. Theater zwischen Entschleunigungs- und Produktionsmaschine*; Heidelberg 2007 – *Dem »Wahren, Guten, Schönen.« Bildung auf der Bühne*; Berlin 2006 – *Radikal sozial. Wahrnehmung und Beschreibung von Realität im Theater*.

Innerhalb der **dg** widmen sich die Arbeitsgruppen »Forum Diskurs Dramaturgie«, »Dramaturgie ohne Drama«, »**dg**:möglichmacher«, »Tanz«, »Musiktheater« und »Landesbühnen« verschiedenen künstlerischen, gesellschaftlichen und berufspraktischen Themen. Informationen zu deren

Arbeit finden Sie auf der Website der **dg** www.dramaturgische-gesellschaft.de. Außerdem verleiht die **dg** gemeinsam mit der Stadt Frankfurt (Oder), dem dort ansässigen Kleist-Forum und den Ruhrfestspielen Recklinghausen jährlich den Kleist-Förderpreis für junge Dramatiker.

Mit ihren Tagungen und Aktivitäten rund ums Jahr leistet die **dg** einen wichtigen Beitrag zur gesellschaftlichen Positionsbestimmung des Theaters. Indem zu den Konferenzen stets auch zahlreiche »theaterfremde« Referenten eingeladen werden, befördert die **dg** den Wissenstransfer zwischen den verschiedenen Disziplinen und setzt so neue Impulse für die künstlerische Arbeit.

Mitglieder der **dg** können diese als Netzwerk nutzen, zum Beispiel für die Bewerbung fachspezifischer Aktivitäten, sie haben freien Eintritt zur Jahreskonferenz, erhalten das Magazin dramaturgie kostenlos, bekommen regelmäßig den E-Mail-Newsletter und können sich in Arbeitsgruppen innerhalb des Vereins engagieren. Neue Mitglieder erhalten zudem ein kostenloses Halbjahresabo der Deutschen Bühne.

Werden Sie Mitglied der dg!

Der Jahresbeitrag liegt bei 70 Euro, ermäßigt 25 Euro und 240 Euro als Förderbeitrag für Institutionen. Den Antrag auf Mitgliedschaft finden Sie als Download auf unserer Website www.dramaturgische-gesellschaft.de, oder wenden Sie sich direkt an unsere Geschäftsstelle: Mariannenplatz 2, 10992 Berlin, Tel. 0049 (0)30 77908934. Email: post@dramaturgische-gesellschaft.de. Ihre Ansprechpartnerinnen sind Suzanne Jaeschke und Cordula Welsch.

Weitere Informationen unter www.dramaturgische-gesellschaft.de

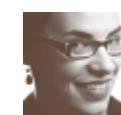
dg: möglichmacher

Aller guten Dinge sind drei, heißt es. Aller guten Dinge sind vier, sagen wir! Seit 2010 lassen die **dg**:**Möglichmacher** durch Spendenakquise neun Berufsanfänger und Studierende kostenfrei an den Jahreskonferenzen der dg teilnehmen. Die Stipendiaten erhalten einen Reisekostenzuschuss und werden bei Gastfamilien in den Konferenzstädten untergebracht, auf der Tagung der dg werden sie durch die Möglichmacher begleitet. Der Reisekostenzuschuss finanziert sich aus Spenden, die von der **dg** verdoppelt werden. Auch in diesem Jahr möchten wir jungen Kolleginnen und Kollegen die Teilnahme an der Tagung ermöglichen!

Wir freuen wir uns daher über Spenden an: Dramaturgische Gesellschaft / Konto 482 44 54 00 / BLZ 100 708 48 / Berliner Bank / Verwendungszweck: Möglichmacher. Selbstverständlich stellt die **dg** hierfür eine Spendenquittung aus.

Die Möglichmacher sind Christine Böhm (freischaffende Dramaturgin, Karlsruhe), Lene Grösch (Oldenburgisches Staatstheater), Christa Hohmann (freischaffende Dramaturgin, Berlin) und Christoph Macha (Staatstheater Braunschweig). Mehr Informationen und aktuelle Termine unter www.dramaturgische-gesellschaft.de und unter www.facebook.com/Moeglichmacher.

Der im Januar 2013 gewählte Vorstand der Dramaturgischen Gesellschaft:



Natalie Driemeyer
freiberufliche Dramaturgin, seit 2013 Jurymitglied im Berliner Senat für die Freie Theater- und Tanzszene, Autorin bei Theater der Zeit, Leitung des Forum Diskurs Dramaturgie mit Jan Deck. Zuvor Schauspielleitung am Stadttheater Bremerhaven, Sie arbeitete u.a. am Les Kurbas Theater L'viv / Ukraine, beim napoli teatro festival italia, auf Kampnagel Hamburg und bei Theater der Welt 2008. Lehraufträge an der Udk Berlin und am Jakarta Arts Council.



