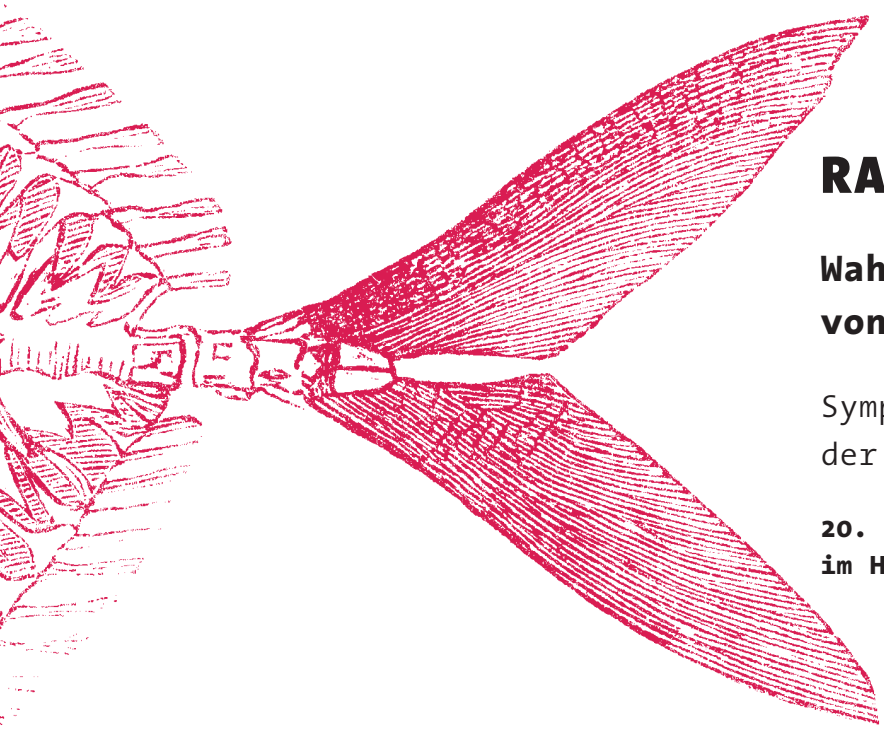
dramaturgie

Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft



RADIKAL SOZIAL

Wahrnehmung und Beschreibung von Realität im Theater

Symposion
der Dramaturgischen Gesellschaft

20. bis 22. Januar 2006 in Berlin
im Haus der Berliner Festspiele

dg 2/2005

Radikal sozial.

Wahrnehmung und Beschreibung von Realität im Theater

Symposion der Dramaturgischen Gesellschaft vom 20 – 22.Januar 06 im Haus der Berliner Festspiele

in Zusammenarbeit mit den Berliner Festspielen und dem Sonderforschungsbereich der Freien Universität Berlin „Kulturen des Performativen"

Freitag 20.01.06

14:00 – 15:45 | Rangfoyer
Begrüßung durch Manfred Beilharz, Intendant Hessisches Staatstheater Wiesbaden und Vorsitzender der Dramaturgischen Gesellschaft, Joachim Sartorius, Intendant der Berliner Festspiele und Markus Luchsinger, künstlerischer Leiter von spielzeiteuropa
Eröffnungsvortrag von Dirk Baecker, Professor für Soziologie an der Universität Witten/Herdecke [S.09]
Vorstellung der Themenschwerpunkte der Tagung durch den Vorstand

16:00 – 17:30 | Rangfoyer
Sehnsucht nach Intervention
Sabrina Zwach, Kuratorin des 6. Festivals Politik im Freien Theater Berlin 2005 und KünstlerInnen der Sparte „Interventionen" des Festivals
Moderation: Birgit Lengers [S.16]

18:00 – 19:00 + 20:00 – 21:00
Berliner Festspiele spielzeiteuropa
Uraufführung – Hans-Peter Litscher
Ein Käfig ging einen Vogel fangen
Annäherungen an Kafkas Relativitätstheorie
Rundgang im Haus der Berliner Festspiele (begrenzte Teilnehmerzahl) [S.16]

22:30 | nach den Theatervorstellungen
Radical Socializing für alle Tagungsteilnehmer im **WAU** (Restaurant/ Bar des HAU 2)

16:00 – 17:30 | Probebühne
Dramaturgie jenseits von Dramatik
Werkstattgespräch mit Christiane Kühl, Journalistin und Dramaturgin, Matthias von Hartz, Regisseur und Kurator, Carena Schlewitt, Kuratorin HAU Berlin, Thomas Frank, Programmdramaturg, Sophiensaele Berlin, Ann-Marie Arioli, Chefdramaturgin, Theater Aachen [S.19]
Moderation: Christian Holtzhauer

16:00 – 17:30 | Große Bühne
Schwarzmarkt für nützliches Wissen und Nicht-Wissen.
Die halluzinierte Volkshochschule der Mobilen Akademie. Workshop mit Hannah Hurtzig, Kuratorin und Dramaturgin, Carolin Hochleichter, Projektleitung und Barbara Gronau, wissenschaftliche Beratung [S.20]
Moderation: Jan Linders – begrenzte Teilnehmerzahl: 15, eine Anmeldung ist erforderlich

Samstag 21.01.06

10:00 – 10:15 | Rangfoyer
Begrüßung und **Vorstellung** des Tagesprogramms

10:30 – 12:00 | Rangfoyer
Neues Theater braucht neue Beschreibungen, Vortrag von Barbara Gronau, Theaterwissenschaftlerin, Freie Universität Berlin [S.22]

12:15 – 13:45 | Rangfoyer
Das Genter Theater und Kinderkunsthaus Kopergietery, mit Johan de Smet, Regisseur und künstlerischer Leiter, Kopergietery Gent
Sagen wir wir sind die Zukunft. Die Winterakademie am Theater an der Parkaue. Mit Karola Marsch, leitende Theaterpädagogin und Dramaturgin und Sascha Willenbacher, Theaterpädagoge und Dramaturg, beide Theater an der Parkaue Berlin [S.30]

10:30 – 13:45 | Probebühne
Wie beschreibt und bewertet die Kritik die Phänomene eines „Theater des Sozialen"? mit Till Briegleb, Theaterkritiker, Hamburg und Florian Malzacher, Dramaturg, Steirischer Herbst, Graz [S.23]
Moderation: Uwe Gössel

10:30 – 12:00 | Raum P3 12.7
„Kaltes Land"
Workshop zu Reto Fingers mit dem Kleist-Förderpreis 2005 ausgezeichneten Stück, mit den Jurymitgliedern Petra Thöring, Dramaturgin und Autorin und Florian Vogel, Dramaturg, Deutsches Schauspielhaus Hamburg [S.32]

12:15 – 13:45 | Große Bühne
Heersums derbes, geiles Volkstheater
Arbeitsdemonstration mit dem Regisseur Uli Jaeckle, Hildesheim [S.25]
Theater als Lebensraum
Werkgespräch mit der Regisseurin Gudrun Herrbold, Berlin [S.27]
Moderation: Birgit Lengers

Samstag 21.01.06 – Fortsetzung

13:45 – 15:00
Mittagspause

15:15 – 17:15 | Rangfoyer
Interventionen durch Theater, Kunst und Gestaltung: „X-Wohnungen" & „anschlaege.de" mit Arved Schultze, freier Dramaturg und Christian Lagé von der Gruppe anschlaege.de, Berlin; Moderation: Uwe Gössel [S.34]

18:00 – 19:00 + 20:00 – 21:00
Berliner Festspiele spielzeiteuropa
Uraufführung – Hans-Peter Litscher
Ein Käfig ging einen Vogel fangen
Annäherungen an Kafkas Relativitätstheorie
[S.42] Rundgang im Haus der Berliner Festspiele (begrenzte Teilnehmerzahl)

22:30 | Kassenhalle
Empfang des Verbandes der Bühnen- und Medienverlage

15:15 – 18:15 | Probebühne
Theater als kreativer Tauschhandel
Arbeitsgespräch und Diskussion über theaterpädagogische Arbeit mit Uta Plate, Theaterpädagogin, Schaubühne am Lehniner Platz Berlin [S.36]

15:30 – 17:00 | Große Bühne
Choreographien des Sozialen Impulsreferat von Annemarie Matzke, Theaterwissenschaftlerin, Freie Universität Berlin und Diskussion mit Bettina Masuch, Tanzkuratorin, HAU Berlin; [S.38] Moderation: Birgit Lengers

17:30 – 18:30 | Raum P3 12.7
Mitgliederversammlung der Dramaturgischen Gesellschaft (nicht öffentlich) [S.55]

Sonntag 22.01.06

10:00 – 10:15 | Rangfoyer
Begrüßung und **Vorstellung**
des Tagesprogramms

10:15 – 10:45 | Rangfoyer
Der neu aufgelegte **„Fonds für Theaterprojekte"** der Kulturstiftung des Bundes, vorgestellt von Hortensia Völckers, Vorstand und Künstlerische Direktorin der Kulturstiftung des Bundes; [S.42]
Moderation: Peter Spuhler

11:00 – 12:30 | Rangfoyer
Bunnyhill, eine Staatsgründung. Projekt der Münchner Kammerspiele, mit Björn Bicker, Dramaturg, Münchner Kammerspiele [S.44]
Hunger nach Glückseligkeit, Theater im sozialen Brennpunkt Mannheim-Jungbusch, mit Bernd Görner, Regisseur „Creative Factory", [S.46]
Moderation: Jan Linders und Hans-Peter Frings

12:45 – 14:00 | Rangfoyer
HYP'OP Hyperaktivität und Oper, mit der Regisseurin Adriana Altaras und Ilka Seifert, Dramaturgin, Staatsoper Berlin; [S.49]
Moderation: Jan Linders

14:00 – 15:00 | Kassenhalle
Mittagspause / Marktplatz: Es präsentieren sich die Dramaturgische Gesellschaft, die Kulturstiftung des Bundes, der Sonderforschungsbereich „Kulturen des Performativen" der Freien Universität Berlin und die Theaterverlage

15:00 – 16:30 | Rangfoyer
Rollenwechsel. Der Schauspieler im Theater des Sozialen. Vortrag von Jens Roselt, Theaterwissenschaftler, Freie Universität Berlin [S.52]
anschließend **Plenumsdiskussion und Abschlussgespräch** mit den Tagungskorrespondenten Eva Behrendt, Theaterkritikerin, Thomas Frank, Dramaturg, Henning Fülle, Dramaturg und Dirk Pilz, Theaterkritiker.

11:00 – 12:30 | Große Bühne
Spiel und Wirklichkeit. Die Gesellschaft auf der Bühne. Arbeitsgespräch mit dem Regisseur Volker Lösch, Jörg Bochow, Chefdramaturg, Schauspiel Stuttgart, Stefan Schnabel, Dramaturg, Staatsschauspiel Dresden [S.48]
Moderation: Christian Holtzhauer

12:45 – 14:00 | Probebühne
In der Grauzone zwischen Realität und Fiktion, Winfried Tobias, Dramaturg und Regisseur, im Gespräch mit Helgard Haug und Daniel Wetzel, Rimini Protokoll [S.47]

11:00 – 12:30 | Raum P3 12.7
„Kaltes Land"
Fortsetzung des Workshops zu Reto Fingers mit dem Kleist-Förderpreis 2005 ausgezeichneten Stück, mit den Jurymitgliedern Petra Thöring, Dramaturgin und Autorin, Florian Vogel, Dramaturg, Deutsches Schauspielhaus Hamburg und dem Autor Reto Finger [S.32]

Editorial

Liebe Mitglieder der Dramaturgischen Gesellschaft, liebe Tagungsteilnehmer!

Vor Ihnen liegt das ausführliche Programm zum Symposion **„Radikal sozial. Wahrnehmung und Beschreibung von Realität im Theater"**. Es bietet Ihnen eine Fülle von Arbeitsmaterialien und Hintergrundinformationen zu den Themen der diesjährigen Tagung. Auf Anregung unserer Mitglieder haben wir uns für eine neue Tagungsform entschieden, die parallel verschiedene Veranstaltungsformate präsentiert. Wir laden Sie ein zu einem Programm, das auf die aktive Beteiligung aller Teilnehmenden setzt. In Workshops, Impulsreferaten und Arbeitsgesprächen werden die Facetten des Themas mit Theatermachern, Dramaturgen, Kritikern, Wissenschaftlern und dem Publikum vorgestellt, diskutiert und hinterfragt und Erfahrungen praktischer Umsetzung ausgetauscht.

Neu im organisatorischen Ablauf der Tagung: Wir bitten Sie, sich für die parallel stattfindenden Veranstaltungen im Vorfeld anzumelden. Auch der Titel des Heftes ist neu, dem „dramaturg" folgt die „dramaturgie", der Gegenstand unseres Interesses.
Wir wünschen Ihnen eine interessante Tagung!
Ein besonderer Dank gilt den Berliner Festspielen, in deren Haus das Symposion eingeladen ist, sowie deren Mitarbeiter für ihre Unterstützung. Das Symposion wird gefördert aus Mitteln des Hauptstadtkulturfonds und durch den Landesverband Berlin des Deutschen Bühnenvereins.

Der Vorstand und die Geschäftsführerin

Gefördert durch: HAUPT STADT KULTUR FONDS
Deutscher Bühnenverein Landesverband Berlin
Berliner Festspiele

RADIKAL SOZIAL

Wahrnehmung und Beschreibung von Realität im Theater zur Jahrestagung 2006 der Dramaturgischen Gesellschaft

Das Theater gilt in unserer Gesellschaft als einer der letzten öffentlichen Orte: Ein Ort, an dem Menschen sich versammeln, an dem sie sich auseinandersetzen, an dem Öffentlichkeit hergestellt wird. Das Theater ist zugleich das Medium, das schon per definitionem Gesellschaft repräsentiert, denn die Interaktion von mindestens zwei Individuen ist die Grundvoraussetzung von Theater. Die daraus resultierende Bedeutung des Theaters bringt der Soziologe Dirk Baecker auf den Punkt:

„Das Theater ist eine der radikalsten Formen der Erprobung des Sozialen, weil alles, was funktioniert, zwischen Schauspielern auf der Bühne und vor dem Publikum im Parkett funktionieren können muß. Das heißt, es gibt eine soziale Situation, in der das Theater sich befindet und in der die Neugier und die Urteilskraft mobilisiert werden muß und mobilisiert werden kann, sich anzuschauen, anzuhören und auszuhalten, was auf der Bühne passiert. Das Theater erlaubt nur diejenige Form der Distanz, die auch dem Mitspieler möglich ist, wenn er einen Moment innehält. Die „vierte Wand" (zwischen Bühne und Publikum) ist vorhanden und schützt sowohl das Experiment auf der Bühne als auch die Beobachter im Parkett, aber jegliche Faszination, die das Theater zu entfalten vermag, lebt daraus, dass diese Wand hochgradig durchlässig ist. Im Mindestfall organisiert die Wand den Genuß des Publikums am Publikum und das Staunen der Schauspieler über die Schauspieler – dann ist die Wand der Spiegel, in dem sich die beiden Seiten des Theaters, Bühne und Parkett, selber beobachten."

Die Möglichkeit des Theaters, Wirklichkeit abzubilden, sie zu sezieren, durchzuspielen und wie unter einem Brennglas zu vergrößern, definiert die Aufgabe des Theatermachers. Es gilt, die eigenen Mittel und Strukturen permanent dahingehend zu befragen, ob und inwiefern sie den Anforderungen eines sich ständig verändernden Untersuchungsgegenstands angemessen sind. Dass die Diskussion hierüber besonders leidenschaftlich geführt wird, zeigen zahlreiche Beispiele aus der aktuellen Theaterpraxis. Die Vielzahl der Inszenierungen und Projekte, mit denen Theater und Theatermacher ihr Verhältnis zur außertheatralen Realität neu bestimmen wollen, darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass zwischen modischem Trend und reflektierter Überprüfung der Theatermittel die Grenzen verwischen. Hier möchte unser Symposion ansetzen.
Das Symposion „RADIKAL SOZIAL" versucht das Verhältnis des Theaters als Kunstform und Kunstbetrieb zu den es umgebenden gesellschaftlichen Realitäten zu bestimmen. Im Mittelpunkt steht dabei die Frage, auf

welche Weise das Theater auf gesellschaftliche Prozesse zu reagieren und diese für sich nutzbar zu machen vermag – und welche Rolle der Dramaturgie als der inhaltlichen, kommunikativen und organisatorischen Schaltzentrale des Theaterbetriebs dabei zukommt. Eröffnet wird das Symposion mit einem Vortrag des Soziologen Dirk Baecker. Die Annäherung an die unterschiedlichen Themen findet in diesem Jahr in Arbeitsgruppen, in Workshops, Gesprächen und Versuchsanordnungen statt. Betont werden soll dabei vor allem der Arbeitscharakter, das gemeinsame Formulieren und Durchdringen spezieller Fragestellungen. Die Tagung versteht sich als Laboratorium, in dem Zusammenhänge mittels Analyse und Experiment erforscht werden. Anhand der folgenden drei Themenschwerpunkte werden Möglichkeiten und Arbeitsweisen von Theater als Medium zur Beschreibung und Wahrnehmung von Realität untersucht:

1. Theater als soziale Interaktion

Theater ist eines der „machtvollsten Bildungsmittel, die wir haben; ein Mittel, die eigene Person zu überschreiten, ein Mittel der Erkundung von Menschen und Schicksalen und ein Mittel der Gestaltung der so gewonnenen Einsicht", so der Bildungstheoretiker Hartmut von Hentig. Theater ist unbestritten **die** soziale Kunstform, denn Theater ermöglicht Lernen über sich, Lernen über andere und von anderen. Und es ermöglicht, diese Erfahrungen zu kommunizieren, da es individuelle Wahrnehmungs- und Ausdrucksfähigkeit entwickelt.
Das ist und war Ausgangspunkt der Theaterpädagogik. Doch dann wurden – mit den besten Absichten und im Glauben, die Welt sei schlecht und der Mensch defizitär – Pädagogen theaterpädagogisch tätig. Eine instrumentalisierende, Kunst heruntervermittelnde und pädagogisierende Sicht auf Theater beschneidet unweigerlich dessen Potential, entmündigt das Gegenüber und bringt die Disziplin in Verruf. Als Reaktion auf diesen Umgang mit Theater entwickeln sich heute neue Formen der Theaterpädagogik, die das Gegenüber auf Augenhöhe wahrnehmen, statt an ihm erzieherisch oder emanzipatorisch tätig zu werden.

Dabei gibt es zum einen Kulturvermittlung, die in der Kunst aufgeht, das heißt Inszenierungen, die sich wesentlich als Dialog mit dem Publikum verstehen, die erst in und mit der Partizipation bzw. Interaktion des Zuschauers oder kraft seiner Imaginationsleistung wirksam werden. Aktuelle Beispiele sind der theatrale, sozialutopische Spaziergang „X Wohnungen" am HAU, bei dem Zuschauer zu zweit in Privatwohnungen geführt werden, in denen Künstler die Wirklichkeit dezent manipulieren oder radikal neu in Szene setzen, oder die sogenannten „Interventionen", die in diesem Jahr von dem in Berlin stattfindenden Festival „Politik im Freien Theater" erstmals als eigene Sparte ausgelobt und präsentiert wurden. Beim Verlassen des Kunstraums und dem Eindringen in den politisch-sozialen Raum wird der Zuschauer unweigerlich zu einem konstituierenden Bestandteil der Performance, es wird ihm z.B. beim „Antifaschismus Vergnügungspark" von „Deutschbauer & Spring" die Chance gegeben, sich durch Beteiligung mitschuldig zu machen, ihm werden von „mamouchi" an einer mobilen Versorgungsstation auf dem Alexanderplatz je nach Bedürfnis „Mutterliebe" oder „Heimatgefühle" verkauft oder er setzt sich zu „She She Pop" ans „ideologisch aufgeladene, gemeinschaftsbildende Lagerfeuer". Ohne seine aktive Teilhabe findet die Performance nicht statt – der Zuschauer wird hier zum Koautor.
Einen anderen Aspekt des Theaters als soziale Interaktion bilden künstlerisch ambitionierte Projekte mit Nicht-Profis, wie die Theaterprojekte von Gudrun Herrbold und Uli Jäckle und die Vision vom Theater als Kulturzentrum und als Kunstakademie.
Die „Kopergietery", vormals „Speeltheater Gent", ist ein europäisches Vorbildprojekt für die Erweiterung eines Kinder- und Jugendtheaters zu einem Kinderkunsthaus, in dem Kinder und Jugendliche nicht nur professionelles Theater auf höchstem Niveau erleben können, sondern in Theaterateliers selbst die Kunst des Darstellens erlernen und probieren können.
Der Themenschwerpunkt „Theater als soziale Interaktion" wird sich diesen neuen Formen der Theaterpädagogik sowie der Teilhabe und Aktivierung des Zuschauers intensiv widmen und sie auf ihr Entwicklungspotential für das Theater hin untersuchen.

Sascha Willenbacher und Karola Marsch vom Theater an der Parkaue Berlin stellen das Konzept der „Winterakademie" für Kinder und Jugendliche vor, die unter dem Titel „SAGEN WIR WIR SIND DIE ZUKUNFT" in den Winterferien 2006 am Theater an der Parkaue stattfinden wird. Über die Arbeit in den Theaterateliers des Theaters und Kinderkunsthauses Kopiergetry Gent berichtet Johan de Smet, langjähriger Regisseur und künstlerischer Leiter der Kopergietery. In Ihrer Theaterarbeit setzt sich Gudrun Herrbold unter dem Stichwort „Theater als Lebensraum" mit Akteuren aus verschiedensten sozialen Gruppen auseinander. Der Regisseur Uli Jäckle mobilisiert in seinen „chorischen Dorfprojekten" einen ganzen Landstrich für seine Inszenierungen mit professionellen Darstellern und Laien. Uta Plate, Theaterpädagogin an der Berliner Schaubühne am Lehniner Platz, berichtet über ihre Arbeit mit dem Ensemble „Die Zwiefachen" und bietet ein Arbeitsgespräch über theaterpädagogische Arbeit im Sinne von krea-

tivem Tauschhandel mit der Möglichkeit des Austauschs für Kolleginnen und Kollegen an. Am Beispiel von Mannheim und München werden die Chancen und Möglichkeiten von Theater in sozialen Brennpunkten ausgelotet. Bernd Görner vom Quartiersmanagement Jungbusch Mannheim und Björn Bicker von den Kammerspielen München, Mitinitiator des Projekts Bunnyhill im Münchner Stadtteil Hasenbergl, stellen ihre Projekte vor.

2. Theater als Erforschung des Sozialen

Von je her stand der handelnde Mensch in seinem Verhältnis zu anderen Menschen im Mittelpunkt des Theaters. Dass sich deshalb die Sozialwissenschaften einige seiner zentralen Begriffe ausgeliehen haben, um die Funktionsweisen sozialer Interaktionen zu beschreiben, ist ein alter Hut: Wir wissen nur zu gut um die „Rollen", die wir spielen, betrachten argwöhnisch die „Performance" etwa der Aktienkurse, durchschauen die „Inszenierungen" der Politik und ihre „Selbstdarstellungsrituale". Wie kann nun das Theater, das hier stellvertretend für alle Formen der performativen Künste stehen soll, seine durch ihre Verwendung in der Sozialwissenschaft geschärften Instrumente und Modelle zurückerobern, um einen von den Konventionen des Theaterbetriebs unverstellten Blick auf die uns umgebenden gesellschaftlichen Realitäten zu ermöglichen?
Die Gefahr, dass authentische Momente im Laufe der Zeit „eintheatert" werden, ist jedoch kein Grund, das Verhältnis von Theater und außertheatraler Wirklichkeit nicht beständig zu überprüfen und zu erneuern. Vermag doch gerade das Theater die gegenwärtigen Veränderungen und Umbrüche auf besondere Weise zu dokumentieren und ästhetisch zu überhöhen. Der Soziologe Dirk Baecker fordert daher eine „Naturwissenschaft der Gesellschaft", die auch und vor allem von den performativen Künsten betrieben werden muss. An welchem Punkt könnte eine solche „Theatersoziologie" sinnvoll beginnen? Woraus gewinnt sie ihr Material? Die Antwort liefert die Soziologie selbst: Erwing Goffman, dem wir den uns heute geläufigen Begriff der (sozialen) Rolle verdanken, hatte beobachtet, dass jede Interaktion neben ihrer funktionalen auch eine symbolische – und mithin also latent theatrale – Dimension besitzt. Und eben diese symbolische Ebene erlaubt es dem Theater als Kunstform, an der Realität anzudocken, indem es bestimmte Phänomene herausgreift, theatral markiert, abbildet oder ausstellt und somit erlebbar macht. Gelänge es dem Theater auf diese Weise, die subkutanen Strömungen und Erregungen, die unsere Gegenwart kennzeichnen, aufzuspüren, bevor sie an die Oberfläche durchbrechen, wäre ihm nicht nur eine seismographische Vorreiterrolle, sondern überhaupt ein fester Platz in unserer Gesellschaft gewiss – würde doch dann im Theater von heute exemplarisch durchgespielt, wie wir morgen leben.