Uwe Gössel
Theaterwissenschaftler, Dramaturg und Autor. Seit 2006 Leiter des Internationalen Forums, Theatertreffen der Berliner Festspiele sowie Leitung des Berliner Festspiele Lab Moderne Proben 2013. Dramaturg am Maxim Gorki Theater Berlin von 2002 bis 2004 und Schauspiel-dramaturg am Volkstheater Rostock von 1999 bis 2002. Jurymitglied des Theatertreffens der deutschsprachigen Schauspiel-schulen 2013 sowie für den Kleist-Förderpreis für junge Dramatiker.



Christian Holtzhauer
Vorsitzender der **dg**, ist künstlerischer Leiter des Kunstfests Weimar. 2005-2013 Schauspiel-dramaturg und Projektleiter am Staatstheater Stuttgart mit Schwerpunkt auf internationalen Projekten. 2001-2004 gemeinsam mit Amelie Deuffhard verantwortlich für das künstlerische Programm der Sophiensaele Berlin. Jurymitglied für den Kleist-Förderpreis für junge Dramatiker und Mitglied des Kuratoriums des Fonds Darstellende Künste e.V.



Birgit Lengers
Stellvertretende Vorsitzende der dg, seit 2009/2010 Leitung des Jungen DT am Deutschen Theater in Berlin. Zuvor tätig als Theaterwissenschaftlerin (Universität Hildesheim, UdK Berlin), Dramaturgin (German Theater Abroad, Theater T1) und Moderatorin (u.a. Theatertreffen/Berliner Festspiele). Publikationen u. a. in Text + Kritik, Theater der Zeit und Die Deutsche Bühne.



Amelie Mallmann
Theaterpädagogin/ Dramaturgin am Jungen DT, davor freiberufliche Dramaturgin, Theaterpädagogin, Dozentin und Moderatorin. 2005-2011 Theaterpädagogin und Dramaturgin am Theater an der Parkaue, Berlin. 2002-2005 Dramaturgin am u\hof, Theater für junges Publikum am Landestheater Linz.



Jörg Vorhaben
Leitender Schauspiel-dramaturg am Oldenburgischen Staatstheater und verantwortlich für das Festival Go-West: Theater aus Flandern und den Niederlanden. 2002 bis 2006 Dramaturg am Schauspiel Köln, 2000 bis 2002 Dramaturg am Nationaltheater Mannheim.



Jonas Zipf
Seit der Spielzeit 2011/12 Mitglied der Künstlerischen Leitung am Theaterhaus Jena. Er promoviert an der HfBK Hamburg zu urbanistischer Kunst. Zuvor arbeitete er als freier Dramaturg, Autor und Regisseur. Mit der freien Gruppe O-Team realisiert er seit 2005 ortsbezogene Projekte in München und Stuttgart.

Geschäftsstelle:



Suzanne Jaeschke
Geschäftsführerin der **dg**, geboren und aufgewachsen in den Niederlanden, seit 1996 Dramaturgin und freie Produktionsleiterin in Berlin. Arbeit u.a. mit Constanza Macras, Lotte van den Berg (Niederlande), Anne Hirth, Public Movement (Israel), Rundfunkchor Berlin.



Cordula Welsch
Assistentin der Geschäftsführung, ist Musikerin, Kulturwissenschaftlerin und Geigenpädagogin. Lebt seit 2007 in Berlin, unterhält diverse Tango- und Unterhaltungsmusik-Projekte und konzertiert weltweit.

Ehrenmitglieder der **dg** sind Manfred Beilharz, Arnold Petersen (†), Henning Rischbieter (†) und Peter Spuhler.

Impressum
ISSN-Nr. 1432 - 3966

Dramaturgische Gesellschaft (dg)
Mariannenplatz 2
10997 Berlin
+49 (0)30 779 089 34
post@dramaturgische-gesellschaft.de
www.dramaturgische-gesellschaft.de

Vorstand Natalie Driemeyer, Uwe Gössel, Christian Holtzhauer (Vorsitzender), Birgit Lengers (stellv. Vorsitzende), Amelie Mallmann, Jörg Vorhaben, Jonas Zipf
Geschäftsstelle Suzanne Jaeschke, Cordula Welsch
Redaktion Suzanne Jaeschke, Vorstand
Lektorat zWeitblick, Susanne Dowe
Bildredaktion anschlaege.de, Uwe Gössel
Druckerei Oktoberdruck
Kritzeleien von Tiziana Jill Beck, Mona Leinung
Gestaltung anschlaege.de