Ob wir uns erst am Anfang einer Welle des „Theaters des Realen" befinden oder schon auf ihrem Scheitel, oder ob auch hier vielversprechende Anfänge in Konvention erstarren, soll im Rahmen dieses Themenschwerpunkts ebenso erörtert werden wie die Frage, welche Rolle eine „Theatersoziologie" im deutschsprachigen Theaterbetrieb haben kann und soll und welche Chancen sie diesem bietet. Ein weiterer Fragenkomplex, der sich hier auftut, betrifft die Rolle der Kritik im „Theater des Sozialen". Anhand welcher Kriterien und mit welchem Rüstzeug beschreibt und bewertet ein Kulturjournalist Phänomene, die ihm alltäglich anstatt theatralisch überhöht erscheinen, Schauspieler, die keine sind und Stücke ohne dramatische Vorlage.
In dem Workshop zum Thema „Dramaturgie und Kritik" stellen sich die Theaterkritiker Till Briegleb und Florian Malzacher diesen Fragen und überprüfen zusammen mit den Teilnehmern die von ihnen gefundenen Antworten. Außerdem zum Themenschwerpunkt „Erforschung des Sozialen" eingeladen ist unter anderem Christian Lagé von der Gruppe „anschlaege.de", die sich im Herbst 2000 an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee als Reaktion auf den »Aufstand der Anständigen« zusammenfand. Merkmal der bisher realisierten Projekte ist ein direktes Eingreifen in Situationen und Debatten mit den Mitteln von Gestaltung. Die Arbeit „Bau an!" (Halle/ Leipzig) in Zusammenarbeit mit dem Journalisten und Architekten Johannes Touché diente als Impuls und Ausgangspunkt für weitere Theaterprojekte. Ihr aktuelles Projekt „Heikonaut" in Berlin-Lichtenberg verwandelt einen leerstehenden Kindergarten im Hans-Loch-Viertel in ein Forschungs- und Kunstprojekt zu den Themen Stadt und öffentlicher Raum, europäische Identität und visuelle Kommunikation. Christian Lagé spricht über den „Heikonaut" und diskutiert mit dem Dramaturgen Arved Schultze. In einer Demonstration ihrer Arbeitsweise verpflichtet Hannah Hurtzig (Mobile Akademie) unter dem Titel „Schwarzmarkt für nützliches Wissen und Nicht-Wissen" die anwesenden Dramaturgen als Experten ihrer „halluzinierten Volkshochschule". Die Theaterwissenschaftlerin Barbara Gronau hält einen Vortrag zum Thema „Neues Theater braucht neue Beschreibungen". In dem Arbeitsgespräch unter dem Titel „Spiel und Wirklichkeit. Die Gesellschaft auf der Bühne" mit dem Regisseur Volker Lösch und Jörg Bochow, Chefdramaturg Schauspiel Stuttgart, geht es um die Arbeit mit Laiendarstellern in den Inszenierungen von Volker

Lösch. Sabrina Zwach, Kuratorin des 6. Festivals „Politik im freien Theater" in Berlin, reflektiert zusammen mit beteiligten KünstlerInnen über das Format der „Interventionen" beim diesjährigen Festival. Der Vortrag des Autors und Theaterwissenschaftlers Jens Roselt steht unter der Überschrift „Rollenwechsel. Der Schauspieler im Theater des Sozialen". Die Gruppe Rimini Protokoll verdeutlicht im Gespräch mit dem Dramaturgen Winfried Tobias und den anwesenden Tagungsteilnehmern ihre Inszenierungsarbeit. Adriana Altaras berichtet zusammen mit Ilka Seifert über ihre vergangene und zukünftige Arbeit mit Randgruppen (hyperaktiven Kindern, Alzheimerkranken, ausgegrenzten Jugendlichen) im Magazin der Berliner Staatsoper. Über „Choreographien des Sozialen", die Öffnung neuer Perspektiven auf den Tanz als Kunstform, diskutieren Bettina Masuch und Annemarie Matzke.

3. Dramaturgie jenseits von Dramatik

Vor welchen Problemen bzw. Fragestellungen steht man als Theatermacher bei der Erarbeitung eines nicht-dramatischen Theaterprojekts – beispielsweise im Rahmen einer „Theatersoziologie"? Welcher Untersuchungsgegenstand ist für die theatrale Recherche überhaupt geeignet? Wie erfolgt die Transformation der gemachten Beobachtungen in ein Theaterereignis? Ist es notwendig, szenisches Material zu gewinnen, oder soll der Gegenstand selbst „inszeniert" werden? Nach welchen dramaturgischen Strukturprinzipien (musikalischen, visuellen) ist die Inszenierung organisiert? Und vor allem: Wie schafft man es, das Material so aufzubereiten, dass der Zuschauer nicht nur mitgeht, sondern ihm auch der zum Verständnis der Inszenierung notwendige Schlüssel in die Hand gegeben wird?
Angesichts der Fülle der aufgeworfenen Fragen scheinen bei dieser Art von Theaterarbeit vom Dramaturgen vor allem organisatorische Kompetenzen und Prinzipien gefordert zu sein. Und zwar nicht in einer engen, sondern in einer sehr weit gefassten Bedeutung des Wortes: Wie können die Fakten, wie muss das Material organisiert werden, damit das Projekt eine in sich schlüssige Logik erhält, die von außen – also vom Zuschauer – nachvollziehbar ist? Aber natürlich auch: Welche Kombination von Menschen, Ideen und Themen führt zum gewünschten Ergebnis?
In einem Werkstattgespräch über Stückentwicklungen im Inszenierungsprozess mit Chris Kondek, Christiane Kühl, Matthias von Hartz (angefragt), Carena Schlewitt (angefragt), Thomas Frank, Programmdramaturg Sophiensaele Berlin, Ann-Marie Arioli, Chefdramaturgin Theater Aachen soll diesen Fragen anhand verschiedener Beispiele nachgegangen werden.

Ein weiterer Workshop beschäftigt sich explizit mit Dramatik, genauer gesagt mit dem Stück „Kaltes Land", für das Reto Finger den Kleist-Förderpreis für junge Dramatik 2005 erhalten hat.
Die meisten der unter den ersten beiden Überschriften genannten Theaterarbeiten lassen sich entsprechend in der Kategorie der „Nicht-Dramatik" verhandeln.

Warum „RADIKAL SOZIAL"?

Wie kann es dem Theater gelingen, seinem Anspruch als die Kunst der „radikalen Erprobung des Sozialen" gerecht zu werden – und zwar sowohl, was das Verhältnis zwischen Machern und Rezipienten anbelangt, als auch im Hinblick auf die Funktion des Theaters als „Vergrößerungsglas" für soziale Phänomene und Prozesse? Welche Konsequenzen haben die häufig erhobene Forderung und der von Theatermachern selbst gehegte Wunsch nach mehr gesellschaftlicher Relevanz für das ästhetische Erscheinungsbild darstellender Kunst, für die notwendigen Strukturen und nicht zuletzt für die Art und Weise der Einbindung des Zuschauers in den kreativen Prozess? Mit diesem Symposion, das sich als dramaturgische, künstlerische und wissenschaftliche Recherche begreift, möchten wir einen Beitrag zur Debatte der Bedeutung und der Chancen der darstellenden Künste in unserer Gesellschaft leisten.

Kiepenheuer Bühnenvertrieb

Unsere nächsten Uraufführungen

NACH DEM KUSS von Oliver Bukowski
Theater 89, Berlin/Ruhrfestspiele

LANDORS PHANTOMTOD von Rebekka Kricheldorf
Nationaltheater Mannheim

ROSA UND BLANCA von Rebekka Kricheldorf
Staatstheater Kassel

DIE NACHT DAZWISCHEN von Jan Neumann
Theater der Stadt Aalen

JA von Kristo Šagor
Nationaltheater Mannheim

STEPPENGLUT von Tine Rahel Völcker
Landesbühne Niedersachsen Nord Wilhelmshaven

GUSTAV KIEPENHEUER Bühnenvertriebs-GmbH
Schweinfurthstr. 60 - 14195 Berlin
Telefon: 030 / 89 71 84 0 - Fax: 030 / 823 39 11
Email: info@kiepenheuer-medien.de
Homepage: www.kiepenheuer-medien.de

Glotzt nicht so politisch...!

Ein Zwischenruf zur dg-Jahrestagung 2006 von Henning Fülle

„Theater ist eines der ‚machtvollsten Bildungsmittel, die wir haben; ein Mittel, die eigene Person zu überschreiten, ein Mittel der Erkundung von Menschen und Schicksalen und ein Mittel der Gestaltung der so gewonnenen Einsicht', so der Bildungstheoretiker Hartmut v. Hentig. Theater ist unbestritten die soziale Kunstform, denn Theater ermöglicht Lernen über sich, Lernen über andere und von anderen. Und es ermöglicht, diese Erfahrungen zu kommunizieren, da es individuelle Wahrnehmungs- und Ausdrucksfähigkeit entwickelt."

So heisst es in der Ankündigung des Jahres-Symposiums 2006 der dg. Verwundert reiben wir uns die Augen: Ist das die Wirklichkeit des Theaters? In Deutschland?

Betrachten wir die Absichten der Theatermacher – Intendanten, Regisseure, Schauspieler usw. – so geht es bei der Veranstaltung im Kern darum, einen Abend zu präsentieren, der funktioniert. Ein Stück Abendunterhaltung, das verstanden wird, genossen werden kann und das Publikum zu freudiger Zustimmung – vulgo: Applaus – bewegt. Wenn es den Akteuren dann auch noch selbst Spaß gemacht hat, haben alle das Gefühl, etwas Sinnvolles, Erhebendes, Erbauliches vollbracht und eine gute Zeit miteinander verbracht zu haben. Dass sich das Publikum dabei auch irgendwie für die Sache, das Thema interessiert, ist Voraussetzung des Ganzen. Es ist die ‚Kunst' der Dramaturgie, interessante Texte, kreative Regisseure, gute Schauspieler, schöne Dekorationen, Kostüme, Musik gut zu mischen und zu verpacken. Dann fehlen nur noch gute Sicht und angemessene Pausenversorgung und die Übung mag gelingen. Das ist die Wirklichkeit des Theaters, seine kunst-handwerkliche Normalität – die keineswegs gering zu schätzen ist; aber alle weiter gehenden Überlegungen sind angesichts dieser Normalität zunächst einmal blanke, gut gemeinte Spekulation.

Es ist ja wohl kaum zu übersehen, dass Wirkungen des Theaters in gesellschaftliche Diskurse, gesellschaftliches Bewusstsein hinein im wesentlichen auf Tabubrüche (und das ja wirklich immer seltener) oder – überwiegend – auf kulturpolitische Legitimationsfragen beschränkt bleiben: Die Frage, ob ‚so ein' Theater (wie etwa das von Christoph Schlingensief oder das von Tom Stromberg in Hamburg oder das von Res Bosshart in Meiningen) denn wirklich sein müsse – will sagen: aus knappen Steuergeldern alimentiert – wird gerne und heiss diskutiert. Aber außer der tautologischen Begründung (‚Theater muss sein!'), dass es sich dabei schließlich um Kultur und damit das ‚Lebensmittel der Gesellschaft' handele, fällt den Befürwortern kaum etwas Sinnvolles ein. Weder hält es die Gesellschaft zusammen, indem es Gemein-Sinn stiftet, noch leistet es irgendetwas, Gewalt, Ungerechtigkeit oder politische Apathie zu vermindern. Seit Hochhuths „Stellvertreter" hat es wohl kein Theaterstück mehr gegeben, dessen Thematik die Gesellschaft, die öffentliche Meinungs- und Bewusstseinsbildung wirklich nachhaltig beschäftigt hätte. (Und auch das war ein ziemlicher Einzelfall.)

Und es wäre ja wohl ein ziemliches Missverständnis, die Diskussionen um ästhetische Grenzüberschreitungen oder Etatdefizite und drohende Theatertode für die Wirksamkeit der Kunst zu nehmen, auf die in den Erklärungen von Hentigs, Baeckers und vieler anderer abgezielt wird. Auch die ‚Dresdner Weber' beschäftigten die Öffentlichkeit vor allem mit der Frage, ob man so mit einem ‚klassischen' – kanonischen – Text umgehen und ‚Volkes Stimme' auf diese Weise auf der öffentlichen, dem Wahren, Guten, Schönen verpflichteten Theaterbühne zu Gehör bringen dürfe – mir ist jedenfalls keine Diskussion aufgefallen, die im Anschluss an die Inszenierung über Arbeitslosigkeit, ihre Ursachen und Möglichkeiten ihrer Überwindung gehandelt hätte, oder die diese ohnehin allenthalben geführte Diskussion in irgendeiner Weise beeinflusst hätte.

Nein: die Wirklichkeit des Theaters, seine Normalität in Deutschland ist weder radikal noch sozial – womit im Übrigen ja wohl ein anderes Wort für ‚politisch' gesucht worden ist.

Wenn es denn aber um Wirksamkeit und gar politische Bedeutung des Theaters gehen soll, muss wohl doch die Kunst ins Spiel kommen. Und da wird es nun kompliziert und einfach zugleich: Nehmen wir als – theaterfernes – Beispiel Gerhard Richters RAF-Zyklus: Für die Betrachter dieser Bilder ‚passiert' etwas, was mit der Sache selbst, die dort thematisch wird – der künstlerischen Darstellung der Protagonisten der RAF und damit mit einem bedeutsamen Moment bundesrepublikanischer Zeitgeschichte – ‚zu tun' hat. Gleichviel ob dieses ‚Etwas', das da geschieht, sich als Irritation, Ärger, Beunruhigung, Abscheu, Mitleid oder sonst was äußert: Der Betrachter beschäftigt sich mit dem Gegenstand, dem Thema (und vielleicht auch mit der Form: was geschieht hier, wie hat der Künstler das gemacht? Und warum?) Der Blick der Kunst unterbricht die vorhandenen Normative der Wahrnehmung des mehr oder weniger bekannten Gegenstandes und setzt einen Prozess aus Gefühl und Denken, Erinnern, innerer Bewegung und Nachdenken in Gang, der im besten Falle (aber nicht notwendig) auch zu Kommunikation führt.

Wo und wie setzt Theater solche Vorgänge ins Werk? Wo und wie unterbricht Theater die Normative der Wahrnehmung, die Stereotype der Urteilsbildung? Wo und wie zeigt es gesellschaftliche Wirklichkeit im Lichte von bewegenden, so nicht gesehenen Perspektiven und Zusammenhängen?
Einfache Antwort: dort, wo Theater als Kunst verstanden und mit Blick auf gesellschaftliche Wirklichkeit gemacht wird – und das ist in der Normalität, der Wirklichkeit unseres Theaters etwas Besonderes.

Die Gestaltung eines interpretierenden, aktualisierenden Blicks auf einen Text – und sei der auch noch so gesellschafts- und wirklichkeitsrelevant – ist zunächst einmal nicht mehr und nicht weniger ein Blick auf einen Text; dieser Blick wird im besten Fall Auskünfte über diesen Text vermitteln und höchst selten über die gesellschaftliche Wirklichkeit, von der er erzählt. (Dies vielleicht bei Texten aus fremden Kulturen oder in Peter Steins historisierender radikaldramaturgischer Werktreue.) Doch eine Arbeit von Rimini Protokoll, wie zum Beispiel „Sabenation" oder „Wallenstein" tut genau das: sie unterbricht die normale Wahrnehmung von gesellschaftlichen Vorgängen und eröffnet dem Publikum neue Perspektiven auf die Wirklichkeit von Firmenschliessungen und -pleiten oder die heutigen Gestalten von Machtkampf, politischer Intrige und des Verhältnisses von Moralgesetzen und verkommener Praxis. Solche Arbeiten ‚beschäftigen' und ‚bewegen' – vielleicht gar nicht einmal ‚das Publikum', sondern die einzelnen Individuen, Subjekte, aus denen es besteht.

Solche Kunstvorgänge, die freilich mehr oder weniger gelingen, auch misslingen können, haben in der Normalität, der Wirklichkeit des deutschen Theaters kaum Platz, sind hier oftmals sogar eher unerwünscht – vielleicht beim Publikum noch unerwünschter als bei den Machern, die die Erinnerung an Ideen und Ideale, die sie ‚ursprünglich' mal mit ihrer Kunst verbunden haben, nicht völlig vergessen und verdrängt haben. Doch es gibt kaum Anzeichen, dass sich das Einverständnis zwischen Machern, Politik, Publikum und Kritik über die ästhetischen Normative und Produktionsweisen erschüttern ließe, die den besonderen Bedingungen des Umganges der Theaterkunst mit der Wirklichkeit im Wege stehen. Die Bereitschaft, sie zu öffnen (wenigstens mal in Nebenspielstätten und im Rahmenprogramm) hält sich jedenfalls – obschon nicht zu übersehen – in ziemlich engen Grenzen.

Insofern wird das künstlerische Spiel mit der Wirklichkeit vor allem außerhalb der Anstalten des deutschen Theaters entwickelt, in Strukturen und Produktionsweisen an den Rändern und außerhalb des Systems. (Wobei übrigens der Tanz eine bedeutsame Vorreiterrolle spielt, was noch mal ein besonderes Licht auf die Bemühungen an der Schaubühne, der Berliner Volksbühne, in Freiburg, Köln und anderswo wirft!)

Die viel zitierte Innovationsfähigkeit und Lebendigkeit des deutschen Normaltheaters und das, was es an gesellschaftlich relevanter Kunst noch zu zeigen vermag, ist – drastisch formuliert – nicht selbst erzeugt und ihm angehörig, sondern überwiegend eingekauft. Insofern ist es tatsächlich ein Blick in die richtige Richtung, wenn nach Bedingungen für ‚radikal soziale' (gesellschaftlich relevante?) Kunst Ausschau gehalten wird; denn nur wenn die Notwendigkeit der Kunstanstalten nicht nur von ihren Betreibern und unmittelbaren Nutznießern im eigenen Interesse behauptet wird, werden sie zukünftig Bestand haben können.

Doch sollte dieser Blick von der Wirklichkeit des Normaltheaters ausgehen und sich nicht in den Wolken spekulativer Potenzialitäten verlieren. (Siehe oben). Und schließlich kommt es vor allem darauf an, die Strukturen und Produktionsweisen zu stärken, in denen die Künstler und jene künstlerischen Vorgänge, von denen unter dem Rubrum ‚radikal sozial' wohl die Rede sein soll, sich entfalten und wahrgenommen werden können.

henschel
SCHAUSPIEL

www.henschel-schauspiel.de

– Aktuelles
aus den Bereichen Theater/Hörspiel/Film
– Biographisches
zu unseren Autorinnen und Autoren
– Download von Stücktexten

– neu: Newsletter „DER EILBOTE"

henschel SCHAUSPIEL Theaterverlag Berlin GmbH
Marienburger Straße 28 · 10405 Berlin
Telefon (030) 44 31 88 88 · Telefax (030) 44 31 88 77
verlag@henschel-schauspiel.de · www.henschel-schauspiel.de

Kunst, Theater und Gesellschaft

von Dirk Baecker

Dr. Dirk Baecker
geb. 1955, Professor für Soziologie an der Universität Witten/Herdecke. Arbeitsgebiete: Soziologie, soziologische Theorie, Organisationsforschung und Managementlehre. Jüngere Publikationen:
Wozu Kultur? (2001),
Wozu Systeme? (2002),
Wozu Soziologie? (2004),
Form und Formen der Kommunikation (2005).
Websites:
www.uni-wh.de/baecker/ und
http://homepage.mac.com/baecker/.

I.

Die Funktion der Kunst ist nicht unumstritten, sondern nach wie vor Gegenstand eines Streits zwischen denen, die ihre eine Aufgabe bei der Repräsentation eines gesellschaftlichen, insbesondere politischen und wirtschaftlichen Selbstverständnisses zumessen, und den anderen, die ihre Autonomie für wesentlich und die individuelle Freiheit des Künstlers für unverhandelbar halten. Der Streit ist ebenso unverzichtbar wie unentscheidbar, zumal aufgeklärte Interessen der Gesellschaft sich längst mit autonomer Kunst zu schmücken wissen und die individuelle Freiheit des Künstlers, seit sie behauptet wird, eine der großen Imitationsvorlagen für Individualisierungsvorhaben in der Gesellschaft ist. Man wird den Streit um die Funktion der Kunst von daher zu den Voraussetzungen, unter denen die Funktion erfüllt werden kann, hinzurechnen müssen und wird die repräsentative Rolle der autonomen Kunst und das gesellschaftliche Muster der individuellen Freiheit des Künstlers als Belege für die gesellschaftliche Einbettung jeder Kunst beschreiben können.

Das ändert jedoch nichts daran, dass die Funktion der Kunst, selbst im Rahmen dieses Streits, befragt werden muss, wenn es darum geht, künstlerische Arbeit zu fördern. Die beiden überzeugendsten soziologischen Vorschläge, die Funktion der Kunst zu bestimmen, stammen gegenwärtig von Harrison C. White und Niklas Luhmann – wobei die Untersuchung der Kunst als Feld des Wettbewerbs um soziale Distinktionsgewinne, die Pierre Bourdieu in „Die feinen Unterschiede" (1982) vorgelegt hat, zumindest erwähnt werden muss.

White bestimmt in seinem Buch „Careers and Creativity" (1993) die Kunst als ein Feld, auf dem vorgeführt werden kann, dass Identitäten aus der Unterbrechung von Routinen gewonnen werden können. Das ist, wenn der Akzent nicht nur auf der Unterbrechung, sondern auch auf der Vorführung liegt, nicht weit entfernt von Luhmanns in seinem Buch „Die Kunst der Gesellschaft" (1995) entwickelten Vermutung, dass es die Kunst mit Versuchen zu tun hat, etablierte Formen zu durchkreuzen und an unwahrscheinlichen Stellen neue Formgewinne zu erproben. Denn in beiden Fällen geht es um die Arbeit an „Identitäten" in jenem allgemeinen Sinne, dass diese in ihrer prekären Möglichkeit sowohl vorgeführt als auch abgesichert werden müssen, und um die Frage nach den Situationen und Kontexten, in denen diese Identitäten sich bewähren können. In diesem abstrakten Sinne deckt sich beider Analyse mit der von Bourdieu.

Informativ wird diese Bestimmung der Funktion von Kunst jedoch erst dann, wenn Begriffe wie jene der „Identität" oder der „Form" soziologisch verstanden werden. Es geht dabei nicht um die Identität einer Substanz oder Kategorie, so als sei etwas schon, was es ist, und müsse jetzt nur noch zusätzlich und eigentlich überflüssig bestimmt werden. Und es geht nicht um die Form eines bereits vorhandenen Inhalts. Sondern es geht um die Identität und die Form, die etwas zu dem machen, was es ist – durch „Kontrolle" im Fall des Identitätsbegriffs und durch „Unterscheidung" im Fall des Formbegriffs. Kunst ist jene gesellschaftliche Betätigung, in der sich die Gesellschaft, stellvertretend durch die Künstler und ihr Publikum, vorführt, wie prekär ihre Identitäten und Formen sind und wie diese dennoch und zuweilen erst deswegen gesichert werden können. Denn Motiv einer Identität wie einer Form ist die Vermeidung des Zusammenbruchs.

Die Kunst kann diese Funktion nur erfüllen, wenn und weil sich die verschiedenen Künste um ihre jeweils eigentümlichen Themen und Materialien kümmern und wenn und weil auch für diese Künste untereinander die jeweilige Arbeitsteilung nur eine Identität und eine Form unter anderen möglichen Arbeitsteilungen bezeichnet. Die Künste müssen die jeweilige Arbeitsteilung akzeptieren, und sei es nur, um laufend gegen sie rebellieren zu können. Mit einer gewissen Vereinfachung kann man die Differenz der Künste auf die Differenz der Wahrnehmungsvermögen beziehen und beschreiben, dass Identitäten und Formen in den bildenden Künsten, in Literatur und Dichtung, in der Architektur (sofern man diese zu den Künsten zählt), in der Musik, in Film und Video und im Theater jeweils unterschiedlichen Tests durch Auge und Vorstellung, Begehung und Gehör, Großaufnahme und

Schnitt sowie Gestik und Tonfall unterzogen werden – wobei es jeweils darum geht, individuelle Wahrnehmungsfähigkeiten zu gesellschaftlichen Sinn- und Ordnungsvorgaben in ein Spannungsverhältnis zu bringen. Die Künste sind jene gesellschaftliche Veranstaltung, die so tun, als könnten gesellschaftlicher Sinn und gesellschaftliche Ordnung dem Individuum „ästhetisch" zur Disposition gestellt werden.

Diese vereinfachende Gegenüberstellung einzelner Künste und bestimmter Wahrnehmungsfähigkeiten übersieht, dass es angesichts des synästhetischen Charakters aller Künste allenfalls heuristisch Sinn macht, einzelne Künste auf einzelne Sinne des Menschen zu beziehen. Die Vereinfachung übersieht außerdem, dass die Wahrnehmung des Menschen nur adressiert wird, weil und insofern sie eine Scharnierfunktion bei der Erprobung und Etablierung sozialer Formen einnimmt. Es geht um die Überprüfung dieser sozialen Formen durch die Gesellschaft, die auf sie angewiesen ist, nicht um das ästhetische Urteil des Individuums. Dieses ist nur ein Stellvertreter eines gesellschaftlichen Problems und muss auch damit noch zurandekommen. Die Künste richten sich vielleicht zunehmend nicht an ein menschliches, sondern an ein gesellschaftliches Vorstellungsvermögen, das von einzelnen Menschen und ihrem Bewusstsein zwar mitvollzogen werden können muss, aber aus deren ästhetischer Urteilskraft nicht mehr ihre wichtigsten Anregungen bezieht. Dennoch kann die Vereinfachung dazu dienen, an der Schnittstelle zwischen sozialer Form und bewusster Wahrnehmung zum einen zu erkennen, dass es soziale Formen überhaupt gibt (a la Emile Durkheim: an der Verzweiflung des Individuum gibt sich die Gesellschaft zu erkennen – und a la Foucault: eben dies gilt auch für seine Lust), und zum anderen, dass diese die menschliche Wahrnehmung in Anspruch nehmen, ohne dass diese überhaupt wüsste, wo und wie sehr und inwieweit dies der Fall ist.

Das Theater, auf dessen Betrachtung unter allen Künsten ich mich hier beschränke, lässt sich nach wie vor als „Knoten" im Sinne der aristotelischen Poetik beschreiben. War es für Aristoteles in seiner Poetik die tragische Handlung, die auf der Bühne verknüpft und wieder gelöst werden musste, so erstreckt sich diese Struktur des Theaters heute auf große Handlungsbögen ebenso wie auf Gesten, Sprache und Mimik, auf das Schicksal einer Figur ebenso wie auf die Präsenz eines Körpers, die Stimmung einer Situation, die Atmosphäre eines Raums.

Mit zwei Begriffen der Systemtheorie, nämlich Selbstorganisation und Mikrodiversität, kann man davon sprechen, dass das Theater auf der Bühne und vor den Augen eines Publikums (allerdings immer wieder auch: vor den Augen des Ensembles, weswegen das Theater immer wieder als „Labor" der Erprobung sozialer Möglichkeiten beschrieben worden ist) ausprobiert, wieviel „Mikrodiversität" mit der „Selbstorganisation" des Sozialen (noch) kompatibel ist. Unter „Mikrodiversität" wird die Fülle der kleinen und großen Abweichungen verstanden, die in Verhalten, Handeln und Sprechen an den Tag gelegt werden kann und trotz oder vielleicht auch gerade wegen einen beachtlichen Bandbreite des Möglichen dennoch immer wieder auf einen Zusammenhang, einen Sinn, ein Ziel, ein Ende bezogen werden kann. Unter „Selbstorganisation" wird die Fähigkeit sozialer Situationen verstanden, sich aus dieser mikrodiversen Bandbreite des Möglichen immer wieder jene Elemente herauszusuchen, die auf andere Elemente bezogen werden können und so den Anfang einer Geschichte ausmachen, wie schnell auch immer diese dann sofort wieder verschwinden mag (und manche Geschichten halten sich beachtlich lange).

Das Theater ermöglicht es, diese Logik der Verknüpfung und Lösung des Knotens auf alle Elemente des Sozialen zu beziehen: Wie kommt eine soziale Beziehung zustande? Was hält sie aus? Was hält sie nicht aus? Wie sichert sie sich ab gegen ihre Auflösung in die Unbestimmtheit ihrer Umgebung? Mithilfe welcher Techniken und Mechanismen grenzt sie sich ab? Wie schafft sie es, ihre Umgebung in eine Ressource zu verwandeln, aus der sie immer wieder neue Kräfte schöpft? Wie motiviert sie zur Teilhabe? Was macht sie aus den Individuen, die teilnehmen? Wie halten die Individuen aus, was die Situation aus ihnen macht? Und ab wann reicht ihre Kraft genau dazu nicht mehr aus? Was geht verloren, wenn eine Beziehung verloren geht? Wie ist eine Krise strukturiert? Gibt es Möglichkeiten der Früherkennung fataler Entwicklungen? Wie kann man dann noch aufhalten – und wie kann man nachhelfen? Wie verwandelt man eine Situation in eine andere? Wie vollzieht sich eine Verwandlung? Worin besteht die „Form des Übergangs" (Hegel)? Und so weiter und so fort. Hier kann man eine nahezu endlose Reihe von Fragen stellen (das kleine und das große dramaturgische Alphabet), die immer wieder im selben Punkt konvergieren: Wie wird der Knoten anschaulich?

Das Theater ist eine der radikalsten Formen der Erprobung des Sozialen, weil alles, was funktioniert, zwischen Schauspielern auf der Bühne und vor dem Publikum im Parkett funktionieren können muss. Das heißt, es gibt eine soziale Situation, in der das Theater sich befindet und in der die Neugier und die Urteilskraft mobilisiert werden muss und mobilisiert werden kann, sich anzuschauen, anzuhören und auszuhalten, was auf der Bühne passiert. Das Theater erlaubt nur diejenige Form der Distanz, die auch dem Mitspieler möglich ist, wenn er einen Moment innehält. Die „vierte Wand" (zwischen Bühne und Publikum) ist vorhanden und schützt sowohl das Experiment auf der Bühne als auch die Beobachter im Parkett, aber jegliche Faszination, die das Theater zu entfalten vermag, lebt daraus, dass diese Wand hochgradig durchlässig ist. Im Mindestfall organisiert die Wand den Genuss des Publikums am Publikum und das Staunen der Schauspieler über die Schauspieler – dann ist die Wand der Spiegel, in dem sich die beiden Seiten des Theaters, Bühne und Parkett, selber beobachten.

II.

Es besteht kein Zweifel daran, dass diese Funktion der Kunst, Rolle der Künste und Leistung des Theaters gegenwärtig eher diffus als markant realisiert werden. Man steht deswegen vor der Wahl, ob man „postmodern" alles für möglich und nichts für bestimmbar halten will oder doch und eher „modern" daran festhält, Strukturen wiedererkennen und an ihnen arbeiten zu können. Diese Wahl ist jedoch weniger prinzipieller Natur als vielfach angenommen wird. Denn selbst dann, wenn man sich für die Postmoderne entscheidet, wird man sich mit wiedererkennbaren Elementen beschäftigen, die als „Kunst", „Theater", „performance" oder was auch immer bezeichnet werden. Und selbst dann, wenn man für die Moderne optiert, wird man es sofort mit Unterscheidungen zu tun bekommen, die wesentlich uneindeutiger und umstrittener sind, als es uns ein bestimmter Diskurs der Moderne einreden wollte. Es mag daher hilfreich sein, sich daran zu erinnern, dass Paul Feyerabends

berühmte Formel des „anything goes" keine fröhliche Beliebigkeit einläuten sollte, sondern erstens gegen jene opponierte, die an universelle Maßstäbe und Regeln der Vernunft glauben, und zweitens darauf hinwies, dass man selbst dann, wenn man „irgendwie" und „frei" und „spontan" startet, mit dem nächsten Schritt schon wieder mitten in einer Geschichte steckt, die ihre Erinnerung und ihre Zukunft, ihre Erwartungen und ihre Befürchtungen, ihre Struktur und ihre Rebellion hat.

Die möglicherweise interessanteste Einsicht, die die sogenannte Postmoderne nach sich gezogen hat, ist daher von Bruno Latour mit seinem Buchtitel „Nous n'avons jamais été modernes" (1994) formuliert worden: Wir stecken seit fünftausend Jahren, vermutlich seit der Erfindung der Schrift, in derselben Geschichte und es gibt keinen Grund zu glauben, die Möglichkeiten dieser Geschichte seien ausgereizt. Dass die Moderne und die Postmoderne behaupten konnten, jetzt würde eine neue Epoche beginnen, gehört zu dieser Geschichte dazu und ist Teil Desselben. – Es ist vielleicht nicht unwichtig, an diese Relativierung historischer Differenz zu erinnern, weil sich damit eine bestimmte Geste der Überschreitung von Grenzen erübrigt, die die Fortschrittsemphase mit der Dekadenz gemeinsam hat, und weil sich daraus eine unendliche Neugier ergibt, herauszufinden, was es mit dieser alten Geschichte auf sich hat.

Die Künste im Allgemeinen und das Theater im Besonderen partizipieren an einer Art „Naturwissenschaft der Gesellschaft", wenn man unter dieser Naturwissenschaft ein eher trockenes, das heißt möglichst vorurteilsfreies (vom Publikum meist als „zynisch" wahrgenommenes) Interesse daran, wie etwas funktioniert, versteht und die „Gesellschaft" als eine Kategorie einsetzt, die es erlaubt, die großen alten Unterscheidungen von Natur, Geist, Technik und Kultur erst einmal in Klammern zu setzen. Prinzipielle Grenzen für einen „Prozess der theoretischen Neugierde" (Hans Blumenberg), der in jedem seiner Momente praktische Resultate für die Bestimmung eines Problems, einer Möglichkeit, einer Lösung abwerfen kann, werden nicht akzeptiert. Das Theater ist der Ort, wo dies zum Thema gemacht werden kann und sich ein bestimmtes Publikum einfinden kann, in dessen Augen sich die Stadt und ihre Künste, wenn man so will, beim eigenen Treiben zuschauen können.

Daraus resultiert eine möglicherweise tragfähige Engführung einer an das Theater zu richtenden Erwartung (wohl wissend, dass bereits die Formulierung der Erwartung das Theater dazu motivieren wird, der Erfüllung dieser Erwartung nach Möglichkeit auszuweichen): Vielleicht ist das Theater der Ort, an dem erprobt wird, was es heißt, „städtisch" zu leben (exponiert und zurückgezogen, privat und öffentlich, riskant und gemütlich), und nichts einen genaueren Blick auf das städtische Leben zu werfen erlaubt als die Künste, die sich in ihm bewähren und behaupten. Auf der Bühne beobachtet sich die Stadt im Spiegel der Kunst. Und das bedeutet, dass das Theater, zumindest ein bestimmtes Theater, das „freie Theater" (das traditionell weniger stark an Gattungsgrenzen hängt), nicht darum herumkommt, auch die Künste (inklusive des Theaters selbst) als Akteure auf die Bühne zu bringen.

Man mag hierbei noch einmal an Bruno Latour denken, der sich vorstellen kann, dass nicht nur Personen (und Götter), sondern auch Sachen, Ideen, Träume, Ideologien, Institutionen, Mächte, Tiere und Maschinen und eben auch die Kunst „Akteure" im präzisen Sinne des Wortes sind: Handlungspotentiale, denen sich innerhalb eines Netzwerks von Beziehungen Intentionen und Restriktionen zuschreiben lassen, an denen sich die anderen Elemente des Netzwerkes affirmativ oder kritisch, gläubig oder rebellisch orientieren. An die Moderne zu glauben, so Latour, heißt, nichts von Netzwerken zu wissen. Diese Netzwerke gehören auf die Bühne! Es genügt nicht, die Bühnen untereinander zu „vernetzen".

Im Sinne der eben genannten „Naturwissenschaft der Gesellschaft", die in Wirklichkeit eine „Kognitionswissenschaft des Sozialen" ist:

(1) Welche Form der Erkenntnis setzt jede soziale Beziehung voraus? Und (2) Welche Erkenntnis ist von einer sozialen Beziehung möglich und wie weicht diese von der durch die soziale Beziehung realisierten Form der Erkenntnis ab?,

kann man sich eine Reihe von Themen vorstellen, die im weitesten Sinne soziologisch motiviert sind (Luhmann, Bourdieu, White, Latour), jedoch über die traditionellen Grenzen dieser wissenschaftlichen Fachdisziplin durch ihren Verweis auf die Kognitionswissenschaften hinausreichen. Jedes dieser Themen ist eine Variation der den beiden genannten Fragen zugrundeliegenden Grundeinsicht dieser Kognitionswissenschaft des Sozialen, dass wir nicht wissen, was wir wissen, während wir tun, was wir tun. Diese Grundeinsicht verbindet die beiden wichtigsten Motive der Moderne, das Motiv der Aufklärung (wir können wissen, was wir tun) und das Motiv der Romantik (wir können nicht wissen, was wir tun), und befindet sich damit sowohl auf deren Höhe wie auch, durch die Thematisierung der für diese konstitutiven Differenz, jenseits ihres Rahmens.

Folgende Themen könnten das Theater der Gesellschaft im Rahmen einer Kognitionswissenschaft des Sozialen beschäftigen (wobei noch einmal zu unterstreichen ist, dass diese Themen zugleich auch die Dienstleistungs- und Beratungswirtschaft, Forschung, Aus- und Weiterbildung sowie die Künste beschäftigen, je unterschiedlich, natürlich). Ich halte mich zunächst an einige in der Soziologie Niklas Luhmanns, etwa in seinem Buch „Die Gesellschaft der Gesellschaft" (1997) genauer bestimmte Kategorien.

Zunächst geht es um die Einheit des Verschiedenen, die im Rahmen einer Theorie der Differenzierung behandelt wird. Für die „moderne" Gesellschaft, die mit der Einführung des Buchdrucks beginnt und mit der Einführung des Computers endet, geht Luhmann von einer Differenzierung der Gesellschaft in die drei Systemtypen „Interaktion", „Organisation" und „Gesellschaft" aus, wobei sich die Gesellschaft (als ein eigenes und von Interaktion und Organisation in spezifischen Hinsichten unabhängiges Sozialsystem) wiederum in die sogenannten Funktionssysteme „Wirtschaft", „Politik", „Recht", „Religion", „Kunst", „Wissenschaft", „Erziehung" und mögliche weitere („Gesundheit", „Sport", „Fürsorge") differenziert.

Für die Zwecke des Theaters lässt sich jedes dieser Systeme als eine Wette auf die Möglichkeit einer sozialen Ordnung verstehen und daraufhin überprüfen, ob diese Wette noch gilt und wer oder was mit welchen Einsätzen auf sie setzt. Man beschreibt die „Postmoderne" vielfach als eine Epoche der Entdifferenzierung dieser Systeme, die sich in „Netzwerke" auflösen. Tatsächlich ist jedoch nicht ausgemacht, ob diese Netzwerke nicht vielmehr eine neue und raffinierte und komplexere Form der Realisierung dieser Systeme und damit sowohl ihrer Gestaltung nach innen wie auch ihrer Verbindung untereinander sind.

Jede einzelne Überprüfung dieser Systemwetten richtet sich immer zugleich darauf, ob und wie das System noch funktioniert, und darauf, wie weit die Unterscheidung der Systeme noch trägt. Das Theater ist wegen seiner eigenen Gebundenheit an soziale Systeme der Interaktion, das heißt an einen Systemtyp, der an die Bedingung der wechselseitigen Wahrnehmung der Anwesenden gebunden ist, häufig geneigt, a) die Interaktion für das Maß aller Dinge zu halten, b) die Gesellschaft entweder als den fernen Zusammenhang von Schicksal und Entfremdung oder aber sozialutopisch selbst als Interaktion zu interpretieren und c) bei all dem nach Möglichkeit auszublenden, dass es auch den Systemtyp der Organisation gibt, der Anwesende und Abwesende als „Mitglieder" („Funktionäre", „Angestellte", „Arbeiter") in Anspruch nimmt und dabei sowohl Regeln der interaktiven, mehr oder minder zivilen Geselligkeit als auch Chancen der ungebundeneren Bewegung in der Gesellschaft missachten kann. Das heißt, das Theater glaubt zunächst einmal systematisch nicht an die genannte Differenzierung und ist damit sowohl in der problematischen Situation einer bestimmten analytischen Blindheit als auch in der günstigen Situation, anders, „unpassend", zu beobachten, was sich in der Gesellschaft abspielt.
Die Interaktion ist ein soziales System, das, wie gesagt, durch die wechselseitige Wahrnehmung der Anwesenden strukturiert ist (und dem frei steht, auch Abwesende wie Anwesende zu behandeln) und daher typischerweise zwischen der Akklamation von Nähe und Wärme einerseits und der Kritik von Beengung und Gewalt andererseits hin und her oszilliert. Für das Theater ist interessant, dass immer beides gilt, die Nähe ist gewalttätig und die Beengung wärmt. Wie wird diese strukturelle Spannung (die das System lebendig erhält) von einzelnen Interaktionssystemen eingerichtet, aufrechterhalten, ausgehalten und ausgenutzt? Wie steht es um die Interaktion in der Liebe, in der Ehe, in der Familie, im Betrieb, auf der Straße, in der U-Bahn, in der Kirche, im Parlament, in der Kneipe, im Museum und nicht zuletzt im Theater? Welche Entfaltungsspielräume und Entfaltungszwänge gibt es hier jeweils für die Individuen, mit welchen Wahrnehmungen wird jeweils gearbeitet und welche werden ausgeblendet, wie bestätigt sich die Interaktion als das, was sie ist, und wie bringt sie sich auf neue Ideen? Als soziale Akteure kennen wir alle Antworten auf jede einzelne dieser Fragen. Aber wir kennen sie, ohne um sie zu wissen. Wir bewegen uns in den entsprechenden „Feldern", die an unserer Stelle wissen und deren Fingerzeigen wir gelernt haben zu folgen. Das Theater kann hier überall genaue Fragen stellen und an gutmütigen wie bösartigen, ironischen wie übermütigen, ermutigenden wie verzweifelten Beschreibungen arbeiten.

Die Organisation ist ein Systemtyp, der dadurch zustandekommt, dass Mitglieder rekrutiert werden (das heißt mit der Möglichkeit eingestellt werden, sie auch wieder zu entlassen), die in der Regel gegen Bezahlung (das heißt eine in der Regel abstrakte Gegenleistung) akzeptieren, an Entscheidungen teilzunehmen, sie auszuführen und selber zu treffen, die im Vorhinein noch nicht inhaltlich im Einzelnen bestimmt, sondern nur im Rahmen bestimmter Kompetenzen beschrieben werden. Das bringt jede einzelne Organisation in die „unwahrscheinliche" (Konstruktivismus) und „unmögliche" (Dekonstruktion) Lage, Entscheidungen zu treffen und auszuführen, für die es kein anderes Motiv als vorherige und nachherige Entscheidungen gibt. Natürlich wird diese Selbstbezüglichkeit durch gesellschaftliche Aufträge, Gewinnziele, den Sinn der Arbeit, den Spaß am Team und so weiter bemäntelt (beziehungsweise angereichert), aber dass die Selbstbezüglichkeit primär ist, merkt man daran, dass die Aufträge und so weiter ausgewechselt werden können, der Bezug jeder einzelnen Entscheidung auf andere Entscheidungen desselben Systems jedoch unverzichtbar ist.
Was lässt sich unter welchen (gesellschaftlichen und psychischen) Bedingungen aus diesem und mit diesem Systemtyp machen: Jagdgesellschaften, Kreuzzüge, Kirchen, Behörden, Schulen, Fabriken, Gefängnisse, Konzentrationslager und Theater? Wie funktionieren diese Organisationen jeweils ähnlich und unterschiedlich? Wieso faszinieren sie ihre Mitglieder? Und wie halten ihre Mitglieder sie aus? Wie kann eine einzelne Entscheidung motiviert werden? Was wird zur Routine und was entzieht sich (routiniert) jeder Routine? Wie unterscheidet sich die Führung einer Organisation vom tonangebenden Verhalten in einer Interaktion? Was heißt Management? Wieso tendiert jede Organisation zur Bürokratie? Und so weiter und so fort. Ein Theater der Organisation gibt es nur rudimentär, wenn überhaupt. Und dies, obwohl wir alle, sofern wir einen Arbeitsplatz haben, unsere Tage (und viele Abende) in einer Organisation verbringen, von Organisationen politisch gelenkt werden, von Organisationen wirtschaftlich versorgt werden, von Organisationen verurteilt und eingesperrt werden, von Organisationen erzogen und ausgebildet werden, von Organisationen mit Information, Unterhaltung und Werbung versorgt werden. Auch hier wissen wir alles darüber, sobald wir in den entsprechenden Situationen stecken, und können mehr oder minder subtil mit den Formen der Individualisierung umgehen, die uns Organisationen abverlangen – aber sobald wir gefragt werden, wissen wir nicht, was wir gerade noch bewältigt haben.
Von Gesellschaft zu reden, ist schon deswegen sinnvoll, um festzuhalten, dass es sowohl für Interaktionen als auch für Organisationen ein Jenseits gibt. Man kann sich, zum Beispiel lesend oder fernsehend oder im Internet surfend, in der Gesellschaft bewegen, ohne im eigenen Verhalten an Organisation oder Interaktion gebunden sein. Und das heißt umgekehrt, dass sich Interaktionen und Organisationen immer daraufhin unter Druck sehen, dass man ihnen ausweichen kann. Nur deswegen müssen sie versuchen, hinreichend attraktiv zu sein. Nur deswegen können sie darauf angewiesen sein, Zwänge zu entwickeln, die vom Einsatz von Gewalt über moralische Appelle bis zur Ausbeutung von Emotionen reichen. Sich im Rahmen einer Differenzierungstheorie zu bewegen, heißt, das Geschehen auf beiden Seiten der Differenz im Hinblick auf beide Seiten der Differenz zu beobachten und zu beschreiben. Die Interaktion kann nur sein, was sie ist (zum Beispiel „menschlich"), weil es gleichzeitig Organisationen und Gesellschaft gibt (in denen es entsprechend „kalt" und „anonym" zugeht). Die Organisation kann nur sein, was sie ist (zum Beispiel „effizient" und „rational"), weil es gleichzeitig Interaktion und Gesellschaft gibt (in denen es entsprechend „umständlich" und „unberechenbar" zugeht). Die Gesellschaft kann nur sein, was sie ist (zum Beispiel „kultiviert"), weil es gleichzeitig Interaktion und Organisation gibt (in denen es entsprechend „hemmungslos" und „engstirnig" zugeht). Jedes einzelne System beschreibt die eigenen Vorzüge im Licht der Nachteile der anderen, und die Gesellschaft, die ein eigenes System ist, nicht etwas das Supersystem aller Interaktionen und Organisationen, muss das aushalten und ermöglichen.

Die Gesellschaft selbst ist jedoch nichts anderes als die Möglichkeit, eine Kommunikation fortzusetzen beziehungsweise an eine Kommunikation anzuschließen. Sie ist kein eigener und alles regelnder Ordnungszusammenhang – beziehungsweise sie ist dieser eigene und alles regelnde Ordnungszusammenhang nur exakt insofern, als sie Regeln für die Fortsetzung und Anschließbarkeit von Kommunikation vorhält, erwartbar macht und ausprobiert.
In der Regel (!) laufen diese Regeln unter dem Stichwort „Kultur". Kultur definiert, so Mary Douglas, wovon ich mich überraschen lasse und wovon nicht und welches Repertoire ich habe, mit einer Überraschung aversiv, kreativ oder sonstwie selektiv umzugehen. Man könnte von einem Theater träumen, das uns nicht nur zu überraschen vermag (das auch), sondern das uns vorführt, wovon beziehungsweise wie wir uns überraschen lassen und wovon beziehungsweise wie nicht, und das Situationen dann hinreichend variiert, um dort, wo keine Überraschung ist (in der Ehe?), wieder eine Überraschung einzuführen, und dort, wo nur noch Überraschungen sind (an der Börse?), zu zeigen, welchen Routinen sie folgen. Die Pointe daran läge jedoch nicht im Erstaunen über die Überraschung (oder in der Beruhigung oder Frustration, je nach Temperament, wenn sie ausbleibt), sondern im Aufzeigen dessen, was sich in einer Überraschung zu vernetzen versteht, das heißt welche Verbindungen in einer Überraschung jeweils gesellschaftlich geknüpft werden. Eine Fragestellung dieser Art setzt eine gewisse analytische Tiefenschärfe voraus, weil scheinbar kompakte Situationen (bestehend aus Gewohnheiten, Gefühlen, Identitäten, Befürchtungen, Zwängen und Hoffnungen…) wieder aufgelöst werden müssen, um aus einem dieser Elemente einen neuen Funken schlagen zu können – getreu der Regel, dass eine Situation nicht überrascht wird, sondern sich nur selber überraschen kann.
Man kann sich leicht vorstellen, dass zu jedem einzelnen Funktionssystem lange Kommentare geschrieben werden können. Darauf kann ich hier jedoch vielleicht verzichten, weil die Richtung und Typik der Fragestellung bereits deutlich geworden sein dürfte. Außerdem ist das Theater, das wir kennen, nämlich das europäische, in wesentlichen Zügen durch die Geschichte der Ausdifferenzierung der Funktionssysteme seit den Griechen, die es zum ersten Mal mit der Eigendynamik von Wirtschaft („Chrematistik" versus „Ökonomie") und der Eigendynamik von Politik („Tyrannei" versus „Demokratie") zu tun bekamen, geprägt. Vermutlich verdankt sich das Theater selbst ebenfalls dieser Geschichte, wenn man der These folgt, dass Theater und Markt jene beiden „worlds apart" (Jean-Christophe Agnew) sind, die alle anderen, die der Religion, der Erziehung, der Politik, des Rechts und der (sonstigen?) Kunst, sich zum Vorbild nahmen. Jedenfalls fragen sich Dutzende von Theaterstücken, was man mit einer Zahlung (Wirtschaft), mit einem Befehl (Politik), mit einer Wahrheit (Wissenschaft), mit einer Liebeserklärung (Liebe), mit einem Gebet (Glauben), mit Lob und Strafe (Erziehung), mit einer schönen Form (Kunst) erreichen kann und was nicht; und gehen Dutzende von Theaterstücken der Frage nach, welche Wirkungen Schulden, Ungehorsam, Unwahrheit, Untreue, Unglauben, (antiautoritäre) Gleichgültigkeit und Hässlichkeit haben. Die Karten sind hierzu verteilt und vielfach ausgespielt. Das muss jedoch nicht heißen, dass sie nicht neu gemischt und anders gespielt werden könnten. Bereits der Versuch, dramaturgisch genauer herauszuarbeiten, dass die Faszination und Fatalität der gesellschaftlichen Möglichkeiten der Funktionssysteme in der Interaktion und in der Organisation zwar beeindrucken und erschrecken, aber in diesen nicht gesichert oder gestoppt werden können, wäre neue Inszenierungen alter Theaterstücke und neue Theaterstücke wert.