J E S

JUNGES ENSEMBLE STUTTGART
EBERHARDSTR. 61A
70713 STUTTGART
TEL.: 0711/218 480-10

**EXPERIMENTELLE KINDER- UND
JUGENDTHEATERPROJEKTE IM JES**



FREISPIEL 4: GODZILLA
HÖRSPIEL- UND VIDEOTHEATER – MIT REGISSEUR EIKE HANNEMANN
1.-4. FEBRUAR 2014



FREISPIEL 5: ANLEITUNG ZUM EINSAMSEIN
AN DER SCHNITTSTELLE VON SCHAUSPIEL UND FIGURENTHEATER FÜR JUGENDLICHE – MIT REGISSEURIN LAURA LINNENBAUM
1.-4. FEBRUAR 2014



FREISPIEL 6: 1, 2, 3 ODER: LESS IS MORE
DREI SCHAUSPIELER AUS DREI NATIONEN ARBEITEN AN DER REDUKTION DER MITTEL UND AN DER VERBINDUNG UNTERSCHIEDLICHER THEATERTRADITIONEN
22.-26. FEBRUAR 2014



FREISPIEL 7: HEARTCORE RESEARCH 14+
EIN RECHERCHeprojekt MIT REGISSEUR CHRISTIAN MÜLLER
22.-25. MÄRZ 2014



FREISPIEL 8: PIES DESCALZOS (BARFUSS)
MIT DEM KATALANISCHEN REGISSEUR JORGE PICÓ
22.-26. MÄRZ 2014



FREISPIEL 9: WALDFLUCHT
NOCH EIN SCHRITT, EIN BLAUER RABE NIMMT DICH MIT – MIT DER HOLLÄNDISCHEN REGISSEURIN HANNEKE PAAUWE
10.-14. MAI 2014

**MEHR INFORMATIONEN
UNTER:
WWW.JES-STUTTGART.DE**

www.textbuehne.eu

Theatertexte als eBook lesen!

Im August 2013 hat der Gustav Kiepenheuer Bühnenvertrieb damit begonnen, Theaterstücke als eBooks zum Download zur Verfügung zu stellen. Unter dem Label www.textbuehne.eu erscheinen ausgewählte Stücke des Verlages für das interessierte Publikum, insbesondere Neuerscheinungen und Theatertexte, die im Repertoire deutschsprachiger Bühnen zu finden sind. Die Texte können in jedem Buchladen oder vom Portal www.textbuehne.eu in Online-Shops wie Amazon, Kobo, buecher.de, iTunes, epubli, Hugendubel, Weltbild etc. zu Preisen zwischen € 3,99 und € 5,99 erworben werden.

Bislang sind die folgenden Titel erschienen:

Oliver Bukowski: Friday Night – Komödie
Oliver Bukowski: Nature & Friends – Komödie
Theodor Fontane: Effi Briest – Bühnenbearbeitung nach dem gleichnamigen Roman
Kai Hense: Welche Droge passt zu mir? – Monolog
Rebekka Kricheldorf: Der große Gatsby – nach dem gleichnamigen Roman von F. Scott Fitzgerald
Jan Neumann: Knolls Katzen – Kurzmonolog
Lot Vekemans: Gift. Eine Ehegeschichte – Deutsch von Eva Pieper und Alexandra Schmiedebach
weitere Titel in Vorbereitung

Besuchen Sie uns auf www.textbuehne.eu
oder auf der Website des Verlages
www.kiepenheuer-medien.de

Gustav Kiepenheuer Bühnenvertriebs-GmbH,
Schweinfurthstraße 60, 14195 Berlin
Telefon 030 89 71 840, Telefax 089 823 39 11,
info@kiepenheuer-medien.de

MASTER

Der im Rahmen der Hessischen Theaterakademie angebotene wissenschaftlich-künstlerische und theaterpraktische Studiengang

DRAMA TURGIE

vergift zum Wintersemester 2014/15 neue Studienplätze. Näheres zu Bewerbungsvoraussetzungen, Profil, Kooperationspartnern und Dozenten unter:
www.dramaturgie.uni-frankfurt.de
Bewerbungsschluss: 1. Juni 2014



KULTUR IN ESSEN.

TUP

STÜCK AUF!

Autorentage am Schauspiel Essen
25. – 26. April 2014

Acht Dramatiker präsentieren ihre neuen Stücke zum Thema „Grenzgänger“.