Neben der Theorie der Differenzierung geht es zweitens um die Frage der Entwicklung des Sozialen, die heute nicht mehr im Rahmen einer Philosophie und Theorie der Geschichte, sondern im Rahmen einer Theorie der Evolution gestellt wird. Das ist eine für das Theater, so weit ich sehe, in dieser Form unbekannte Fragestellung, die sich jedoch vor allem im Rahmen der Dramaturgie von Neubearbeitungen alter Stücke eventuell zu stellen lohnt. Die Evolutionstheorie, von der hier die Rede ist, ist nicht die darwinistische des „survival of the fittest" (obwohl man auch über diese noch einmal nachdenken könnte), sondern die neo-darwinistische, die im wesentlichen formuliert, dass die Entwicklung einer Spezies, einer Population oder eben auch eines Systems, wenn dieses aus einer hinreichend lose gekoppelten Menge von Elementen besteht, dem Zusammenspiel von drei Mechanismen folgt: den Mechanismen der Variation, der Selektion und der Retention.
Von einer Variation ist unter den Bedingungen sozialer Systeme, das heißt mit Blick auf die Fortsetzung von Kommunikation, immer dann die Rede, wenn jemand „Nein" sagt und damit einen Konflikt anbietet. So häufig dies alltäglich der Fall zu sein scheint, so selten ist es tatsächlich. Es erscheint uns nur als häufig, weil wir uns angewöhnt haben, ständig damit zu rechnen und alle Aufmerksamkeit einem Nein zu widmen, wenn es tatsächlich vorkommt. Das kann auch gar nicht anders sein, denn jedes Nein bedroht die Verhältnisse, gleichgültig, ob damit das Angebot eines weiteren Glases Wein abgelehnt wird (ein das Nein begleitendes „danke" muss dann klar machen, dass das Nein nicht den Konflikt sucht), einem Befehl der Gehorsam verweigert wird, ein Kaufangebot zurückgewiesen wird oder der Frieden aufgekündigt wird. Was wissen wir über das Nein? Wie oft kommt es vor – und wird fast immer überhört? Welchen Mut braucht man, um Nein zu sagen? Wie kann man zu diesem Mut ermutigen, wenn von vielen Sozialsystemen, insbesondere von organisierten Sozialsystemen (Unternehmen, Behörden, Universitäten, Kirchen, Armeen) inzwischen hinreichend deutlich ist, dass sie Mittel und Wege finden müssen, sich zur Evolution zu befähigen?
Diese Fragen leiten zum zweiten Mechanismus der Evolution über, zum Mechanismus der Selektion. Im Grunde genommen wissen wir von Variationen nur, wenn und insofern wir über Möglichkeiten verfügen, positiv oder negativ auf sie zu reagieren, das heißt: mit ihnen als Anregung einer Änderung, so harmlos oder konfliktreich diese daherkommen mag, umzugehen. Ohne Selektion keine Variation; beziehungsweise ohne Selektion nur Veränderungen, die eintreten oder nicht und zu einer weiteren Entwicklung führen oder nicht. Die Evolutionstheorie ist jedoch keine bloße Theorie der Veränderung und Entwicklung, sondern eine Theorie des Unterschieds, den die Differenz von Variation und Selektion (sowie Retention) für die Entwicklungsfähigkeit eines Systems ausmacht. Hier nähern wir uns für das Theater einschlägigen Fragestellungen, weil die Dramaturgie, die das Theater interessiert, eine Dramaturgie des Umgangs mit Konflikten, ihrer Zündung, ihrer Ausbeutung, ihrer Beilegung ist, und weil sich keine Geschichte weder des Dramas noch

der Komödie, erzählen ließe, ginge es nicht um die Inszenierung der Art und Weise, wie in sozialen Situationen das Nein und der Umgang mit dem Nein inszeniert, das heißt vorgeschlagen, ausprobiert, zurückgenommen, unterstrichen, abgeschwächt und abgelenkt wird.

Aber wer wüsste schon zu zeigen, dass diese Selektionsdramaturgie im Umgang mit Variationen weniger diesen gilt als vielmehr der oft nur sehr schwer zu beantwortenden und deswegen vielfach beunruhigenden Frage danach, wie man eine positiv selegierte Variation, obwohl sie eine Variation ist, so in eine Situation, ein System oder was immer einbauen kann, dass dieses nach und mithilfe der Variation restabilisiert werden kann? Der Mechanismus der Retention beziehungsweise Restabilisierung wird nicht erst aufgerufen, wenn die Selektion bereits entschieden ist, sondern er informiert die Selektion darüber, wie sie mit der Variation umgehen kann, soll und muss. Das ist deswegen so schwer zu zeigen, weil in diese Arbeit der Restabilisierung die oft verzweigteste und intuitivste Kenntnis der Situation oder des Systems eingeht, so dass Leute sich selbst dabei zuschauen, dass sie negativ (oder positiv) auf eine Variation reagieren, ohne so recht zu wissen warum. Sie wissen nicht, was sie wissen, und reagieren trotzdem oder vielleicht auch nur deswegen angemessen. So viele „Bedenken", von denen umgangssprachlich die Rede ist, so viel „Zögern" und „Bremsen", über das man sich vor allem Institutionen gegenüber so oft beklagt, hat nichts mit der vorgeschlagenen Variation selber, aber sehr viel mit den Problemen der Restabilisierung zu tun. Was wissen wir darüber, im Fall der Evolution von Familien, Freundschaften, Unternehmen, Projekten? Was kann man davon auf der Bühne zum Thema machen? Wie kann man zeigen, welche Sensibilität (auch wenn deren Resultate vielfach missfallen) in sozialen Situationen steckt, in denen Variation, Selektion und Retention aufeinander abgestimmt interagieren? Und was kann hier für die Abstimmung verantwortlich gemacht werden, wenn wir selbst, unsere Sinne und unser Verstand, soweit wir uns ihrer bewusst sind, dafür sicherlich nicht verantwortlich gemacht werden können?

Neben der Theorie der Differenzierung und der Theorie der Evolution geht es drittens um die fast klassisch kantische Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit von Kommunikation. Diese Frage ist nur deswegen nicht wirklich kantisch, weil sie nicht mit Verweis auf transzendentale, sondern nur mit Verweis auf empirische Bedingungen beantwortet wird. Vor allem aus diesem Motiv heraus ist die Rede von einer „Naturwissenschaft der Gesellschaft" und „Kognitionswissenschaft des Sozialen" gerechtfertigt. Denn so nachvollziehbar uns noch die Rede von der Differenzierung und der Evolution des Sozialen scheint, so schwierig wird es, wenn wir uns vorstellen müssen, dass diese Differenzierung und diese Evolution nicht etwa immer schon da sind und sich gnädig hinter unserem Rücken realisieren oder dass sie selbst ein Ergebnis von Differenzierung und Evolution sind (was stimmt), um das wir uns schon deswegen keine Sorgen zu machen brauchen (was nicht stimmt), sondern dass sie von „uns" in jeder „unserer" Kommunikationen realisiert werden müssen und anders nicht existieren würden.
Nur und ausschließlich dieser Punkt rechtfertigt es, diese andernfalls rein soziologischen Überlegungen überhaupt, wie hier, an das Theater heranzutragen. Denn das Theater, in etwas schwächerer Form auch das Kino, sind der Ort schlechthin, an dem die Kommunikation der Gesellschaft sich der Kommunikation der Gesellschaft präsentiert. Das Kino ist dies nur in schwächerer Form, weil der Film jeweils fertig ist, wenn er gezeigt wird, weil das Publikum in ein gnädiges Dunkel gehüllt ist (und so Schwierigkeiten hat, neben seinen Emotionen auch seinen Intellekt zu gebrauchen), und vor allem, weil vom Produktionszusammenhang, das heißt von einer ihrerseits riskanten Kommunikation, keine Spur übrig ist (zum Leidwesen von Regisseuren wie Jean-Luc Godard). Auch das Theater verfügt über seine das Publikum außen vor haltenden Inszenierungstricks. Aber diese Inszenierungstricks sind nicht technisch zur Einwegkommunikation verdichtet wie im Fall des Kinos, sondern sind, abgesehen von ihrer Zuspitzung auf die „Kunst" des Theaters, dieselben Tricks, die auch in jeder sozialen Situation benutzt werden.
Immerhin kann man sagen, dass jede soziale Situation nach der Einsicht von Erving Goffman durch die Differenz von Darstellung (performance) und Publikum (audience) bereits minimal und maximal strukturiert ist und sich daher, dann allerdings zuweilen dramatisch, nur darin unterscheidet, wie oft, wie rasch und wie problemlos alle Beteiligten zwischen den Rollen der Darstellung und des Publikums hin und her switchen können. Von allen anderen sozialen Situationen unterscheidet sich das Theater „nur" darin, dass hier das „taking the role of the other" (George Herbert Mead) durch die Einrichtung des Orchestergrabens aufgehalten wird und deswegen das Publikum in die andernfalls nicht zu haltende Rolle gebracht wird, sich (unbeteiligt) das „taking the role of the other" zwischen den Akteuren auf der Bühne anzuschauen. Das ist die Voraussetzung dafür, dass die Kommunikation studiert werden kann, im Hinblick auf ihr Mitreißendes, ihr Ermüdendes, ihr Beunruhigendes und ihr Befriedigendes. An der „Unterbrechung der Handlung zur Geste" (Walter Benjamin) erkennt das Publikum die Kommunikation.

Das Theater ist von der Komplexität dieser Kommunikation gegenwärtig hoffnungslos überfordert und flüchtet sich schon deswegen in alle möglichen Formen der kultischen Vereinfachung auf Körper, Jugend, Medien und Klamauk. Diese Überforderung gilt es jedoch auszuhalten und auf die Bühne zu bringen. In ihr konvergiert die Einsicht der gegenwärtigen Gesellschaft, dass sich in und mit der Kommunikation mikrologisch wie makrologisch (also „selbst-ähnlich" beziehungsweise „fraktal": bestimmte Struktureigenschaften des Sozialen wiederholen sich auf allen Ebenen und in allen Situationen) alles entscheidet. Diese Einsicht wird um so schärfer formulierbar, je deutlicher anhand der beiden Themen Ökologie und Individualisierung Grenzen der Kommunikation ins Auge gefasst werden können. Die Natur als ein Opfer dieser Gesellschaft, die ein Wachstum der Weltbevölkerung mitträgt, das der Erde kaum noch eine Chance lässt, und das Individuum als Welt für sich, die hochgradig fragil dennoch gegenüber aller Kommunikation eine Außenposition behält, sind die beiden realen Fluchtpunkte, von denen aus die Gesellschaft noch am ehesten insgesamt in den Blick zu nehmen ist. Sie sind daher auch die beiden Fluchtpunkte, von denen aus eine Naturwissenschaft der Gesellschaft und eine Kognitionswissenschaft des Sozialen formuliert werden kann, insofern diese die Natur der Gesellschaft für eine besondere halten und das Soziale für eine Form der Kognition unter anderen. Dieser Einsicht kann sich das Theater anschließen wie keine andere Form der Kunst, weil der Raum des Theaters durch Kommunikation nie vollständig zu beschreiben

ist und weil sich auf der Bühne die Individuen tummeln, die an sich, an ihren Körpern, an ihren Gesten, an ihrer Sprache, vorzuführen vermögen, wie weit die Kommunikation reicht und wo sie ihre Grenze hat. Das Theater ist selbst ein ökologischer Raum, in dem das Verschiedenartige in seiner Unvereinbarkeit und Vereinbarkeit nebeneinander steht und eine Nachbarschaft pflegt, deren Gegenwart und Vergangenheit uns um so rätselhafter wird, je mehr wir uns einzugestehen in der Lage sind, wie wenig wir über seine Zukunft wissen.

Wir lassen es bei dieser Themenliste bewenden. Alles weitere, die konkretere Beschreibung von Systemen, Kulturen und Netzwerken, kann und muss ab hier der Projektarbeit überlassen werden.

Ich hätte mich, mit einem Wort von Antonin Artaud („Den Schauspieler verrückt machen", in: Letzte Schriften zum Theater, 1993), auch kürzer fassen können:

„Das Theater
ist der Zustand,
der Ort,
die Stelle,
wo die menschliche Anatomie begriffen
und durch diese das Leben geheilt und registriert werden
kann."

Aber dann wäre es schwierig geworden, plausibel zu machen, dass das Theater bereits hinreichend damit beschäftigt ist, durch die menschliche Anatomie das Leben zu registrieren. Mit der Heilung ist es überfordert. Die Hoffnung auf Heilung spielt bereits mit dem Wahnsinn. Es genügt, dass sich das Theater, mit dem Titel des Beitrags von Artaud, damit abfinden muss, dass es den Schauspieler verrückt macht.

Literatur:

Agnew, Jean-Christophe, Worlds Apart: The Market and the Theater in Anglo-American Thought, 1550 – 1750. Cambridge: Cambridge UP, 1986

Aristoteles, Poetik. Griechisch/deutsch, übersetzt und hrsg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam, 1982

Artaud, Antonin, Letzte Schriften zum Theater. Dt. München: Matthes & Seitz, 1993

Benjamin, Walter, Versuche über Brecht. Hrsg. und mit einem Nachwort von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978

Bourdieu, Pierre, Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Achim Russer, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982

Douglas, Mary, A Typology of Cultures, in: Max Haller, Hans-Joachim Hoffmann-Nowotny, Wolfgang Zapf, Hrsg., Kultur und Gesellschaft. Verhandlungen des 24. Deutschen Soziologentags, Zürich 1988, Frankfurt: Campus, 1989, S. 85 – 97

Goffman, Erving, The Presentation of Self in Everyday Life. New York: Anchor Books, 1959

Latour, Bruno, Wir sind nie modern gewesen: Versuch einer symmetrischen Anthropologie. Dt. Frankfurt am Main: Fischer Tb., 1998

Luhmann, Niklas, Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995

Luhmann, Niklas, Die Gesellschaft der Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997

White, Harrison C., Careers and Creativity: Social Forces in the Arts. Boulder: Westview Pr., 1993

NEU ··· NEU ··· NEU ··· NEU ··· NEU ··· NEU ··· NEU ··· NEU ··· NEU ··· NEU ··· NEU ··· NEU ··· NEU ··· NEU

AHN & SIMROCK

Willkommen in deinem Leben
Komödie von Michael McKeever
Deutsch von Frank-Thomas Mende
2 D, 3 H / Einheitsdek.
Nur noch kurze Zeit zu leben: Die Diagnose treibt Charlie in die Flucht. In der Wüste wartet bereits Wally auf ihn, Charlies Tod in Person, zynisch und voll Ungeduld. Aber auch die Liebe fordert ihr Recht, und die ist bekanntlich blind. Witzig, anrührend, philosophisch.

Ganze Wahrheiten
Komödie von Didier Caron
Deutsch von Gerda Poschmann-Reichenau
5 D, 4 H / Einheitsdek.
Während einer Trauerfeier tritt eine brisante Frage eine regelrechte Lawine los. Zwischen Freunden und Verwandten werden Lebenslügen enttarnt, Geheimnisse gelüftet, unbequeme Wahrheiten ausgesprochen – endlich! Hintergründige Gesellschaftskomödie mit Biss.

Was strahlt denn da?
Komödie von Horst Pillau
5 D, 4 H / Einheitsdek.
Kopfschmerz, Schlaflosigkeit, Ausschläge - ganz klar: Schuld ist der Elektrosmog! Ein buntes Häufchen Anwohner kämpft gegen eine Mobilfunkantenne. Nur die Pastorin lässt sich von der Hysterie nicht anstecken... Lebhafte Komödie mit Herz um die Ängste unserer Zeit.

Über rosa Wolken
Komödie von Andreas Fritjof
2 D, 3 H / Einheitsdek.
Eine Wette unter Freunden beschert dem unscheinbaren Buchhalter Richard Glanz, Geld, Titel und damit endlich Erfolg bei den Frauen. Doch dann verfällt Bestsellerautor Max selbst der schönen Valerie. Klassisches Komödienmotiv, meisterhaft frisch variiert.

NEU ··· NEU ··· NEU ··· NEU ··· NEU ··· NEU ··· NEU ··· NEU ··· NEU ··· NEU ··· NEU ··· NEU ··· NEU ··· NEU

L PER H. LAUKE VERLAG

Heimatort
von Brian Friel
Deutsch von Ingrid Rencher
4 D, 8 H / Einheitsdek.
Der englische Gutsherr liebt Irland mehr als seine Heimat. Doch als der Aufstand der Landbevölkerung beginnt, muss er um sein Leben fürchten. Die Tragödie des Kolonialismus als historisches Schauspiel über die Unmöglichkeit des richtigen Lebens im falschen.

Wer weint schon um ...?
Szenenreise zwischen Hass und Hoffnung
von Ewa Teilmans
4 D, 2 H / var. Dek.
Unterschiedlichste Begegnungen von Jerusalem bis Amsterdam werfen Schlaglichter auf eine Welt, in der Leid und Unrecht, Hass und Gewalt den Ton angeben. Doch immer noch sind es Menschen, die aufeinander treffen. Ein Plädoyer für Mitgefühl und Toleranz.

Essaim - Empörung und Hoffnung
von Toni Negri
Deutsch von Gerda Poschmann-Reichenau
var. Besetzung / Einheitsdek.
Wie kann der Mensch Ausbeutung, Elend und Angst widerstehen, wie seine Empörung in die Tat umsetzen? Der innere Dialog eines Menschen, der nichts mehr zu verlieren hat, mit einem Chor, der vom Gegenspieler zum Mitstreiter wird: ein Lehrstück fürs 21. Jahrhundert.

Zwischen Riesen
von Nicolas Marchand
1 D, 2 H / Einheitsdek.
In einem surrealen Zeit-Raum zwischen Phantasie und Wirklichkeit tasten sich drei Menschen mit konträren Denkweisen aneinender heran und hinterfragen, was wir Realität nennen. »Wo ist das Leben?« Ein hochpoetischer, eindringlicher Theatertext, komponiert wie ein Instrumentaltrio.

NEU ··· NEU ··· NEU ··· NEU ··· NEU ··· NEU ··· NEU ··· NEU ··· NEU ··· NEU ··· NEU ··· NEU ··· NEU ··· NEU

THEATERVERLAG MÜNCHEN

Julia und das Zauberwort
Ein phantastisches Theaterstück für Kinder
von Michael Engler
1 D, 6 H / var. Dek. – ab 6 Jahren
Ein Märchen führt Julia in den Zauberwald, wo sie in einem Stück Holz Morgenelb erkennt, den ein böser Zauber dorthin gebannt hat. Um den Bann zu brechen und die Dämonen zu besiegen, muss sie ihren Bruder überzeugen, an Märchen zu glauben. Zauberhaft schön!

Bei Eliza
Stück für Jugendliche und Eltern
von Brendan Murray
Deutsch von Maren Monnée
2 D, 1 H / Einheitsdek.
Eliza ist im Krankenhaus, sie wird sterben. Nach Jahren wieder daheim trifft ihr erwachsener Sohn dort die 12-jährige Beth. Beide haben etwas zu verbergen. Ihre Annäherung enthüllt die ganze Tragik des Missverstehens zwischen Eltern und Kindern. Bewegend.

Pommes Fritz und Margarita
Gemüsical für Kinder
von Peter Blaikner & Cosi M. Goehlert
3 D, 5 H / var. Dek. – ab 4 Jahren
Romeo und Julia im Gemüsegarten: Damit die »schmutzige« Kartoffel Fritz nicht ihre Tochter Margarita bekommt, engagiert Tomatenmutter Henriette eine wahre Mafia aus Schädlingen. Einzig Maulwurf Balduin steht den Liebenden bei... Kindermusical der Extraklasse.

Thomas Hawk
Stück für ein junges Publikum
von Karin Serres
Deutsch von Gerda Poschmann-Reichenau
2 D, 2 H / var. Dek.
Wer war mein Vater? Geradezu besessen sucht der 17-jährige Thomas dieses Geheimnis zu lüften und reißt Geschwister und Mutter mit in einen Strudel aus Gefühlsverwirrung und Einsamkeit. Starke Chiffren für die Identitätssuche Heranwachsender.

Deichstraße 9 · D-20459 Hamburg
Tel. (040) 300 66 790 · Fax (040) 300 66 789
e-mail: as@ahnundsimrockverlag.de · lv@laukeverlag.de · tm@theaterverlagmuenchen.de

Sehnsucht nach Intervention

von Sabrina Zwach

Sabrina Zwach, geboren 1969, Studium der Kulturwissenschaften und ästhetischen Praxis: Musik, Theater, Politische Wissenschaften und Philosophie, Diplomarbeit im Bereich der Kulturpolitik, 1991 – 1998 Arbeit im Freien Theater als Musikerin, Schauspielerin, Regisseurin, Dramaturgin und Produzentin (Theater Mahagoni, Theater Aspik, Boxen-Team, etc.), 1998 – 2000 Kuratorin und Projektkoordinatorin eines Programmsegmentes für „Weimar 1999 – Kulturhauptstadt Europas“, Radiomoderatorin, 2000 – 2003 Leiterin der Europäischen Kulturwerkstatt Reithaus im Ilmpark (Weimar), 2003 – 2005 Beratende Kuratorin für „räuber + gendarmen“ internationales Festival in Weimar anlässlich des Schillerjahres, 2005 Kuratorin des 6. Festivals „Politik im Freien Theater“, Berlin.

Theater – explizit das Freie Theater – kann und soll eine Heimat für das Experiment, das projekthafte Labor, die Versuchsanordnung bieten und der Ökonomisierung der Kultur die Stirn bieten.
Dafür müssen neue Felder und Orte der Theater- und Kulturprojektarbeit erschlossen werden: Die Einbeziehung von Teilöffentlichkeiten, das Initiieren von Kommunikationsprozessen im öffentlichen Raum ist eine wesentliche Aufgabe, die dem Theater zukommen kann, genauso wie die Erschließung neuen bzw. verlorenen städtischen (nach-öffentlichen) Raums, nicht-institutionelles Arbeiten und ortsspezifische Interventionen.
Im Angesicht des Menetekels, Kunst und Kultur könnten in das System der Marktwirtschaft eingespeist und ausschließlich die Gesetze derselben könnten für die Ausrichtung der Theaterarbeit richtungsweisend werden, erscheint es von zentraler Bedeutung, einer Funktionalisierung des Kulturbereichs durch ökonomische Interessen zu entgehen. Was stattfindet, ist eine fortschreitende Fragmentarisierung und Homogenisierung des städtischen Raums. Genauso wie die öffentliche Meinung nicht mehr existiert, existiert der öffentliche Raum nicht mehr. Wie lässt sich dieser heute erschließen, vitalisieren, ästhetisch markieren?
Es gilt, aus einer kritischen Distanz heraus affirmative und freizeitorientierte Kompensationsangebote oder aber exklusive kulturelle Erlebnisräume weiträumig zu umgehen. Ziel sollte vielmehr sein, sich im Rahmen interventionistischer und partizipatorischer Praxis direkt für die Menschen einzusetzen, die zusammen mit ihren Bedürfnissen und Problemen unter den Maßgaben einer neuen Stadtentwicklung und Kulturpolitik zusehends aus unserer Wahrnehmung verschwinden: sozial Schwache, Obdachlose, Ausländer, Drogenabhängige, etc.

Hier entstehen neue Herausforderungen, inhaltliche Bezugspunkte, Handlungs- und Spielräume für Künstler im Allgemeinen und Theaterschaffende im Speziellen, sowohl was die Produktion, als auch was die Rezeption betrifft. Dies gilt somit für ein Publikum, das bei den städtischen Interventionen zu ungewohnten Antworten und Haltungen herausgefordert wird. Ein Publikum findet und trifft hier zufällig auf „Etwas“, dies kann eine utopische Zwangsgemeinschaft am „Lagerfeuer“ (She She Pop) sein, eine mobile Versorgungsstation mit Heimatgefühlen (mamouchi) mitten auf dem Alexanderplatz, die hypermobile soziale Skulptur „Cocobello“ (Dietmar Lupfer) oder gar ein „Antifaschistischer Vergnügungspark“ (Deutschbauer & Spring). Der Zuschauer muss sich bewusst entscheiden, ob dieses „Etwas“ von weiterem Interesse ist, ob es sich dabei um Kunst oder einen anderen Kontext handelt. Er muss aktiv werden, um das „Etwas“ zu enträtseln, ihm Bedeutung zu verleihen.
Theaterschaffende, die im öffentlichen Raum arbeiten, müssen sich darüber klar werden, warum sie dort arbeiten. Machen sie politische Aufklärung, Kunst, produzieren sie einen Skandal, sind sie Aktivisten, wollen sie unterhalten oder stören? Das heißt, sowohl für ein Publikum, als auch für den Künstler, als auch für die Kritik entsteht in der Auseinandersetzung mit Interventionen ein neues Koordinatensystem. Wie lässt sich dieses bestimmen?
Das 6. Festival „Politik im Freien Theater“ zeigte 2005 erstmals vier Arbeiten aus dem Bereich der Interventionen und gründete damit eine neue Sparte. Das Gelingen der Arbeiten und das Gelingen des Versuchs kann zum momentanen Zeitpunkt noch nicht beschrieben werden.

Zur Jahrestagung „Radikal Sozial“ 2006 wird Sabrina Zwach, Kuratorin des Festivals, mit eingeladenen KünstlerInnen der Interventionen (http://www.politikimfreientheater.de/programm/interventionen/) rückblickend über ihre Arbeiten im öffentlichen Raum, ihre Ansätze, Motive, Konzepte, ihr Scheitern und ihre Triumphe sprechen.

Moderation der Veranstaltung: Birgit Lengers

„the free spirit“

„komm heim!“ mamouchi

alle Fotos S. 16/17: copyright 6. Festival Politik im Freien Theater Berlin

„Antifaschismus Vergnügungspark“ Deutschbauer & Spring

Litag
Theaterverlag GmbH

Erstaufführungen

David Harrower
Blackbird
DSE Schaubühne Berlin 10.10.2005
ÖE Burgtheater Wien Februar 2006

Ulrike Dietmann
Westworld
UA Theater Lübeck 25.11.2005

Vanessa Badham
Bedtime for Bastards
DSE Junges Theater Göttingen 19.01.2006

An der Gete 25 • D-28211 Bremen
Tel 0421/231885 • Fax 0421/490687
www.litagverlag.de • info@litagverlag.de

Dramaturgie jenseits von Dramatik

von Christian Holtzhauer

Theater, das nicht auf dramatischen Texten basiert, ist eigentlich längst ein alter Hut. Dennoch bildet es an vielen Theatern eher eine Ausnahme im Spielplan, wenn man von gelegentlichen Filmadaptionen oder Roman-Dramatisierungen einmal absieht. Der Versuch zahlreicher Theater und Theatermacher, mit anderen als den hergebrachten Formen auf die sie umgebende Welt künstlerisch zu reagieren, hat das Spektrum an zur Verfügung stehenden Theatersprachen mittlerweile zwar gehörig erweitert. Doch welcher Zugriff in welcher Situation der geeignete ist und wie man die Projektarbeit eigentlich organisiert, initiiert und vermittelt – Aufgaben, die vor allem dem Dramaturgen zufallen – muss oft mühsam über die trial and error-Methode herausgefunden werden.

Nicht selten sieht sich Theater (als Kunstform, als Kunstbetrieb) mit der Situation konfrontiert, dass die eigentlichen theatralen Innovationen heute meist außerhalb des Kunstraums Theater stattfinden, nämlich im Alltag, in der Werbung, in der Wirtschaft. Auf die Frage, wie man als Kunstbetrieb darauf angemessen reagiert, gibt es wahrscheinlich so viele Antworten, wie es Theater gibt. Die Überlegung, wie man das uns umgebende theatrale Potential wieder für das Theater nutzbar machen kann, lohnt aber in jedem Fall.

Ein Beispiel: In den Wirtschaftsnachrichten können wir, sofern wir uns dafür interessieren, von den „Performances" dieser oder jener Wertpapiere lesen. Und tatsächlich gleichen die Kursdiagramme an den Aktienbörsen oft dramatischen Spannungskurven. Merkwürdig, dass Theatermacher nicht schon viel früher auf die Idee verfallen sind, das Börsengeschehen zur Grundlage eines Theaterabends zu machen, so, wie es Chris Kondek und sein Team in „Dead Cat Bounce" getan haben – ein Abend, der seine nicht unbeträchtliche Spannung aus dem Wertzuwachs bzw. -verlust der mit den Eintrittsgeldern der Zuschauer erworbenen Aktienpakete an der New Yorker Börse bezieht.

Wenn aber (fast) alles Theater ist oder sein kann und somit im Theater auch (fast) alles oder doch zumindest sehr viel vorstellbar und möglich ist, ergeben sich für die praktische Arbeit des Dramaturgen nicht zu unterschätzende Herausforderungen sowie die Notwendigkeit, die eigene Arbeit ständig zu reflektieren – ganz zu schweigen von einer Vielzahl an Fragen, die sich oft nur im konkreten Fall beantworten lassen: Welche Kombination von Menschen, Ideen und Themen führt zum gewünschten Ergebnis? Welche Themen sind für eine theatrale Recherche überhaupt geeignet? Mit welchen Methoden lassen sie sich befragen? Wie erfolgt die Transformation der Beobachtungen in ein Theaterereignis? Wie muss der Arbeitsprozess organisiert werden? Woraus gewinnt man szenisches Material? Wie gelingt es, dem Zuschauer den zum Verständnis des Projekts bzw. der Inszenierung notwendigen „Schlüssel" in die Hand zu geben? Nach welchen Prinzipien lässt sich ein einzelnes Theaterereignis strukturieren? Und wie könnte die Dramaturgie der Abfolge vieler solcher Ereignisse, also etwa eines Festivals oder eines Kongresse oder einer Programmreihe aussehen? Welches sind die für die Präsentation bestimmter Theaterereignisse geeigneten „Formate"?

In einem Werkstattgespräch sollen verschiedene Projekte – von der einzelnen Inszenierung bis hin zu einem thematisch gebundenen Festival – diskutiert und Erfahrungen über Theaterarbeit jenseits der bekannten Methoden und Formen ausgetauscht werden.

Mit: Chris Kondek, Regisseur und Videokünstler, Christiane Kühl, Journalistin und Dramaturgin, Matthias von Hartz, Regisseur und Kurator (angefragt), Carena Schlewitt, Kuratorin für Theater, Hebbel am Ufer Berlin (angefragt), Thomas Frank, Programmdramaturg Sophiensaele Berlin, Ann-Marie Arioli, Chefdramaturgin Theater Aachen sowie weiteren Gästen

Gesprächsleitung: Christian Holtzhauer

Schwarzmarkt für nützliches Wissen und Nicht-Wissen

Die halluzinierte Volkshochschule der Mobilen Akademie

Hannah Hurtzig leitet seit 1999 die Mobile Akademie, ein Kunstprojekt mit wechselnden Themenschwerpunkten zwischen Feldforschung, Kursangebot und Aktionismus (Bochum, Berlin, Warschau). Ihre Installationsprojekte beschäftigen sich mit der Metapher des Archivs, mit Erinnerungs- und Gedächtnisräumen, oder entwickeln neue Formate zum Information- und Wissentransfer (u.a. Schwarzmarkt für nützliches Wissen und Nicht-Wissen). Sie lebt in Berlin. www.Tuliphouse.de www.mobileacademy-berlin.com

Carolin Hochleichter geboren 1977 in Nürnberg, studierte in Hildesheim Kulturwissenschaften. Sie leitete von 2001-2003 die 'Nachtbar' am Stadttheater Hildesheim sowie das Festival 'transeuropa 2003', bevor sie als Assistentin von Matthias Lilienthal ans Hebbel am Ufer ging. Seit 2004 arbeitet sie mit Hannah Hurtzig für die Mobile Akademie, die im Sommer 2006 in Warschau stattfinden wird.

Der SCHWARZMARKT versteht sich als interdisziplinäre Recherche über das Lernen und Verlernen, das Wissen und Nicht-Wissen. Mit dem SCHWARZMARKT installiert die Mobile Akademie einen temporären Schau- und Produktionsraum, in dem erzählerische Formate der Wissensvermittlung ausprobiert und präsentiert werden. An Einzeltischen sitzen 100 Experten (Naturwissenschaftler, Handwerker, Künstler, Philosophen und Nachbarn), die eingeladen sind, einen Ausschnitt ihres Wissens anzubieten, der sich in 30 Minuten erzählen und erlernen lässt. Das Publikum (eher Kunden an diesem Abend) hat die Möglichkeit, einen Experten und sein Wissensangebot für eine halbe Stunde zu buchen und sich im gemeinsamen Dialog dieses Wissen oder Können des anderen anzueignen. Dazu kann es an einem Abend zwischen mehreren Experten / Wissensdienstleistern wählen und sich für mehrere halbstündige Gespräche einchecken lassen. So entsteht eine HALLUZINIERTE VOLKSHOCHSCHULE, in der Lernen und Verlernen, Wissen und Nicht-Wissen, Lebens- und Überlebensstrategien auf nicht-institutionellem Weg ihren ‚Besitzer' wechseln. Der Wissenstransfer als kommunikativer und performativer Akt wird in dieser Nacht im Theater, dem ursprünglichen Ort öffentlichen Debattierens, zu einer kollektiv gewisperten Wissenserzählung.

Das 21. Jahrhundert gilt als Informationszeitalter, und das Wissen spielt in diesem Diskurs die Rolle einer ökonomischen, politischen und kulturellen Ressource. Doch die Vorstellung vom Wissen als einer abrufbaren und kontinuierlich wachsenden Entität übersieht sowohl dessen performativen Charakter als auch die Grenzen und historischen Brüche, von denen das Feld des Wissens durchzogen ist. Wissen – so scheint es – muss als hybrider Begriff gefasst werden: als Speicherform ist es mit Prinzipien der Darstellung, Diskursivierung und Archivierung verbunden; als Vollzugsform wächst es aus Techniken, Praktiken und Erfahrungen mit/am/im Körper von Lernenden. Nicht zuletzt erscheint das Wissen als Bild und Spiegel seines scheinbaren Gegenteils: dem Nicht-Wissen und dem Glauben. Um deren Anteil an der Produktion und Distribution von Wissen zu klären, müssen sie als Konstituenten und imaginative Randzonen anerkannt werden. Sie erst machen deutlich, warum wir – um mit einem Wort Dietmar Kampers zu sprechen – dem Wissen nur im virtuosen Wahrnehmen, Wiederholen und Träumen begegnen können.

Schwarzmärkte gab es in Hamburg, Berlin und zuletzt in Warschau zum Thema: Unsichtbares, unbekanntes und gespenstisches Wissen, der nächste findet am 20. April 2006 als Auftakt des Tanzkongresses im Haus der Kulturen der Welt in Berlin statt.

Weitere Informationen und Bilder:
www.mobileacademy-berlin.com/deutsch/aktuell/schwarzm.html

Hannah Hurtzig (Idee), **Carolin Hochleiter** (Produktionsleitung) und **Barbara Gronau** (wissenschaftl. Begleitung und Beratung) werden mit den Teilnehmern modellhaft einen Schwarzmarkt simulieren, zwei kurze Videodokumentationen präsentieren und die Erfahrungen aus den bisherigen Schwarzmärkten zur Diskussion stellen. Begrenzte Teilnehmerzahl, Anmeldung vorab erwünscht unter: www.dramaturgische-gesellschaft.de.

Barbara Gronau siehe S. 22

Uraufführung

Ein Käfig ging einen Vogel fangen

Annäherungen an Kafkas Relativitätstheorie
Ein Echokammerspiel von Hans Peter Litscher

Hans Peter Litscher, geb. 1955 in der Schweiz, lebt als Ausstellungs- und Filmemacher, Regisseur und Autor in Paris. Er besuchte die Theaterschule von Jacques Lecoq sowie Seminare bei Gilles Deleuze, bevor er 1983 sein erstes Theaterprojekt präsentierte. Seither zahlreiche theatrale „Spurensuch-Projekte“, so zuletzt am Hamburger Schauspielhaus („Die tausend Tode der Maria Magdalena Brettschneider“, 2001), beim Festival Theater der Welt („Potemkinsche Dörfer“, 2002) und am Theater am Neumarkt, Zürich („Cechows drei entfernte Cousinen“).

Es ist zwar allgemein bekannt, dass Franz Kafka am 24. Mai 1911 einen Vortrag Albert Einsteins über die Relativitätstheorie im physikalischen Institut der Karls-Universität in Prag hörte; auch dass er im gleichen Jahr mit Einstein im Salon der Prager Apothekergattin Berta Fanta verkehrte und mit Einsteins Assistenten Ludwig Hopf Spaziergänge in der Umgebung Prags unternahm. Laut Elsa Einstein soll Kafka in seiner Berliner Zeit Einstein auch manchmal in dessen Wohnung in der Haberlandstraße besucht haben. Doch haben sich bisher außer Walter Benjamin, Gilles Deleuze, Felix Guattari oder Jan Kott so gut wie keine Kafka-Exegeten dafür interessiert, ob – und wenn ja, wie – der Umgang mit Einstein und dessen Denken Kafkas Schreiben beeinflusst hat.

Nach Recherchen in der Bodleian Library in Oxford und diversen anderen Archiven wird der Schweizer Spurensucher Hans Peter Litscher in den labyrinthischen Gängen sowie zwischen und hinter den Kulissen des Hauses der Berliner Festspiele versuchen, Kafkas ebenso wie Einsteins revolutionär-bahnbrechende Entdeckungen über Raum und Zeit in seinem Echokammerspiel vor Ort nachhallen zu lassen.

„Hans Peter Litscher ist Spezialist für das Obsessive und Ominöse, für die ganz intime Anekdote und die Wahrhaftigkeit des Dokuments.“ (taz, 2001)

Rundgang im Haus der Berliner Festspiele
(begrenzte Teilnehmerzahl)
12. + 13. Januar | 22:00
14. Januar | 18:00 + 22:00
15. Januar | 18:00 + 20:00
20. + 21. Januar | 18:00 + 20:00

Koproduktion mit spielzeiteuropa | Berliner Festspiele

mit Klängen von Hans Jörn Brandenburg und Andres Bosshard

und den Stimmen von Albert Einstein, Jan Kott, Gilles Deleuze,
George Tabori, Ueli Jaeggi, Franz Schuh, Vera von Lehndorff
sowie mehreren sprechenden Prager Dohlen

Neues Theater braucht neue Beschreibungen

Vortrag von Barbara Gronau

Barbara Gronau
geboren 1972, Studium der Theaterwissenschaft, Germanistik und Philosophie in Berlin und Wien; seit 2002 wissenschaftliche Mitarbeiterin im Sonderforschungsbereich „Kulturen des Performativen“ an der FU Berlin (www.sfb-performativ.de). Arbeit an einer Dissertation zur Interferenz von Theater und Installationskunst; zahlreiche Tätigkeiten als Dramaturgin und Kuratorin (zuletzt gemeinsam mit Carena Schlewitt das Festival „Poker im Osten“ im Hebbel-am-Ufer Berlin 2005).

Theaterwissenschaftler und Kritiker suchen nach Konzepten oder Begriffen, um die Tendenzen des zeitgenössischen Theaters beschreiben und analysieren zu können. Das liegt nicht daran, dass sie zu weit von der Praxis entfernt wären, denn auch Regisseure, Dramaturgen oder Produzenten suchen – wenn es darum geht, Förderungen zu beantragen, Pressemitteilungen zu verfassen oder Webseiten einzurichten – händeringend nach einschlägigen Beschreibungen für das eigene ästhetische Programm. Das Schlagwort „experimentelles Theater“, das lange als Sammelstätte für Bühnenformen ohne Theorie-Label fungierte, hat ausgedient. An seine Stelle tritt oft das Wort „postdramatisches Theater“, womit ein Theater gemeint ist, das sich nicht mehr als Interpretation eines dramatischen Textes versteht. Aber sagt das schon alles?

Eine Produktion wie „Wallenstein“ (Rimini Protokoll, Mannheim/Weimar 2005) fiele beispielsweise gar nicht unter den Begriff „postdramatisches Theater“, weil die Aufführung auf Schillers Dramentrilogie basiert. Wer jedoch Zeuge wird, wie hier ein Polizeidirektor, zwei Vietnamveteranen, ein CDU-Bürgermeisterkandidat und die Inhaberin einer „Seitensprungagentur“ Geschichten um Krieg, Macht und Begehren aus ihren Biografien erzählen, wird kaum die Bezeichnung „dramatisches Theater“ oder „Schauspieltheater“ benutzen. Es gibt hier nämlich nur wenig Schiller und gar keine Schauspieler. Es gilt deshalb, herkömmliche Begriffe und Konzepte zu überprüfen und gegebenenfalls durch neue zu ersetzen. Ich möchte zwei Bereiche diskutieren, in denen solche diskursiven Verschiebungen stattfinden.

1. Realismus oder Realität?

Frank Castorf sprach bereits vor einigen Jahren davon, eine „Realität der Bühne“ an die Stelle eines „Realismus der Darstellung“ setzen zu wollen. An die Stelle von fiktionalen Szenen sollen reale (z.B. gefährliche) Situationen treten. Das „Theater des Sozialen“ sucht solche Ebenen der Realität durch den Einsatz von nicht-professionellen Darstellern. Bei Castorf sind dies junge Russinnen, die zwischen den hochprofessionellen Stars der Volksbühne agieren, bei Rimini Protokoll sind dies Menschen bestimmter Berufsgruppen und bei Pina Bausch „Damen und Herren ab 65“. In allen Fällen zielt die Inszenierung darauf, die klassische theatrale Verabredung des „als-ob“ brüchig werden zu lassen. Ein in diesem Zusammenhang immer wieder auftauchender Begriff ist der der Authentizität, mit dem das „Echte“ solcher Darstellungen gefasst werden soll. Als „authentisch“ gilt etwas, dass sich den Regeln der Bühne sperrt, das glaubhaft wirkt, gerade weil es nicht realistisch ist. Allzu oft meint das „Authentische“ eigentlich das Irritierende, für das keine gängigen Begriffe zu passen scheinen.

2. Zuschauen oder Partizipieren?

Die „Entdeckung des Zuschauers“ als wesentlicher Bestandteil einer Aufführung zielte darauf ab, diesen zum Mitgestalter, Mitspieler und Akteur in der Aufführung zu machen. Schon Max Reinhardt schickte das Publikum für seine Inszenierung des „Sommernachtstraum“ durch einen Berliner Kiefernwald. Seit den 1960er Jahren wurde Partizipation zum wiederkehrenden Kampfbegriff, die den sesselhockenden Voyeur aus seiner kontemplativen Haltung reißen sollte. Diesem Ziel liegt die fragwürdige Annahme zugrunde, dass Zuschauen kein Handeln ist.

Auch die zeitgenössischen Theaterformen arbeiten mit partizipatorischen Elementen. Durch Spielanleitungen, Handlungsanweisungen oder Strategien der Verführung wird das Publikum zum Agieren aufgefordert. Wie beispielsweise bei den Arbeiten von She She Pop wird dabei ein Spannungsverhältnis zwischen dem Teil des Publikums, der „mitspielt“, und dem anderen Teil, der diesem dabei zuschaut, aufgebaut. Das Ziel besteht nicht mehr darin, den Zuschauer auf die „richtige Seite“ zu holen, d.h. ihn in einen Darsteller zu verwandeln. Es geht vielmehr um das Ausloten der Differenz zwischen verschiedenen Formen der Teilhabe.

Eine andere zu beobachtende Tendenz des zeitgenössischen Theaters könnte man mit dem Begriff der „inszenierten Teilhabe“ beschreiben. In der Produktion „Everybody for Berlusconi“ (Young Hollandia 2005), in der das Publikum über das Schicksal des italienischen Ministerpräsidenten verhandeln und abstimmen soll, wird Partizipation als Medien-Spektakel inszeniert. Es scheint, dass auch dieser Begriff neu durchdacht werden muss.

Wie beschreibt und bewertet die Kritik die Phänomene eines „Theater des Sozialen“?

vorgestellt von Uwe Gössel

Die beiden Kulturjournalisten Till Briegleb und Florian Malzacher haben in der Beobachtung neuer Theaterformen nicht nur eine Kennerschaft entwickelt, sondern sie sind auch geübt im distanzfreien Umgang mit Theatermachern, um im Dialog über die Kriterien zu streiten, die für die Beschreibung der Phänomene eines „Theaters des Sozialen“ immer neu verhandelt werden müssen. Im ersten Teil der Veranstaltung wird Till Briegleb seine Perspektive als Kritiker gegenüber dem Theater vorstellen. Im zweiten Teil formuliert dann Florian Malzacher, der als leitender Dramaturg für den Steirischen Herbst beruflich die Perspektive gewechselt hat, seine Bedingungen an die Kritik. Dazu benennt er die Konflikte der Kritik in seinem Text „Kein Außen. Nirgends“ wie folgt:

Florian Malzacher geboren 1970, studierte Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen. Ab 2000 freier Theaterkritiker u.a. für die Frankfurter Rundschau, Theater heute, Ballettanz, taz. Herausgeber des Buches „Not Even a Game Anymore - Das Theater von Forced Entertainment" im Alexander Verlag. Gründungsmitglied der freien Kuratorengruppe Unfriendly Takeover (www.unfriendly-takeover.de) in Frankfurt. Seit Oktober 2005 Leitender Dramaturg/Kurator des Festivals Steirischer Herbst in Graz. Lebt in Graz und Frankfurt.

„Dass das Theater sich immer seltener damit zufrieden gibt, einen Text behutsam oder gewalttätig auf die Bühne zu hieven, also zu interpretieren, zu bebildern, zu beleben – das hat den Job des Kritikers nicht gerade einfacher gemacht. Kriterien für gut oder schlecht sind immer schon Konstrukte, ein schwer auseinander zu klamüserndes Gemenge aus relativem Diskurskonsens und Privatmeinung. Aber solange der Text an erster Stelle kam, solange der Schauspieler eine einigermaßen klar umrissene Rolle spielte, solange er überhaupt eine Rolle spielte, solange hatte man als Kritiker genügend Fäden in der Hand, denen man je nach Bedarf folgen konnte. Und war man doch einmal ratlos, konnte man sich noch immer als Handwerkskammer betätigen und die Aussprache des Hauptdarstellers bemängeln.

Das waren noch Zeiten. Inzwischen kann man froh sein, wenn überhaupt ein Schauspieler beteiligt ist und der Kritiker nicht stattdessen die performativen Leistungen (und „die Präsenz“) von komplett gelähmten ALS-Kranken, von arbeitslosen Fluglotsen, indischen Callcenter-Mitarbeitern oder gar neunmonatigen Kindern zu beurteilen oder zumindest zu beschreiben hat.

Der kritische Umgang mit der Arbeit des Schauspielers und seiner Rolle ist eines der augenfälligsten Symptome „experimentellen“ Theaters. Es resultiert auch aus einem Misstrauen traditioneller Schauspielkunst mit ihren oft berechenbaren Tricks, aber es wurzelt tiefer in einer poststrukturalistisch geprägten Repräsentationskritik, die zwangsläufig auch die Repräsentationsmaschine des Theaters problematisiert. Das „postdramatische Theater“ will oft keine andere Wirklichkeit zeigen, sondern Situationen, die ihre eigene Wirklichkeit in sich tragen. So zerfließen die Grenzen zwischen Schauspiel und Performance, zwischen Repräsentation und Präsentation – und mit ihnen zerfließen auch viele der handelsüblichen Analyse- und Bewertungskriterien. Wo der Text nicht mehr zwangsläufig das erste Wort hat, kann jedes Zeichensystem in den Vordergrund rücken, um Aufmerksamkeit heischen, Ausgangspunkt auch für eine Kritik sein. Bewegung, Raum, Ton, Licht, whatever. Vielleicht sogar: Präsenz. Allgemeingültige Analysemodelle, übergeordnete Konzepte, Anschauungen haben kurze Halbwertzeiten – und existieren nur noch im Bewusstsein ihrer Kontingenz. Kein Punkt, von dem aus man die Welt, nun, aus den Angeln heben sowieso nicht, aber auch nur betrachten könnte. Von dem aus man ungestört Kritik üben könnte.

Doch Kunst und Kritik nähern sich auch in anderer Hinsicht einander an: Je diskursiger die Kunst, je weiter entfernt von romantischen Geniebegriffen und Werkhermeneutiken,

je mehr sie selbst ihre Mittel reflektiert und offen legt, desto näher steht sie selbst der Theorie und somit der Kritik. Nicht nur beim „konzeptuellen Tanz" von Choreographen wie Xavier Le Roy und Jérôme Bel hat sich gezeigt: die Grenzen zwischen einer Theorie, die sich als performativ begreift und einer performativen Praxis, die sich als theoretisch versteht, sind keinesfalls eindeutig zu ziehen.

All dessen sollte man sich als Kritiker (aber auch als Theatermacher) bewusst sein. Und dennoch, selbstverständlich, eine eigene Haltung haben, zumindest mit einem Fuß in einem, und sei's nur temporär, behaupteten Außen stehen. In dieser Hinsicht hat sich die Aufgabe des Kritikers nicht verändert seit den Zeiten Lessings, Fontanes oder Kerrs: Zu kritisieren, abzulehnen, aber auch zu lieben. Nicht neu, aber in den letzten Jahren wichtiger geworden, ist die Notwendigkeit, vieles geduldig wieder und wieder zu erklären und zu verteidigen, weil es ohne Kontexte nicht verstehbar ist."