Reisende und Extremisten, Abenteurer und Fanatiker, Wagemutige und Flüchtlinge stehen im Mittelpunkt der **dritten Ausgabe der Essener Autorentage „Stück auf!“**. Als Grenzgänger waren und sind sie Wegbereiter und Möglichmacher – ihre Geschichten kommen auf die Bühne!

Am 26. April präsentieren Schauspieler des Essener Ensembles in szenischen Lesungen Ausschnitte aus den acht Stücken, die für die Endausscheidung des Wettbewerbs ausgewählt wurden. Mit Publikumsgesprächen, Autorenporträts, Parties sowie der Uraufführung des letztjährigen Siegerstückes „Eine Blume als Gegenwehr“ von Katja Wachter am 25. April in der Casa steht das Schauspiel Essen wieder zwei Tage ganz im Zeichen neuer Dramatik.

Eine Fachjury vergibt erneut den Autorenpreis der Stadt Essen, gefördert von der Sparkasse Essen in Höhe von € 5.000, verbunden mit der Uraufführung des prämierten Stücks am Schauspiel Essen in der Spielzeit 2014/15.

Der Publikumspreis wird gestiftet vom Freundeskreis Theater und Philharmonie Essen e. V. Außerdem wählt eine Jugend-Jury ihr Lieblingsstück aus.

Mehr Infos unter
www.schauspiel-essen.de/stueck-auf/
Tickets unter 02 01 81 22-200



SCHAUSPIEL ESSEN

Neu im Verlag der Autoren

Sarah Berthiaume
Die Sintflut danach 3D-3H

Ad de Bont
Mehmed der Eroberer Besetzung ad lib.

Rik van den Bos
Leerlauf 2H

Jan Friedrich
Deals 2D-3H

Guy Krneta
Der Monsieur von Madam 1D-1H

Anne Krüger
Hirnströms Welt 2D-4H

Claudius Lünstedt
Kyoto.Protokoll mind. 4D/H

Mathilda Onur
Flügel zum Tauchen an Land 1D-2H

Kevin Rittberger
PLEBS CORIOLAN.
Eine Räuberpistole 3D-3H

Marianna Salzmann
Hurenkinder Schusterjungen 1D-2H

Antonio Skármeta
Volksentscheid 2D-4H

Sophokles / Simon Werle
Ajax Besetzung ad libitum

Urs Widmer
König der Bücher 2D-5H

Taunusstraße 19, D-60329 Frankfurt am Main
Telefon 069/23857420. Fax 069-24277644
theater@verlagderautoren.de. www.verlagderautoren.de

VERLAG DER AUTOREN
Der Verlag der Autoren gehört den Autoren des Verlages

PERFORMING ARTS PROGRAMM BERLIN

Beraten. Vernetzen. Stärken:

7 Module für die freien darstellenden Künste

- ▶ **Mentoringprogramm** – Betreuung, Einzelcoaching und Workshops für Nachwuchs und EinsteigerInnen. Neue Bewerbungsrunde 2014
- ▶ **Beratungsstelle** – Expertenberatung rund um den Produktionsprozess und Informationsveranstaltungen für freie Tanz- und Theaterschaffende
- ▶ **Marketingwettbewerb** freie darstellende Künste – Preise für die außergewöhnlichsten Kommunikationskonzepte der Stadt. Neue Ausschreibung 2014
- ▶ **Theaterscoutings** – Entdeckertouren durch die freie Szene. Theaterspaziergänge, begleitete Besuche, kuratierte Tickets.
- ▶ **Branchentreff der freien darstellenden Künste** – Strategien entwickeln, Wissen vermitteln, Kollegen begegnen. Wieder im Oktober 2014.
- ▶ **Proberaumplattform** – Suche, Verwaltung und direkte Buchung von Proberäumen online
- ▶ **Zentrale Marketingstelle** – der Ansprechpartner für alle, die mit den freien darstellenden Künsten Kontakt aufnehmen wollen

www.pap-berlin.de

Das Performing Arts Programm
ist ein Programm des **LAFT BERLIN** Landesverband freie
darstellende Künste Berlin e.V.



Regelmäßiger Unsinn hat normative Kraft.

anschlaege.de
kommunikation · design · forschung

junge bühne

SCHULHEFT

ZEITSPRUNG BIELEFELD INTERNET VS THEATER



»junge bühne«, das
kostenlose Jahresheft für
Theater-Begeisterte ab 14

www.facebook.com/jungebue
www.twitter.com/junge_buehne

T Deutscher Bühnenverein
Bundesverband der Theater und Orchester

www.die-junge-buehne.de

die deutsche
bühne