Till Briegleb,
geboren 1962, studierte Politik und Germanistik in Hamburg und arbeitete danach als Musiker. Ab 1991 war er Kulturredakteur der taz in Hamburg, seit 1997 bis zu ihrer Einstellung im März 2002 Kulturredakteur von Die Woche. Seither schreibt er als freier Autor für diverse Zeitungen, Zeitschriften und Sachbücher. Er lebt in Hamburg.

Till Briegleb schreibt über die veränderten Bedingungen seiner Zunft:

„Eine gute Kritik benennt Konflikte und leitet daraus ein Urteil ab. Daran hat sich wahrscheinlich wenig geändert in den letzten Jahrzehnten. Geändert hat sich aber sehr wohl etwas an den Konflikten. Solange Inszenierungen sich um die akkurate Vermenschlichung von Texten mit den Mitteln einfühlender Schauspielkunst bemühten, ließen sich Anspruch und Wirklichkeit mit einer gewissen Bildung, Sensibilität und Intelligenz mühelos unterscheiden. In vergleichender Betrachtung beschrieben literarisch begabte Kritiker die Ambivalenz und Komplexität einer Inszenierung im Verhältnis zum Text, einer Figur und ihrer Darstellung, von nachlesbarer Aussage und zeitgenössischer Assoziation.
Wahrscheinlich zeigt nichts so deutlich die Veränderung dieser Situation wie die Einsamkeit des beschreibenden Kritikers heute. Ein paar gibt es noch in den Feuilletons, aber ihre schöne Schreibe kann nicht verstecken, dass sie sich vollkommen entfremdet fühlen vom zeitgenössischen Theater. Die Krise der Erzählung, die spätestens Anfang der Neunziger Autoren, Regisseure, Ausstatter, Schauspieler und Kritiker gleichermaßen erfasste, hat ein neues Theater hervorgebracht, in dem das Zeichen über die Einfühlung triumphiert und das deswegen mehr nach analytischer Beurteilung und Einordnung verlangt. Dichter, Regisseure und Kritiker sind nicht mehr geistige Brüder, sondern gegenseitige Herausforderer, und die prosaische Fortschreibung großer Stoffe bis hin zum Zeitungsleser ist vielfach zerstückelt und unterbrochen durch die Freiheit fehlender Eindeutigkeit.
Wenn Elfriede Jelinek einen komplizierten Theatertext schreibt, den Christoph Schlingensief bei seiner Inszenierung lediglich als Assoziationsfundus benutzt, was die Autorin nicht davon abhält, die Inszenierung gut zu finden, die Kritiker dagegen in ein breites Panorama zwischen Zustimmung und Ablehnung zentrifugiert, dann ist dies einer der glücklichsten Momente beim (vorläufigen) Sieg über das alte Theater-Patriarchat. Der Katechismus ist flöten, gefragt ist das Einzelne. Diese Situation produziert für den Kritiker eine permanente Überforderung, die man einerseits akzeptieren muss, die andererseits aber vor allem einen guten Schutz gegen giftige Eitelkeiten, Rechthabereien und Borniertheiten bildet, wenn man ihre Existenz nicht verleugnet.
Mit Perspektive auf den Kritiker ergeben sich zwei Fragen aus diesem disparaten Zustand der Bühnenkunst: Welche Qualifikation braucht ein Kritiker und wie bestimmt er Qualität? Für den ersten Teil würde ich der Knappheit des Platzes wegen schwer verkürzt antworten: manische Neugier, Mut zum Urteil und die Fähigkeit zur Selbstkritik. Es ist ja tatsächlich so, dass ein Parkett-Profi umso weniger vom Theater begreift, umso mehr er sich nur damit beschäftigt. Die Dominanz der Haltungen und Absichten über das Erzählerische im heutigen Regietheater führt dazu, dass Verständnis des Dargebotenen vom Verständnis des Backgrounds abhängt. Die enorme Verästelung des Theaters in das gesamtgesellschaftliche Dasein zwingt den Kritiker dazu, dieser Neugier zu folgen.
Die Qualität des Urteils ergibt sich nun – ebenso verkürzt gesagt – aus der Fähigkeit zur Dechiffrierung verschlüsselter Kontexte und der sprachlichen Kraft, daraus Forderungen abzuleiten. Die Analyse der Absicht im Verhältnis zum künstlerisch daraus entwickelten Zeichenkosmos benennt den zentralen Konflikt, dem ein Kritiker sich zu widmen hat. Fairness gegenüber Künstlern und Lesern kann er allerdings nur erreichen, wenn er seine Neugier als die Gier nach Neuem ernst nimmt."

Moderation der Veranstaltung: Uwe Gössel

Heersums derbes geiles Volkstheater

von Uli Jäckle

Uli Jäckle, geboren 1961, arbeitet seit 1993 als freier Regisseur und leitet das Hildesheimer Off-Theater ASPIK. In den letzten Jahren arbeitete er u.a. am Volkstheater Rostock, am Stadttheater Luzern, am Stadttheater Hildesheim, am Staatstheater Stuttgart und am Hamburger Schauspielhaus. Mit seinen groß angelegten Theaterspektakeln in Niedersachsen, bei denen er ganze Dörfer mobilisiert, machte er bundesweit auf sich aufmerksam.

„Rübe Null" Heersumer Sommerspiele 1996

Seit fünfzehn Jahren üben sich Menschen aus Heersum und anderen Dörfern des Landkreises Hildesheim nach der Arbeit fleißig im Theaterspielen. Ganze Vereine, Familien und Einzelpersonen verzichten auf ihre wohlverdienten Sommerferien, um an den Wochenenden „Aste Rix in Astenbeck", „Desperados", „Meersum" oder „Bulls" zum besten zu geben. Ob Scheune, Rübenacker oder Karpfenteich – das ganze Dorf wird zur Bühne. Und das Publikum muss laufen.
Die „Heersumer Sommerspiele" sind Landschaftstheater. Wenn wir Wald und Feld bespielen lassen, wird der Blick des Publikums nicht in einen Guckkasten gezwängt. Ein ausgesuchter Naturraum wird zur Spielfläche, die so groß ist wie das Blickfeld des Publikums: Eine Bühne mit reichlich Platz, um die Szenen parallel spielen zu lassen oder ineinander zu blenden. Die 500 Zuschauer sind mitten drin. In Wanderschuhen und mit Thermoskanne sind sie für 3,5-stündige Theaterwanderung bestens gerüstet.

Landschaftstheater, Familientheater, Wandertheater, Treckingtheater, Openair-Theater, Volkstheater – das alles sind Begriffe, mit denen die Inszenierungen in Heersum benannt werden. Von Laientheater wird dabei nicht gesprochen, obwohl an jeder Inszenierung neben zehn professionellen Theaterleuten bis zu 250 Nicht-Profis aus der Region beteiligt sind. Diese Nicht-Profis sind auch weniger Laiendarsteller als Leih-Darsteller – sie werden aus der Landwirtschaft, aus KFZ-Werkstätten, Gießereien, Schulen oder aus irgendwelchen Büros ausgeliehen. Dabei wird der Gegensatz zwischen professioneller Kunst und dörflicher Kultur nicht naiv aufgehoben, sondern fruchtbar gemacht. Die künstlerischen Laien sind schließlich die Experten des Landlebens. Und umgekehrt.
Um den Darstellern den Schritt in die Bühnenfiguren zu erleichtern, wird Theater mit selbstentwickelten Themen im Zusammenspiel mit einzelnen Profis praktiziert. Mit professioneller Rückendeckung durch Berufsschauspieler/innen werden regionale Themen mit populärem „Stoff" angereichert und auf eine Landschaftsbühne gebracht. Ort und Leute liefern dabei die Initialzündung. Wenn beispielsweise ein altes Brennereigut bespielt wird, dann wird das nicht zufällig zur Bühne. Hinter der Brennerei steht eine klare Schnapsidee. Der regional bekannte Kräftemacher, der hier gebrannt wird, hat eine lange Tradition: Im Sommer 2000 erfuhr das Publikum, dass an diesem Ort schon 50 v. Chr. ein besonderer Trank gebraut wurde. An der alten Druiden-Uni hat damals schon Miriculix studiert. Und im Sommer 2005 wird die Prohibition ausgerufen. Rivalisierende Mafiabanden wollen die Brennerei mit einer unterirdischen Pipeline an den Schwarzmarkt anschließen.

Die Geschichte des wehrhaften gallischen Dorfes ist dem kleinen Kulturdorf Heersum wie auf den Leib geschneidert. Auch die Familiengeschichte aus dem Mafiamilieu ist ein Maßanzug. Aufgrund der bewährten Mischung von regionalen und populären Themen sowie durch die freie Improvisation in der Natur finden die Spielenden einen treffenderen Ausdruck als auf einer ‚normalen' Bühne. Ehrlichkeit und Authentizität des körperlichen und sprachlichen Ausdrucks ist das Ziel der Theaterarbeit. So zeigen die Spielenden stets individuelle Figuren und werden nicht zu gesichtslosen Statisten einer Massenchoreografie.

Die Theaterspektakel sind sowohl thematisch als auch durch die große Zahl an Mitwirkenden in der Region verankert. Durch die regionale Erdung wird ein großes Publikum erreicht, das nicht unbedingt zu den klassischen Theatergängern gehört. Diese generations- und schichtenübergreifende Wirkung macht die Theaterspektakel sowohl für soziokulturelle Förderer als auch für Sponsoren interessant. Auf diese Weise kann der eingetragene Verein als Initiator der Theaterproduktionen ohne festen kommunalen Zuschuss arbeiten. Die durchschnittlichen Kosten einer Produktion in Höhe von 130.000,- Euro

„Meersum" Heersumer Sommerspiele 2004
Fotos Heersum: Andreas Hartmann

werden zu ca. 70% aus Eintritts- und Sponsorengeldern und zu 30% aus öffentlichen Projektfördermitteln finanziert. Darüber hinaus lassen sich durch die Philosophie des regional verankerten Mitmach-Theaterevents erhebliche urbane Leistungen akquirieren. So manche Maschinenstunde eines Traktors für Transportzwecke oder eines Baukrans zum Aufstellen eines Bühnenbildes wird lediglich mit einer Freikarte abgegolten.

Auch wenn die „Heersumer Sommerspiele" speziell auf die Hildesheimer Börde zugeschnitten sind, so lässt sich dieses Theaterkonzept durchaus auch in anderen Regionen verwirklichen. Je alltäglicher und kunstferner der Ort, desto größer die Überraschung.

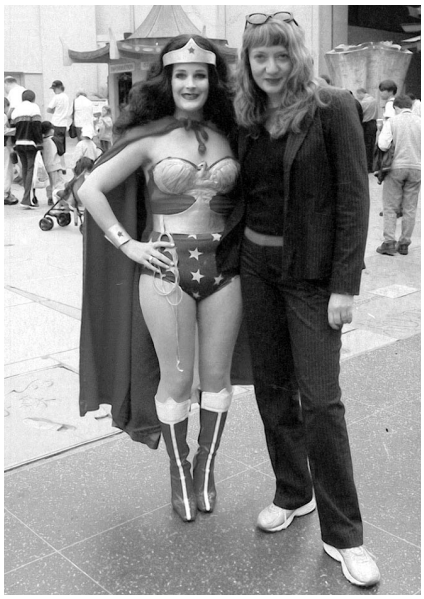
Der Workshop beschäftigt sich mit folgenden Fragen: Wie verhandelt ein Dorf mit seinen Theaterprojekten szenisch seine Geschichte? Welche Regeln braucht und welche spezifische Wirkungen zeigt ein generationsübergreifendes Theater? Wie funktioniert ein Großereignis mit 200 Darstellern und 500 wandernden Zuschauern?

Moderation der Veranstaltung: Birgit Lengers

„4 alte Artistinnen" Foto: Gudrun Herrbold

Theater als Lebensraum

von Gudrun Herrbold



Gudrun Herrbold
lebt und arbeitet als Regisseurin und Schauspielerin in Berlin. Studium der Germanistik, Philosophie und Politologie an der Universität Köln, Studium an der Schule der darstellenden Künste ETAGE, Berlin und am Lee Strassberg Theatre Institute, New York. 2003 Stipendiatin Akademie Schloss Solitude, Stuttgart. Seit 2001 Zusammenarbeit mit der Performancegruppe DOROTHY VALLENS. Regie-Projekte u.a. BEING FRANCES FARMER im HAU Berlin 2005, PRIVATE WRESTLING im Pumpenhaus Münster 2005, 106 JAHRE HEROIN Festival Public Playgrounds 2004, 4 ALTE ARTISTINNEN 2002, BOXERINNEN 2000, LA GRANDE VIE und GESETZ UND BEGIERDE 1998 – 99. Als Schauspielerin war sie u.a. beim Obdachlosentheater Ratten 07, Volksbühne Berlin. Zur Zeit konzipiert sie eine neue Ausbildung für Theaterpädagogik in Kooperation mit dem HAU Berlin.

Kontakt: www.gudrunherrbold.de

Andere Königreiche

1998 arbeitete ich im Frauenknast mit Inhaftierten an der Theaterproduktion LA GRANDE VIE. Auf meine Bitte, mir ihr Lieblingskleidungsstück zu zeigen, brachte eine tätowierte Frau in Lederhosen ein rosa Chiffonkleid mit, das sie sorgfältig aus einer Folie herausnahm und anzog. Völlig verwandelt stand sie im Raum und erzählte uns, dass dies einmal ihr Hochzeitskleid war. Ihr Bräutigam sei allerdings nicht zum verabredeten Zeitpunkt auf dem Weddinger Standesamt erschienen. Stattdessen kam nach zwei Stunden des Wartens die Polizei und teilte ihr mit, dass er auf dem Weg zur Trauung mit seinem Auto tödlich verunglückt sei. Dann hätten die Polizisten sich umgedreht und sie einfach dort stehen lassen.

Solche Geschichten bilden die mikrodramatischen Elemente meiner Theaterproduktionen. Am Anfang meiner Tätigkeit als Regisseurin stand meine ausgeprägte Distanz zum Theater in seiner institutionellen Form und eine riesige Neugier auf persönliche Geschichten und theatrale Inszenierungsformen außerhalb dieser Institution. Ich suche beide u.a. in Gefängnissen, Boxclubs, Standarttanzschulen oder in anderen Königreichen: dem „Other World Kingdom", ein Privatstaat dominanter Frauen in Tschechien.

Bei diesen Produktionen beginnt die eigentliche dramaturgische Arbeit, wenn das Konzept in die Praxis überführt wird und meistens kollabiert. Mitglieder einer Punkband beten plötzlich nur noch Mainstream-Philosophien herunter, während scheinbar biedere Standarttanzschüler sich als subtile Gegner des angepassten Lebensstils zu erkennen geben. Das dramaturgische Konzept basiert auf hoher Flexibilität. Die Hauptaufgabe des Teams besteht darin, einen Raum zu schaffen, der persönliche Erzählungen ermöglicht, einen Text zu entwickeln, der die Protagonisten nicht instrumentalisiert und auf „Thesenträger" reduziert. Es gilt tatsächlich, den Raum für die Komplexität und Widersprüche der Darstellerpersönlichkeiten zu öffnen und die Bezüge der individuellen Erzählung zur kollektiven herzustellen.
Diese ‚radikal soziale' Arbeitsweise birgt ein erhöhtes Risiko des Scheiterns in sich. Meine nächste Inszenierung findet mit jungen Tänzern aus Roma-Familien statt. Einer der Protagonisten ist bereits abgeschoben worden.

Arbeitspräsentation zum Thema: Gefangene auf der Bühne

Berichtet wird von einem temporär straffreien Raum, der für die Produktion GESETZ UND BEGIERDE geschaffen wurde, ein Theaterprojekt mit inhaftierten Frauen und 11 Studierenden der Rechtswissenschaften. Die beiden konträren sozialen Gruppen konnten in einer dreimonatigen Probenphase in der Justizvollzugsanstalt Berlin-Lichtenberg aus ihren Rollen ausbrechen, Sanktionen willkürlich festlegen und die Auswirkungen von Gesetzen am eigenen Leib erfahren.

Berichtet wird vom Crash des Konzeptes mit der Praxis, von der permanenten Gradwanderung zwischen persönlichem Involviertsein und kritischer Distanz. Und es wird der Frage nachgegangen, wie aus dieser spezifischen Arbeitsweise und dem generierten szenischen Material ein Stück werden kann, nach welchen dramaturgischen Prinzipien dieses strukturiert ist und was es im Innersten zusammenhält.

Moderation der Veranstaltung: Birgit Lengers

Das Genter Theater und Kinderkunsthaus Kopergietery

Johan De Smet
Regisseur, seit der Spielzeit 2003/2004 künstlerischer Leiter von Kopergietery. Schon als Kind spielte Johan de Smet zehn Jahre lang in unterschiedlichen Produktionen des Speeltheater Gent im In- und Ausland. Einen Teil seiner Ausbildung absolvierte er im experimentellen Laboratorium für Theater am Speeltheater Ghent / Kopergietery. Seit mehr als 14 Jahren arbeitet er als Regisseur und Produzent für Kopergietery in Belgien und im Ausland. Einige seiner Produktionen: „Komosha“, „De Wraak van Tarzan“, „Lieg Liefje Lieg/ Lüg Schätzen Lüg“, „Tijlland“, „Squash & Soda“, „Aááárgh!“, „Calypso and Beuysband“. Als Regisseur arbeitet er am Puls der Zeit und experimentiert mit den unterschiedlichen Formen des Theaters. Seine Produktionen sind charakterisiert durch den intensiven Einsatz von Live Musik, Video und Tanz.

Kontakt:
barbara@kopergietery.be

Als Speeltheater Gent wurde das Theater und Kinderkunsthaus Kopergietery 1978 von Eva Bal gegründet. Vom Ministerium für Kultur beauftragt, das Theater für Kinder als Genre neu zu beleben, erfüllte sich Eva Bal mit der Gründung des „Theaterzentrums für Kinder und Jugendliche“ einen langgehegten Traum. Sie schuf einen Ort für junge Künstler/innen kurz vor dem Sprung in die Professionalität, ein offenes Haus für künstlerische Aktivitäten mit dem Focus auf Theater von und für junge Menschen. Die Arbeitssituation im Haus beförderte die Entwicklung eines eigenständigen philosophischen Ansatzes verbunden mit neuen künstlerischen Impulsen für das Kindertheater.

Das Kopergietery arbeitet heute auf unterschiedlichen kreativen Ebenen. Es entstehen abendfüllende Produktionen professioneller Künstler/innen mit Kindern und Jugendlichen aus den Bereichen Theater, Tanz, Musik und Improvisation, von denen einige nach Beendigung der Spielzeit auf Tournee geschickt werden. Außerdem gibt es in kurzer Zeit produzierte Stücke oder kleinere Projekte, die nur innerhalb des Hauses gezeigt werden. In diese Kategorie fallen die Präsentationen der fortlaufenden, einmal wöchentlich stattfindenden Theaterkurse für Kinder und Jugendliche.
Das Kopergietery bietet jungen Menschen die Möglichkeit, in einem geschützten Umfeld zu arbeiten, in dem sie künstlerisch unterstützt, beraten und gecoacht werden. Gleichzeitig wird darauf geachtet, dass alle Projekte in eine bühnentaugliche Form gebracht und mit großer Sorgfalt produziert werden. Das Kopergietery fördert und fordert junge Künstler/innen aus den Bereichen Regie, Dramaturgie, Komposition, Film, Bühnenbild und Choreographie durch bestimmte künstlerisch-kreative Aufträge oder die Zusammenführung von erfahrenen und noch weniger erfahrenen Künstler/innen für ein Projekt.

Das Zielpublikum der Kopergietery ist sehr groß und sehr unterschiedlich was Alter, Geschmack, Interessen und kulturelle Zugehörigkeit betrifft. Häufig kommen Schulkinder, die vormittags ein Stück mit ihrer Klasse angesehen haben, abends mit ihren Eltern zu einer anderen Vorstellung. Diese Vielfalt ist uns sehr wichtig, auch wenn wir uns vor allem an junge Menschen richten. Das Kopergietery ist durch den ständigen Umgang mit Kindern und Jugendlichen hellhörig für gesellschaftliche Trends und Entwicklungen. Unsere Probenräume werden regelmäßig von bis zu 100 Kindern wöchentlich genutzt, in jeder Spielzeit kommen neue hinzu. In den Kursen erhalten die Kinder professionelles Stimm- und Körpertraining, die Theaterprojekte sind für die Teilnehmer/innen ein Sprachrohr ihrer Erlebnis- und Gefühlswelt, sie bieten einen Raum für die Suche nach neuen Inspirationen. Darüber hinaus können professionelle Theatermacher ihre Produktionen durch Probeaufführungen und Gespräche mit den Kindern weiterentwickeln.

Um die Qualität der Arbeit aufrecht zu erhalten, legt Kopergietery großen Wert auf internationale Zusammenarbeit und Kontakte. Das Zentrum ist auf internationalen Festivals und Tourneen vertreten, tauscht sich mit ähnlich arbeitenden Gruppen im Ausland aus, lädt regelmäßig internationale Programme ein, nimmt an internationalen Austauschprojekten für Kinder und Jugendliche teil (Workshops, Fortbildungen usw.) und koproduziert mit ausländischen Ensembles und Festivals.

Inhalt des Workshops mit Johan de Smet soll die spezielle Arbeitsweise mit Kindern und Jugendlichen in der Kopergietery sein: ausgehend von der Authentizität und der Einzigartigkeit eines Künstlers sowie eines Kindes oder Jugendlichen ein künstlerisches Ziel zu erreichen, das in einer Beziehung steht zum gesellschaftlichen Kontext, in dem wir leben.

Entweder das Theater öffnet sich oder es wird nicht mehr sein:

SAGEN WIR WIR SIND DIE ZUKUNFT

von Sascha Willenbacher

Sascha Willenbacher geboren 1974, studierte Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen. Er arbeitete in verschiedenen Konstellationen an Projekten im Grenzbereich zwischen Theater und Performance Art. Seit August 2005 am Theater an der Parkaue.
Kontakt: sascha.willenbacher@parkaue.de

Auf dem Feld der theaterpädagogischen Arbeit bietet das Kinder- und Jugendtheater des Landes Berlin, das THEATER AN DER PARKAUE, eine Neuheit an, deren Idee und Konzept hier vorgestellt werden soll. Es handelt sich dabei um die erste Winterakademie des Hauses, welche vom 30. Januar bis zum 04. Februar 2006 in den Räumen des Theaters und im umliegenden Stadtgebiet stattfindet. Unter dem Motto SAGEN WIR WIR SIND DIE ZUKUNFT sind 100 Kinder und Jugendliche eingeladen, mit Künstlerinnen und Künstlern sowie mit Experten aus Wissenschaft, Verwaltung und Wirtschaft in den so genannten Laboren zusammenzuarbeiten. Der Fokus der einzelnen Labore, in denen mit unterschiedlichen ästhetischen Methoden gearbeitet wird, liegt auf der Stadt Berlin als Metropole und Lebensraum. Wir werden uns mit den teilnehmenden Kindern und Jugendlichen auf journalistische, kriminalistische und forschende Streifzüge begeben, wir werden recherchieren, Interviews machen, dokumentarisch und visuell-räumlich arbeiten, Bewegungen in Straßen und Plätzen zum Ausgangsmaterial für Choreografien machen, Geräusche enzyklopädisch aufzeichnen und zu einer akustischen Skyline verdichten: Es ist eine Winterakademie zur künstlerischen Eroberung der Stadt.

Sowohl Thema als auch das Format einer Akademie lassen erkennen, dass es uns um die Öffnung des Theaters geht, und zwar gerade für Kinder und Jugendliche. Zunächst einmal ist ‚öffnen' ganz konkret zu verstehen: Unser Untersuchungsgegenstand ist die Lebenswirklichkeit der Kinder und Jugendlichen, ist ihr urbanes Umfeld, das sich durch soziale und kulturelle Heterogenität kennzeichnet. Die Wahrnehmung der Teilnehmer auf das, was sie tagtäglich umgibt, soll geschärft und Wahrnehmungsautomatismen sollen aufgelöst werden. Wir öffnen das Theater thematisch und räumlich zur Stadt hin, weil wir unser Publikum auf den Diskurs über Gegenwart und Zukunft unserer Städte vorbereiten sowie gleichzeitig deren Perspektive einbringen wollen. Sie interessiert uns, weil sie uns etwas über unsere Zukunft aufzuzeigen vermag und dabei unter der Hand etwas über die Teilnehmenden selbst erzählt: ihr Leben, ihre Persönlichkeit, ihre Ansichten, ihre Utopien.

Wir öffnen für unsere Teilnehmer das Theater aber auch in ästhetischer Hinsicht. Dies zeigt sich an den eingeladenen Künstlerinnen und Künstlern, die überwiegend in jenen Bereichen arbeiten, welche an das Theater angrenzen. Mit den Kindern und Jugendlichen in der Winterakademie, aber auch mit unseren Zuschauern sind wir auf der Suche nach neuen Verbindungsmöglichkeiten, die es erlauben, Theater als ein Medium erfahrbar zu machen, das durch die Kombination verschiedenartiger Medien entsteht. Dabei werden alle Zeichensysteme, die eine Atmosphäre herstellen und auf uns einwirken, gestärkt. Auf diesen ästhetischen Reichtum wollen wir unser Publikum vorbereiten und ihm das kognitive und ästhetische Rüstzeug zur Verfügung stellen.

Die Winterakademie ist ein integrativer Bestandteil und innovativer Ansatz unseres theaterpädagogischen Programms. Ziel der Arbeit in den Laboren ist das Kennenlernen neuer Arbeits- und Präsentationsformen auf den Schnittstellen von Darstellender und Bildender Kunst:

site-specific-performances: ortspezifisches Arbeiten / der Ort als Ausgangs- und Referenzpunkt für einen künstlerischen Prozess;
lecture performances: die Vortragssituation als Möglichkeit und Ausgangspunkt zur Präsentation von verschiedenen Materialien (Dia, Text, Folien, Musik, Film etc.);
bespielte und unbespielte Installationen:
ausgehend von Objekten, Fotografien, Texten, Tonspuren entstehen begehbare Räume, die wiederum von Schauspielern / Performern verwendet werden können;

Karola Marsch, geboren in Berlin, verbrachte ihre Kindheit in Berlin, Moskau und Bonn. Sie studierte in Magdeburg Germanistik und Slawistik bis zum ersten Staatsexamen. Seit dem 1. August 2005 ist sie Leitende Theaterpädagogin/ Dramaturgin am Theater an der Parkaue. Davor war sie an den Freien Kammerspielen Magdeburg, am Schauspiel Leipzig, am Theater im Marienbad Freiburg, am Landestheater Linz/ Oberösterreich und am Mainfranken Theater Würzburg engagiert.

Führungen: recherchiertes Material aus Interviews, eigenen und gefundenen Fotografien, Tonaufnahmen, Wohnungseinrichtungen, Plattensammlungen wird ausgewertet und bewusst ausgewählt, um es dem Publikum vorzustellen;
Theaterperformances: die vielfältigen Möglichkeiten zur Generierung von Material verbinden sich mit den Möglichkeiten einer Bühne, so dass für ein Bühnengeschehen nicht zwingend Schauspieler und Rollen notwendig sind.
Die Konzeption der Winterakademie und ihrer Labore beruht auf dem Anspruch unseres Hauses, der Vielfalt theatraler Formen und Ästhetiken einen Raum zu geben. Wir verstehen Theaterpädagogik als zu entwickelnde eigenständige Kunst- und Projektgattung. Pädagogische Kompetenzen sollen mit künstlerischen bereichert und ausformuliert werden, so dass die Theaterpädagogik eine erweiterte, eine künstlerische Qualität erhält.

Der Titel dieses Artikels reagiert auf eine Einlassung von Michael Rutschky in der letzten Ausgabe des „dramaturg". Auf die Frage nach der Berechtigung des städtischen Theaterbetriebs gab er zur Antwort, dass jede Kulturform ihre Zeit habe. Die des Theaters scheint ihm abgelaufen, dennoch könne es sich nicht endgültig verabschieden, sondern bilde ein geschlossenes System. In diesem werde Theater nur noch für diejenigen gemacht, die selbst damit zu tun haben. So vereinfachend und lapidar die Antwort zunächst scheinen mag, trifft das Argument der Abgeschlossenheit. Wir müssen dafür sorgen, dass sich das Theater inhaltlich und ästhetisch in die laufenden gesellschaftlichen Diskurse einklinkt. Dass es durchlässig wird und eine Formensprache entwickelt, die nicht mehr neu erfinden will, sondern das Gegebene rekombiniert und in stets neue Kontexte stellt. Radikal gedacht bedeutet dies, dass unsere Zuschauer und die, die wir dazu machen wollen, jedes Theater als etwas begreifen lernen, das ihnen gehört, etwas, das sie selbst formen können.
In dem von uns angebotenen Workshop sprechen wir auf der Grundlage des oben beschriebenen Formats einer "Winterakademie" über Ideen und Konzepte zur Öffnung des Theaters in ästhetischer und inhaltlicher Hinsicht. Anhand des konkreten Beispiels gehen wir der Frage nach, inwieweit das Soziale tatsächlich erzählt werden kann oder ob die Repräsentation des Sozialen nicht andere Formen nach sich ziehen müsste – Formen des Ungeformten.

An der Winterakademie beteiligte Künstlerinnen und Künstler: Wolf Bunge, Martina Döcker, Kerstin Fritzsche, Annett Gröschner, Judith Kästner, Folke Köbberling, Lara Kugelmann, Christina Nägele, Maria Wolgast, Steffi Wurster.
Mehr über die einzelnen Künstlerinnen und Künstler sowie deren Vorhaben in den Laboren steht auf unserer Internetseite unter www.parkaue.de.

Workshoppräsentation: Karola Marsch und Sascha Willenbacher

„Kaltes Land“ von Reto Finger

Kleist-Förderpreis für junge Dramatiker 2005
Laudatio von Feridun Zaimoglu

Heute Abend bin ich in der glücklichen Lage, den Theaterdichter Reto Finger für sein Stück „Kaltes Land“ zu rühmen, für das er mit dem Kleist-Förderpreis 2005 ausgezeichnet wird. Ich darf dies im Namen der Jury tun, die mir diese Aufgabe zugetragen hat, und im Namen des Hauses, das ich zum zehnjährigen Bestehen des Kleist-Förderpreises herzlich beglückwünsche. Eine Jury ist nicht einfach ein bloßes Auswahlkomitee, es setzt sich aus Menschen zusammen, die alle ihre Vorlieben und Abneigungen haben. Natürlich wird man in einer größeren Runde Geschmacksfragen erörtern wollen, und selbstverständlich hat jedes Jurymitglied das Recht, mit Gefühl und Instinkt zu argumentieren. Und doch – am Ende entscheidet oft die Qualität der Kunst, der Respekt vor dem handwerklichen Schliff oder gar der lehrbuch-gemäßen Ausführung tritt in den Hintergrund. Es gilt, immer im Blick zu haben, ob genügend Leben in der Kunst enthalten ist und ob es der Kunst bzw. dem Kunstwerk gelingt, den nötigen Abstand zu der vielbeschworenen Realität einzulegen. So einfach wie banal ist diese Vorgabe – und doch so schwierig in der Ausführung. Erst wenn man auf ein schönes gutes Werk stößt, enthüllt sich die Seele durch das Fleisch. Ich beziehe mich ausdrücklich auf dies recht altertümliche Wort Seele, denn ich bin der Meinung, dass man jenseits des Psychoskeletts eines Kunstwerks die Seele entdecken und empfinden kann. Doch lassen Sie mich an dieser Stelle zurückkehren zu den Gründen, die die fünfköpfige Jury bewogen hat, den Preis an Herrn Reto Finger zu vergeben. In Reto Fingers „Kaltes Land“ haben wir es mit einer archaisch schroffen Dorfgemeinschaft zu tun, in der die Menschen keineswegs nur hineingestellt sind und frei über Leib und Leben bestimmen können. Die Postmoderne, der wir die großartige zynische Vernunft verdanken, erklärt den Einzelnen nicht mehr zum End- und Abfallprodukt seiner Biografie; er kann seinem Stamm abtrünnig werden, er kann sich Ritus und Ritual durch die Freiheit einer selbstbezogeneren Wahl entziehen. Über die postmoderne Philosophie haben wir gelernt, unseren Tageslaunen und unserem Jahreskalender genau soviel Wahrheit zu entlocken wie unserer Herkunft und Biografie. Aber: wir leben schon seit einiger Zeit in einer Welt, in der die Stämme sich gegeneinander abschotten. Jetzt wird, aus guten Gründen, jene Kunst interessant, die weniger die Abtrünnigen als vielmehr das orthodoxe Moment beschreibt. In „Kaltes Land“ zeichnet Reto Finger das Dorfmädchen Hanna, das scheinbar betäubt auf dem Bahnhofsvorplatz den gelegentlich abfahrenden Zügen hinterher schaut. Tobias, der junge Mann von der Großstadt, hat es ihr sichtlich angetan. Ihr Vater und ihre Mutter drängen sie, dem Herrn Pfaffer zur Hand zu gehen. Wir denken schon, wir hätten die Geschichte verstanden: das Mädchen vom Dorf träumt von der großen weiten Welt, und der junge Städter ist ihr Mittel zum Zweck, ist ihre Räuberleiter, um sie auf die hohe Ebene zu heben. Doch natürlich liegen wir falsch, man will uns nicht einfach die Dorfidylle jenseits der sieben Berge aufzeigen – wir, die Leser und Zuschauer, können eben nicht einen zoologischen Blick auf Mensch und Gegenstand werfen. Exotisch ist diese Welt nicht, doch woran liegt das? Es liegt an der schönen und guten Kunst des Geschichtenerzählers, der es von Anfang an vermag, den richtigen Ton einzuschlagen. Der Alpenstücke gibt es zuhauf, und die Schweizer müssen sich, wenn sie denn Kultur schaffen, mit genügend Vorurteilen abplagen. Ich habe eingangs von Reto Finger als einem Theaterdichter gesprochen, ich tat es mit Absicht: die Figuren vermitteln sich über die Bilder, und die Bilder scheinen durch die Worte hindurch. Wohlgemerkt, der Dichter will uns das alte Leben in unserer Zeit nicht übersetzen mit einem symbolisch aufgeladenen falschen Zungenschlag. Dies wäre bloße Blendung. In den Sitzungen haben wir Juroren uns sogar gefragt, ob wir – die Städter – deshalb so angetan sind, weil wir eine unvertraute und verhüllte fremde Welt anschauen, die wenig Abnutzung erfahren hat. Das Dorfmädchen Hanna steuert einem unguten Ende entgegen, sie will einer Heimat entsagen, die nicht mehr die ihre ist. Wir sehen sie den Einheimischen und Zugereisten lauschen, sie hört geduldig zu, wenn man ihr die schaurige Berglegende erzählt. Mythen sind Märchen für Erwachsene, sie aber hat sie satt, weil man damit den Kindern das Fürchten lehrt. Auch an diesen Stellen, da von Schauermärchen die Rede ist, kann man über die einfache ungelehrte Sprache staunen. Sie fließt dahin, die Worte fügen sich zum Fluss. Die Figuren sind alles andere als Monologmaschinen, die die Bühne mit einem Philosophie-Seminarraum verwechseln. Ihrer aller Leben ist vor uns ausgebreitet, sie sind miteinander versponnen kraft der starken Geschichte und einer Sprache, die sich der Scheinpoesie verweigert.

Wenn es einen Auswärtigen in eine versteckte Gegend verschlägt, prahlt er mit seinem Schullatein: er glaubt, alle Sperren durchbrochen zu haben, er glaubt, genau

zu wissen, welche Fratze hinter der Maske grinst. In Reto Fingers Stück kommt Tobias die Rolle des Städters zu, der Hanna dazu bewegen möchte, sich aus dem Dorfverbund heraus zu lösen. Es bedarf für ihn nur einer Handlungsanweisung; Sünde, Schmerz und Verkommenheit sind in seinen Augen nur Chiffren eines vorgestrigen Lebensentwurfs. Insofern ist Tobias, der ahnungslos Umherschweifende, ein Spießer der Aufklärung. Dort, wo das alte Gesetz herrscht, verstehen sich die Menschen als Abbilder eines Urbildes, sie befolgen nicht nur die Gebote, sie stehen in einer Tradition, die Himmel und Hölle, Gott und Teufel einen festen Platz zuordnet. Hanna ist ein Kind dieser Gegend, und sie ragt über den Menschen ihrer Umgebung, und sie ragt auch über den aufgeklärten Idioten Tobias. Als sie seinem Ratschlag folgt, ist sie verloren – nicht etwa, weil sie ihren festen Wohnsitz aufgibt und ihre Herkunft verrät. Der einzige Verräter ist Tobias – hat er doch tatsächlich geglaubt, dass man in das Leben eines anderen Menschen händeschlenkernd ein- und austreten kann. Am Ende siegt nicht das Dorf über die Stadt. Wenn man von einer Moral der Geschichte sprechen will, ist es angebracht, auf die Kunst des Dichters zu schauen. Das Schlechte ist überall zu Hause, und manchmal reicht es leider nicht, das Gute herbei zu wünschen.

Reto Finger wird mit dem Kleist-Förderpreis für junge Dramatiker 2005 ausgezeichnet. Ich wünsche ihm weitere herrliche Werke – er möge nicht darin erlahmen zu schreiben, und er möge nicht daran zweifeln, dass er ein Dichter ist.

Reto Finger
geboren 1972 in Bern, aufgewachsen in Rumendingen im Emmental. Studium der Rechtswissenschaften und Rechtsgeschichte an der Universität Zürich und der Vrije Universiteit Amsterdam. 1999 Abschluss des Studiums, Anstellung am Europa Institut Zürich. 2001 Umzug nach Berlin. Hörspiel über den Doppelselbstmord von Henriette Vogel und Heinrich von Kleist, vom Südwestrundfunk als Hörspiel produziert („Letzte Stunde“). 2002 Anstellung am Bezirksgericht Zürich, Recherche in der Arbeitserziehungsanstalt Uetikon-Waldegg, einem Gefängnis für junge Menschen. März 2003 Uraufführung des Theaterstücks „Zimmer 100bis“ am Theater Winkelwiese in Zürich, das auf der Grundlage der dort geführten Interviews mit Jugendlichen entstand. Herbst 2003 Beginn des „Dramenprozessors“, Lehrgang zur Förderung junger Dramatik. In Begleitung verschiedener Dozenten entstand das Stück „Schwimmen wie Hunde“, aufgeführt als Werkstattinszenierung am 17. Juni 2005 am Thalia Theater in Hamburg, Uraufführung Mitte November am Theater Winkelwiese in Zürich. 1. April 2004 bis März 05. Stadtschreiber in Langenthal /Schweiz (Lydia Eymann Stiftung). Oktober 2004 Teilnahme an den Werkstatttagen des Burgtheaters Wien mit „Schwimmen wie Hunde“. Wintermonate 05 Entstehung von „Kaltes Land“. Sommer 05 Stückauftrag von Theaterhaus Jena, Nationaltheater Mannheim, Sophiensäle Berlin, Staatstheater Stuttgart. „Auf den Müllhalden unserer Stadt“ (Arbeitstitel) wird im Februar 06 in Jena uraufgeführt.

Uraufführungen: „Zimmer 100bis“, Winkelwiese und Theater an der Sihl in Zürich, März 2003, Regie Matthias Fankhauser | „Letzte Stunde“, Hörspiel SWR, November 2003 | „Laurenz und Anna, eine Ost Side Story“, Fritzenfluh und Open Opera in St. Gallen, August 2004, Regie Michael Finger | „Schwimmen wie Hunde“, Theater Winkelwiese, Dezember 2005, Regie Katja Gaub.

Förderungen: Stipendium Paul Maar, Dramatiker-Werkstatt für Kinder- und Jugendtheater in Wolfenbüttel, 2003, Leitung Jürgen Hofmann | Raum für Raum, ‚Hotel Neustadt’ am Thaliatheater in Halle, 2003 | Dramenprozessor 2003/2004 | Einladung nach Thessaloniki, im Rahmen von MagicNet, März 2004 | Werkjahr der Lydia Eymann Stiftung in Langenthal 2004/2005 | Werkstatttage an der Burg, Wien 2004 | Autorentage am Thalia Theater Hamburg, 2005.

Verlage: „Letzte Stunde“, Hörspiel SWR Baden-Baden, Produktion 2003 | „Schwimmen wie Hunde“, S. Fischer Verlag, Frankfurt 2004 | „Kaltes Land“, S. Fischer Verlag, Frankfurt 2005.

Interventionen durch Theater, Kunst und Gestaltung: „X-Wohnungen“ & „anschlaege.de“

vorgestellt von Uwe Gössel

Arved Schultze, geboren 1973, studierte Theater- und Musikwissenschaft in Berlin und Rom. Als Dramaturg arbeitete er u.a. an folgenden Projekten: Deutschland 2, („Rimini Protokoll“, Festival Theater der Welt 2002), X-Wohnungen (Festival Theater der Welt, Duisburg 2002), Die schöne Müllerin (Regie: Christoph Marthaler, Schauspielhaus Zürich, 2002), Lieber nicht (Regie: C. Marthaler, Volksbühne am R.-Luxemburg-Platz, Berlin 2003), X-Wohnungen Berlin (HAU), Richtfest (Regie: Ruedi Häusermann, HAU / Palast der Republik). Seit 1999 eigene Inszenierungen, u.a. Der Eindringling (Maurice Maeterlinck, Plateaux Festival, Mousonturm Frankfurt am Main, 2005). Ab 2006 wird Arved Schultze als Dramaturg am Theater Freiburg unter der Intendanz von Barbara Mundel tätig sein.

Selbst die Topografie des realen Raumes ist offensichtlich eine geistige Konstruktion wie die folgenden Projekte verdeutlichen. Wie also verändert sich der Blick auf die reale Umgebung durch den Kauf einer Theaterkarte? „X-Wohnungen“ ist eine Theaterproduktion mit starken unmittelbaren Erfahrungen, deren Theatralität sich aber hinter einer sozialen Wirklichkeit versteckt hält und erst mit einer gehörigen Portion Zuschaukunst dechiffriert werden kann.
Zum dritten Mal konnte man sich als Theaterbesucher von „X-Wohnungen“ im Mai letzten Jahres auf Erkundungsgänge durch Privatwohnungen in verschiedenen Berliner Stadtvierteln begeben. Seit 2002 in Duisburg beim Festival „Theater der Welt" hat Dramaturg Arved Schultze mit "X-Wohnungen" die Sondierungen des Privaten in Berlin fortgesetzt und Theaterabende in den Berliner Vierteln Kreuzberg und Marzahn (2004) und dem Märkischen Viertel und Schöneberg (2005) folgen lassen. Der Theaterbesucher (nennen wir ihn weiter so) kauft sich ein Ticket für einen mehrstündigen Parcours auf den er sich dann zu zweit mit einem anderen Besucher begibt. Jeder Parcours besteht aus ca. zehn Privatwohnungen eines Viertels, in denen den Besucher jeweils zehnminütige Inszenierungen/ Installationen erwarten.

Der Dramaturg Arved Schultze notiert dazu:
„Die Form der Präsentation setzt ein unauflösliches Spiel zwischen Realität und Fiktion in Gang und reduziert gleichzeitig die Distanz zwischen Zuschauern und Darstellern auf ein Minimum. Der Zuschauer bewegt sich durch den Stadt- und Privatraum und muss ihn sich selbst als Beteiligter zu eigen machen. Das jeweilige Viertel wird zu einem begehbaren Readymade, zu einem Reality Ready Made: Die Wirklichkeit wird als Kunstobjekt, als eine Schattenwelt erfahren, die sich der Zuschauer – wie in einem Ego-Shooter – nimmt. In diesem Moment der Identifikation mit dieser Welt – es ist ja immer noch zugleich die reale Welt des Zuschauers – tritt ein Umkehreffekt ein. Der vermeintliche Zuschauer steckt plötzlich selbst mittendrin, er erlebt sich als Bestandteil dieser Realität bzw. Fiktion/ Dramatik, es gibt keine andere, auf die er sich zurückziehen kann.
Folgende Fragen lassen sich u.a. am Beispiel von "X-Wohnungen" diskutieren:
> Wie schafft man als Dramaturg Voraussetzungen für dramatisches Empfinden in einem "un-dramatischen" Kontext?
> Welche dramaturgischen Organisationsprinzipien strukturieren bei X-Wohnungen Nicht-Dramatisches und Dramatisches?
> Welche sozialen Aspekte begegnen einem in Projekten wie X-Wohnungen?“

„Dellbrügge & de Moll“ im Märkischen Viertel, X Wohnungen 2005

Christian Lagé
geboren 1976, studierte bis 2004 an der Kunsthochschule Weißensee Kommunikations-Design. 2002 war er Mitbegründer von anschlaege.de, unter deren Namen diverse Projekte entstanden sind, u.a. dostoprimetschatjelnosti, kraut, bau an, heikonaut.
2004 erhielt die Gruppe den Mart-Stam-Preis und den „Shrinking-cities-reinvert-urbanism-Preis". An der Kunsthochschule Weißensee begleitet er einen Lehrauftrag für Kommunikationsdesign und an der Viadrina Frankfurt/Oder einen für Kulturwissenschaften. Christian Lagé lebt in Berlin. Weitere Informationen unter www.anschlaege.de.

Christian Lagé von der Gruppe „anschlaege.de" ist weniger Theatermann, sondern vielmehr Gestalter u.a. auf den Gebieten Kunst, Architektur und Design, meist in Kontexten sozialer Realitäten. Die Projekte umfassen teilweise mehrere Häuser oder ganze Stadtteile. So entstand gerade das „Verbündungshaus Forst", ein Haus als reales Geschenk der Stadt Frankfurt (Oder), das in ein selbstverwaltetes, internationales Wohn- und Arbeitshaus verwandelt werden soll. Mit Modellcharakter und Preisen wie im Slubicer Studentenwohnheim. In der Projekt-Ankündigung heißt es: „Nicht alles, was man in Frankfurt braucht, kann man in Slubice kaufen. Zum Beispiel: Zukunft. Manches, was in Slubice fehlt, ist in Frankfurt eine Last. Beispielsweise: freie Wohnungen. 6.000 mal, mit Platz für 20.000 Menschen, die ihre Zukunft woanders suchen – in Köln, Amsterdam oder München – aber nicht gegenüber von Slubice. Freie Wohnungen bieten Freiraum für freie Denker, die sich – in einem ehemaligen Kinderzimmer oder in einem Blumenkasten auf einem Balkon – die eine oder andere Zukunft erfinden. Im Erdgeschoss entsteht ein Seminarraum, dort erforsten wir zum Beispiel: Wie lässt man sich ein Haus schenken? Und was dann? Darf beim Trockenbau getrunken werden? Welche Rolle spielt der Stuhltanz in der Basisdemokratie? Was kostet die Welt? Und wem gehört die Stadt, wenn nicht dir?"
Deutsche und polnische Studenten der Viadrina Universität performen, leben oder inszenieren dort utopische Gedanken. Die künstlerische Aktion gerinnt zu inszeniertem Dasein, das zu einer temporären Lebensform werden kann.
Auf der Homepage www.anschlaege.de heißt es, „Regelmäßiger Unsinn hat normative Kraft". Mit ähnlichem „Unsinn" haben sich „anschlaege.de" mittlerweile einen Namen gemacht. „Dostoprimetschatjeklnosti" hieß das Projekt aus dem Jahre 2002. Es war das Experiment, 40 Künstler aus vielen Ländern für zehn Wochen in einem leer stehenden Plattenbau in Berlin-Hellersdorf über das Leben in der Platte arbeiten zu lassen. Die Ergebnisse schlugen sich direkt in den Häusern nieder. Der Journalist H.-J. Neuber schreibt darüber: „Immer wieder stößt man beim Gang durch die elf Etagen auf Spuren eines biographisch inspirierten Spiels mit der sozialen Wirklichkeit des Hochhauslebens. So zeigt ein Fotografenpaar aus Buenos Aires auf großen Fotos Szenen aus einem möglichen Leben in Hellersdorf. Sie inszenieren sich als Liebende in den originalen Interieurs, beim Sex in der Küche und als Schlafraum-Pinups. In ihrer kalkulierten Durchschnittlichkeit spiegeln ihre Bilder die Zurichtungen des Sexuellen im Raster der Architektur wider. Ein letztes Bild ist von außen aufgenommen: Es zeigt die Frau auf dem Balkon, abschiedsbereit und verloren, eingeordnet in die Monotonie der Fassade."

Die Gruppe „anschlaege.de" besteht neben Christian Lagé aus Steffen Schuhmann und Axel Watzke. Von der Hochschule drängte es sie schnell zur sozialen Praxis. Neben zahlreichen anderen interdisziplinären Projekten entstand unter dem Titel Heikonauten, die säkularisierte Nutzung eines Kindergartens in Berlin-Lichtenberg. Lagé und seine Kollegen greifen mit den Mitteln von Gestaltung direkt in Situationen und Debatten ein. Die Effizienz der Projekte hatte ihre Ursache nicht zuletzt in der Einbeziehung verschiedener Gestalter, deren vielfältigen Fähigkeiten und Erfahrungen in die jeweiligen Vorhaben einfließen. So ist es möglich, Probleme grundsätzlicher anzugehen und radikalere Lösungen zu gestalten.

Im Gespräch mit Uwe Gössel stellen Christian Lagé und Arved Schultze einzelne Gesichtspunkte verschiedener Projekte vor. Ansätze, Erfahrungen und Notwendigkeiten gegenwärtiger und zukünftiger Projekte werden anschließend mit den Teilnehmern diskutiert.

Theater als kreativer Tauschhandel

von Uta Plate

Uta Plate geboren 1968, Studium der Kulturpädagogik in Hildesheim, Regisseurin der afrikanisch-deutschen Theatergruppe Rangi Moja. Publikation „Fremd bleiben“ über interkulturelle Theaterarbeit (Koautorin Wiebke von Bernstorff, IKO-Verlag, 1997). 1996 – 1999 am Theater Nordhausen, Aufbau des Projekts „Theater im Knast“ in Kooperation mit dem Justizministerium Thüringen, Theaterarbeit mit inhaftierten Jugendlichen der JSA Ichtershausen, außerdem Theaterwerkstätten mit Kindern im Asylbewerberheim und Senioren im Altenheim. Seit der Spielzeit 1999/2000 gehört sie zum Ensemble der Schaubühne am Lehniner Platz. Sie ist eine der wenigen TheaterpädagogInnen in Deutschland, die in das Leitungsteam des Theaters eingebunden sind. Sie vermittelt dem Publikum einen inhaltlichen Einstieg in das Laboratorium Schaubühne, bietet Workshops und Publikumsgespräche zu den Inszenierungen an, kooperiert mit Schulen, bemüht sich um die Ansprache neuer Publikumsgruppen und leitet die Jugendtheatergruppe „Die Zwiefachen“. Die Spieler/innen sind Jugendliche, die aus betreuten Wohnprojekten kommen oder ehemals dort lebten. Zudem gibt Uta Plate Theater- und Bewegungsworkshops im internationalen Rahmen, im Jahre 2004 an der Universität Santiago (Chile) und im Sommer 2005 an der Universität Bejing (China). Kontakt: uplate@schaubuehne.de

In der Kulturvermittlung am Theater geht es vor allem darum, Kunst als einen aus dem pragmatischen Leistungs- und Nutzenkontext herausgelösten Ort erfahrbar zu machen. An diesem Ort können grundlegende Fragen zum individuellen Weltempfinden wie zum sozialen Zusammenleben formuliert werden. Dies kann in temporären Workshops oder in langfristigen Projekten geschehen. DIE ZWIEFACHEN, eine Jugendtheatergruppe mit sozial benachteiligten Jugendlichen, ist ein solches Projekt. Seit 1999 arbeite ich mit der auf ihre Initiative hin gegründeten Gruppe an der Schaubühne am Lehniner Platz. Die Stücke entwickelt die Gruppe selbst über Improvisation und Schreib- und Bewegungsworkshops, um eigene Gedanken und literarische Motive auf die Bühne zu bringen. Es geht darum, den Akteuren Theater als vielschichtiges Ausdrucksmittel zugänglich zu machen, damit sie ihre eigene Geschichte, ihre eigenen Ideen in Szene setzen und in einem öffentlichen Diskurs verhandeln können.

In einer Theatergruppe wie DIE ZWIEFACHEN gab und gibt es viele Formen des Zusammenseins. Auf der sozialen Ebene werden Bedürfnisse artikuliert und Normen ausgehandelt, auf der ästhetischen geht es primär um die Sensibilisierung von Wahrnehmung. Die Theatergruppe wählt dann einen Standpunkt, von dem aus sie ihre Ideen und Inhalte in der Aufführung zum Ausdruck bringt.
Ob in der Außenwirkung des künstlerischen Ergebnisses oder nach innen durch die Gestaltung der Beziehungen, es wird eine Position bezogen, für die die Gruppe Verantwortung übernimmt. Prozess- und Produktorientierung gehen dabei Hand in Hand und sollten nicht gegeneinander ausgespielt werden. Beide verlangen in verschiedenen Phasen der Arbeit Aufmerksamkeit und Gewichtung, sind jedoch stets eng miteinander verwoben. Die soziale Qualität der Annäherung fließt in die Stückentwicklung, deren Qualität wirkt wiederum auf die Gruppendynamik zurück.

Sieben Theaterstücke hat die Gruppe in meiner Regie erarbeitet. Jedes der sieben Stücke musste seine eigene Spielweise und Formensprache finden. Bei der Stückentwicklung gibt es nur die grobe Struktur verschiedener Projektphasen: Improvisation, Materialsuche (biografische Geschichten, Film- und Literaturzitate), Strukturierung des Materials und Proben des im Verlauf der Arbeit entstandenen Theaterstücks. Die Lebenssituation der Jugendlichen beeinflusst unablässig den künstlerischen Entstehungsprozess, das Thema und Ergebnis eines Theaterprojekts.

In meinem Bericht werden verschiedene Arbeitsweisen präsentiert. Ausgangspunkt ist der 20-minütige Videobeitrag zu „Schicksal“. „Schicksal“ war die sechste Produktion, bei der drei Theatergruppen aufeinander trafen: aufBruch-Theaterprojekt mit Straftätern in der Jugendstrafanstalt Berlin, DIE ZWIEFACHEN/Schaubühne und der Studententheaterclub des carrousel Theaters/ASFH Berlin. Die Aufführungen fanden in der Jugendstrafanstalt Plötzensee statt. Es wurden drei verschiedene Stücke zu dem Thema Schicksal gezeigt. Ein binationales Jugendprojekt unter meiner Regie schloss sich an. Acht ausgewählte Jugendliche des ‚Art of Regeneration‘-Projekts des National Theatre aus London (gefördert vom British Council) folgten der Einladung der ZWIEFACHEN, innerhalb von 2 Wochen gemeinsam ein Stück zu entwickeln. Grundlage war die Szenencollage „Schicksal“. Das Ergebnis „Gang a Bong get it on“ wurde – durch die Lebensgeschichten der Mitspielenden aus Großbritannien, Afrika, Jamaika wesentlich bereichert – im Juni 2005 an der Schaubühne gezeigt.

Fragen und Themen der Teilnehmenden können im Anschluss erörtert werden.
Moderation der Veranstaltung: Birgit Lengers

Choreographien des Sozialen

von Annemarie Matzke

Annemarie Matzke, Studium der angewandten Theaterwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität, Gießen. Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theaterwissenschaft FU Berlin, Mitarbeit an der Konzeption des Master-Studiengangs Tanzwissenschaft, Promotion zu Formen der Selbst-Inszenierung im zeitgenössischen Theater.

Bettina Masuch geboren 1964, ist Dramaturgin und Tanzkuratorin, seit 2003 am HAU Berlin. Studium der Germanistik, Philosophie und Angewandten Theaterwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität, Gießen. Produktionsdramaturgie bei Meg Stuart u.a. Künstlerische Leiterin des Tanz – und Performancefestivals CONTEXT, HAU Berlin, künstlerische Leiterin TANZ IM AUGUST, Berlin, Gastdozentin für Tanzdramaturgie am Institut für Tanzwissenschaft, Freie Universität Berlin.

Tanzprojekte wie „Rhythm is it!" haben in jüngerer Zeit eine erstaunlich große Öffentlichkeit erreicht und begeistert. Diese Projekte mit nichtprofessionellen Tänzern, mit Jugendlichen oder Kindern, eröffnen eine neue Perspektive auf den Tanz (auch als Kunstform): als eine Auseinandersetzung mit Körperkonzepten, eine Bewusstwerdung des je eigenen Körperwissens und dem Akt kollektiver Kreativität.

Im Februar 2006 findet im Hebbel-am-Ufer Berlin die von Bettina Masuch kuratierte „Context – Plattform für zeitgenössischen Tanz" zum Thema „Kinder und Jugendliche" statt, in deren Rahmen diese Entwicklungen im Tanz thematisiert werden.

Unter dem Titel „Intensive Suche nach einem neuen Denken" fordert Gabriele Brandstetter in ihrem „Tanzmanifest", den Tanz in all seinen Facetten stärker in das gesellschaftliche Bewusstsein zu rücken. Hier ein Ausschnitt:

„[...] Tatsächlich wäre es an der Zeit, die Ursachen für die strukturelle Schwäche des Tanzes in Deutschland zu analysieren und die Ergebnisse einer solchen Untersuchung systematisch einer Förderungspolitik zugrunde zu legen. Über die Notwendigkeit solcher langfristig zu konzipierenden Förderungsprogramme kann kein Zweifel bestehen. Dies müsste auf unterschiedlichen Ebenen einer Tanz(Aus)Bildung geschehen – und im Rahmen von institutioneller Verankerung: Orte und öffentliche Räume, nicht nur für die Ausbildung moderner Tänzer und Choreographen, sondern auch für den Aufbau einer „Allgemeinbildung" im Tanz und für den Tanz, die so selbstverständlich sein könnte und müsste, wie andere Bildungsformen der Geschichte und der Körperpraxis es längst sind. „Tänzerische Bildung" nannte Rudolf von Laban in den 1920er Jahren das Desiderat eines Wissens vom Körper, von Choreographie als Beschreibung und Gestaltung von Raum, ein Wissen, das ebenso zum Bildungskanon zählen sollte wie die Wissenstradition anderer Kunst- und Kulturgüter. Eine solche Basis für eine Aufmerksamkeit, die den Tanz nicht nur für Wenige in unserer Kultur zugänglich macht, fehlt nach wie vor. Welch große Wirkung hätte, im Kontext der Bildungsdebatten, die Einbindung von Tanz in den Unterricht der Schulen? Und zwar nicht als Anhängsel des Sportunterrichts, nicht als Variante von Gymnastik, sondern als Lehre von den Kunstformen der Bewegung! Wäre dies nicht die Voraussetzung dafür, dass der Tanz im öffentlichen Diskurs die angemessene Akzeptanz fände? Und mehr noch: dass Tanz selbstverständlich wie andere Kunstformen als eine Ressource von Innovation wahrgenommen würde? [...]"

Die von Annemarie Matzke und Bettina Masuch geführte Diskussion geht der Frage nach, wie mit den spezifischen Mitteln des Tanzes soziale Interaktion erforscht wird und welche Konsequenzen dies für das Forschungsfeld Körper mit sich bringt.

Konzeption einer Theatersoziologie

von Dr. Jörg Bochow

Ein wichtiger Bestandteil der künstlerischen Neukonzeption des Schauspiels am Staatstheater Stuttgart ist eine Reihe von Projekten, die reale gesellschaftliche Vorgänge und Phänomene mit den Mitteln des Theaters untersuchen wollen. Den Anfang dieser Reihe bildet im Frühjahr 2006 eine Projektwoche zum Thema KAUFEN! Der folgende Text stellt die theoretische Grundlage für die verschiedenen Projekte im Rahmen der Stuttgarter „Theatersoziologie“ dar.

Der Versuch, die Konventionen und Begrenzungen des Theaters zu sprengen, in dem man es offen und durchlässig macht für nicht 'eintheaterte' Erscheinungen der konkreten sozialen Wirklichkeit, ist wiederholt unternommen worden. Unbefriedigt im eigenen Theaterkäfig, haben sich der Naturalismus, Brecht und Piscator, das Dokumentartheater der Nachkriegszeit, die Ritualkünstler des Living Theatre, Boals Straßentheater und neuerdings viele freie Gruppen (Rimini Protokoll, Lubricat, Hans-Werner Kroesinger und andere), aber auch zunehmend das institutionalisierte Theater, auf den Weg gemacht, Theater aus dem Wirklichen zu gewinnen und ein neues Verhältnis von Theater und sozialer Wirklichkeit zu bestimmen. Zwangsläufig sind daraus neue kodierte Theaterformen entstanden, ästhetische Konventionen, die sich als ästhetischer Kode, einmal etabliert, wieder im Theater treffen und damit zunehmend unwirksam werden, das Theater des Realen abzubilden. Das wird dem Theater, das wir in einer Theatersoziologie entwickeln wollen, nicht anders gehen. Trotz dieser Einschränkung gibt es wichtige Gründe und Chancen für ein solches Projekt.

Der Wunsch, im und durch das Theater sozial relevante Erfahrungen zu machen, resultiert aus der Krise und Manipulation realer Erfahrungen: die Komplexität sozialer Interaktionen, ihre zunehmende Kurzlebigkeit sowie ihre permanente Simulation in audiovisuellen Mediatisierungen erschweren das Wahrnehmen und Erfahren. (Selbst Augenzeugen von Katastrophen schauen abends die Medienberichte, um die Erfahrung zu verifizieren.) Das Theater als Verlangsamer und Vergrößerungsglas hat hier eine besondere Funktion, gerade weil es auf unmittelbar sinnlich-körperlicher Präsentation und Kommunikation beruht (auch wenn es dabei audio-visuelle Medien benutzt). Theater bleibt dabei ein klar abgegrenzter Rahmen, der aber zugleich in dieser Trennung von der 'realen' Welt diese in der Form eines „Laboratoriums sozialer Phantasie“ – um einen alten Begriff wieder aufzugreifen – darstellbar macht. Theater kann in diesem Sinn verstanden werden als ein künstlicher Erfahrungs-Raum des Realen.

Was kann eine Theatersoziologie darstellen? Welche Bereiche sozialer Wirklichkeit? Was kann Theater besser vermitteln als es Medien, Literatur oder Sozialwissenschaften können? Theatermacher wissen nicht mehr als andere; unterdrückte Sachverhalte zu vermitteln, kann nur im Ausnahmefall gelingen. Journalistische oder soziologische Berichte und Analysen sind vom Theater nicht in ihrer Faktizität zu toppen. Theater kann da wirksam werden, wo gesellschaftliche Mechanismen in sozialen und kommunikativen Interaktionen ausgetragen werden, die in ihrer unmittelbaren Funktion zugleich symbolische Aktionen, mit einen Überproduktion an Bedeutung (Zeichen), sind. Diese machen das Feld einer Theatersoziologie aus, die, wenn auch nicht systematisch, so doch exemplarisch, das Realtheater sozialer Interaktionen recherchiert und daraus neue Formen der Darstellung im Kunsttheater gewinnt. Zur Darstellung soll kommen, was tradierte ästhetische Kodes ausschließen oder ‚eintheatern‘: heutige Mechanismen und Verhaltensformen der gesellschaftlichen Realität. Das latent Theatrale von sozial relevanten, kommunikativen Interaktionen ermöglicht, dass dieser Bereich sozialer Wirklichkeit im Theater besser als in anderen Künsten oder Medien darstellbar ist. Fakten, wie etwa der aktuelle Börsenkurs, sind nur der Auslöser für die zumeist habitualisierten oder ritualisierten Reaktionen und Verhaltensmuster der Makler, Reporter und Kleinanleger. Sexuelle Neigungen äußern sich in ritualiserten Verhaltensformen und Kostümierungen, die oft ein phantastisches Alltagstheater abgeben. Es sind diese sozialen Interaktionen, die zugleich symbolische Aktionen sind, die das Feld einer Theatersoziologie ausmachen. Dazu gehören alle Formen des öffentlichen Präsentierens von Identitäten, Botschaften oder Waren, wie auch alle Formen sozialer Rollenspiele.

Soziale Rollenspiele bestimmen in einer komplexen Gesellschaft die Konstruktion von Identitäten. Zunehmend werden diese Rollenspiele bewusst ausgeführt oder trainiert (in Managerschulungen, im Training für Bewerbungsgespräche, in der Familie), verbunden allerdings mit der Anforderung an die Akteure, „echt“, „natürlich“ und „authentisch“ in den gegebenen Rollen zu agieren. So sind zwar alle Formen öffentlicher Interaktionen latent theatral (selbst das Rollenspiel mit sich selbst als Zuschauer gehört als Extremfall dazu), aber das Gemachte hat als das Natürliche und Authentische zu erscheinen. Das Kunsttheater, trainiert in diesen Ambivalenzen, kann vielleicht besser als andere Künste oder Medien das Gemachte, die verborgenen Konstruktionen sozialer Rollenspiele, erfassen und darstellen. Interessant und relevant sind vor allem jene öffentlichen Interaktionen, in denen sich komplexe soziale Strukturen unmittelbar in signifikanten Verhaltensmustern und Beziehungen präsentieren. Als erstes in einer reihe von Projekten soll die für das Frühjahr 2006 geplante Themenwoche KAUFEN! verdeutlichen, wie das Konzept einer Theatersoziologie praktisch umgesetzt werden kann.

Stuttgart, Januar 2005

Dr. Jörg Bochow ist seit Beginn der Spielzeit 2005/06 Chefdramaturg am Schauspiel Stuttgart, Staatstheater Stuttgart

Fonds für Theaterprojekte

aufgelegt von der Kulturstiftung des Bundes

Hortensia Völckers geboren 1957, in Buenos Aires. Studium der Kunstgeschichte und Politologie, ab 1981 Referentin für Bildende Kunst beim Siemens Kulturprogramm in München. 1991 – 1995 Künstlerische Leiterin des Münchner Tanzfestivals „Dance"; 1995 – 1997 Leitung der documenta X zusammen mit Cathérine David; 1998 – 2002 Direktorin der Wiener Festwochen für die Programmbereiche Tanz und spartenübergreifende Projekte, anschließend Persönliche Beraterin des Staatsministers für Kultur und Medien, Julian Nida-Rümelin. Seit 2003 Vorstand und Künstlerische Direktorin der Kulturstiftung des Bundes. Zahlreiche Publikationen, u.a. „Zeit-Räume", München 1991; „Ordnung und Zerstörung", München 1993 (gemeinsam mit Martin Bergelt); „ReMembering the Body", Hatje Cantz Verlag 2000 (gemeinsam mit Gabriele Brandstetter)

„Hausbesetzer" beziehen Gebäude fremder Eigentümer. Meist in zentraler Lage, oft unter großer öffentlicher Aufmerksamkeit. Die Kulturstiftung des Bundes hat unter diesem Titel einen Fonds zur Förderung von Theaterprojekten eingerichtet, die sich mit der urbanen Realität der Stadt auseinandersetzen und ein neues Publikum für das (Stadt-)Theater gewinnen wollen.
Das Theater kann für das Selbstverständnis einer Stadt eine zentrale Rolle spielen. Es ist ein öffentlicher Ort, an dem sich Menschen versammeln, an dem sie sich mit sich selbst und der Gesellschaft auseinandersetzen. Dennoch müssen alle öffentlichen Theater um die Akzeptanz des Publikums und nicht zuletzt um ihre finanzielle Ausstattung kämpfen. Was bedeutet es heute Theater für eine Stadt zu machen? Wie kann das Theater zu einem Ort werden, der sich den drängenden Problemen der Gegenwart stellt? Wie kann es ein neues Publikum gewinnen und gleichzeitig seinem Stammpublikum ungewohnte Sichtweisen präsentieren?

Die Kulturstiftung des Bundes will Intendanten und Festivalmacher, Dramaturgen und Regisseure, Bühnenbildner und Musiker dazu anregen, die Impulse der Stadt aufzunehmen, für die sie Theater machen. Sie sollen in für sie neue Stadtgegenden gehen und die Biographien und Alltagsgeschichten der Bewohner kennen lernen. Nur so können sie neue Foren schaffen für einen echten Austausch zwischen dem Theater und den Menschen in der Stadt – zwischen Kunst und Realität. In den letzten Jahren sind vermehrt künstlerische Projekte entstanden, die gezielt darauf angelegt sind über die Mitwirkung von Laien auf der Bühne neue Formen der Auseinandersetzung mit der Lebenswirklichkeit zu suchen. Es geht also nicht darum, Wärmestuben im Theater einzurichten oder bestimmte Gruppen der Bevölkerung mit ihren Eigenheiten „auszustellen". Vielmehr sollte das Ziel sein, gemeinsam an einem kreativen Prozess mitzuwirken, in dem beide Seiten voneinander lernen können. Am Ende jedoch zählt das Hervorbringen eines künstlerisch interessanten und anspruchsvollen Ergebnisses.

Einem Antrag auf Förderung aus dem Hausbesetzer-Fonds sollten intensive Recherchen über die jeweilige Stadt vorangegangen sein. Welche Themen bewegen die Menschen vor Ort? Welche Gruppen machen Erfahrungen, die im Alltag der Stadt sonst nicht wahrgenommen werden? Wo sind die unbekannten Orte der Stadt, die aus dem Blickfeld der Kulturschaffenden fallen? Die Projektverantwortlichen sollten bereits in der Recherche- und Konzeptionsphase auf bestimmte gesellschaftliche Gruppen zugehen: in sozial benachteiligte Stadtteile, zu Vereinen, in einen Betrieb.
Gefördert werden Theaterprojekte, die sich auf künstlerisch herausragende Weise mit der urbanen und sozialen Wirklichkeit der Stadt auseinandersetzen. Die Ergebnisse werden dann möglichst im „Großen Haus" auf der „großen Bühne" präsentiert. Ziel des Fonds ist es, mit den geförderten Projekten ein neues Publikum für Theater zu interessieren und eine Auseinandersetzung mit der Rolle des (Stadt-)Theaters in Deutschland anzuregen.
Hausbesetzer versuchen, alternative Formen des Zusammenlebens zu entwickeln; Hausbesetzungen wurden auch als Instand(be-)setzungen bezeichnet. In diesem Sinne wünschen wir uns, dass die im Rahmen des Fonds entstehenden Begegnungen neue Impulse für ein zeitgemäßes Stadt-Theater hervorbringen.

Ausführliche Informationen gibt es unter www.kulturstiftung-bund.de/hausbesetzer
Kontakt: antonia.lahme@kulturstiftung-bund.de
Moderation: Peter Spuhler, Intendant des Theaters und Philharmonischen Orchesters der Stadt Heidelberg

BUNNYHILL
Eine Staatsgründung

Ein Projekt von Björn Bicker, Peter Kastenmüller und Michael Graessner – Münchner Kammerspiele

Björn Bicker
geboren 1970, Studium der Literatur, Philosophie u. Allg. Rhetorik in Tübingen und Wien. 1999 bis 2001 Arbeit als Dramaturgieassistent und Dramaturg am Wiener Burgtheater. Seit 2001 Dramaturg an den Münchner Kammerspielen. Dort gemeinsam mit Peter Kastenmüller und Michael Graessner künstlerischer Leiter des Projekts BUNNYHILL. Dozent für Dramaturgie und Theatergeschichte an der Otto-Falckenberg-Schule München. Unter dem Namen Polle Wilbert Autor mehrer Theaterstücke („Sieben Monde“, „Maries Fest“, „Am Tag der Jungen Talente“).

Elf U-Bahn-Stationen vom Münchner Zentrum entfernt liegt das berühmt berüchtigte Problemviertel Hasenbergl. Das Leben dort ist geprägt vom Zusammentreffen vieler Kulturen. Einheimische und Migranten, Kriegsflüchtlinge und sozial gefährdete Menschen teilen sich die Gegend. Am Rande der Stadt werden die Probleme des Zusammenlebens ausgetragen, die unsere globalisierte Wirklichkeit bestimmen. Wir haben auf unterschiedlichste Weise versucht, den ungeliebten Rand der Stadt im Zentrum sichtbar zu machen und das am Rande mit Skepsis betrachtete Zentrum an die Peripherie bringen. Wir haben zwei Monate lang das Verhältnis von Zentrum und Peripherie untersucht. Dazu haben wir den Staat BUNNYHILL gegründet.

Im Zentrum des Projekts stand zunächst die Arbeit an dem Theaterstück „Ein Junge, der nicht Mehmet heißt“, das wir gemeinsam mit Jugendlichen aus dem Hasenbergl und Schauspielern der Münchner Kammerspiele entwickelt haben. Der echte Mehmet, jener türkische Junge, der im Jahr 1998 14jährig mit seinen über 60 Straftaten ganz München in Atem gehalten hat und eine politische Posse um Abschiebung und Wiederkehr provoziert hat, kommt zwar aus Neuperlach, einem anderen Randgebiet Münchens, aber die Jugendlichen aus dem nördlichen Hasenbergl haben den gleichen Hintergrund: Sie stammen zumeist aus schwierigen Familienverhältnissen, ihr Leben ist von sozialen Problemen geprägt, sie erleben am eigenen Leib, was es bedeutet, fremd zu sein in einer Gesellschaft, die gebetsmühlenartig nichts anderes zu fordern weiß als Integration. Nur, was soll das sein, Integration? Wie soll das funktionieren? Die Jugendlichen im Hasenbergl kommen aus vielen verschiedenen Ländern, sie versuchen miteinander klar zu kommen, sie scheitern daran und sie gewinnen dabei. Aber das Zentrum betrachten sie kritisch. Da will uns doch keiner haben. Da gehören wir nicht hin. Für die sind wir nur die Asozialen aus dem Hasenbergl. Konkret heißt das: kaum Chancen auf einen guten Schulabschluss, keine Praktika, keine Lehrstellen, keine Arbeit. Wer von da kommt, muss kämpfen. Klar, dass sie sich ein Ghettoimage geben.

Wir haben angefangen, uns mit dem Fall Mehmet zu beschäftigen. Artikel gelesen, Leute getroffen. Mehmet ist kein Einzelfall, das haben wir schnell gemerkt. Und wir haben gemerkt, wie wenig wir eigentlich von dieser Lebenswelt wissen. Bald war klar, dass wir kein Stück über einen Jugendlichen machen können, sondern dass der Weg nur sein kann, mit den Jugendlichen zusammen etwas zu tun. Sie kennenzulernen. Ihre Sprache kennenzulernen. Und zwar im Zentrum und am Stadtrand. Und so haben wir die Jugendlichen aus dem Hasenbergl getroffen. Wir sind raus gefahren in ihren Jugendclub. Haben dort mit ihnen geredet, haben uns mit ihnen gelangweilt, haben viel Zeit mit ihnen verbracht. So haben wir uns Schritt für Schritt besser kennengelernt. Wir haben angefangen, mit einigen der Jugendlichen erste Theaterübungen zu machen. Improvisationen, Vertrauensspiele. Wir haben sie in die Kammerspiele eingeladen. Und so hat sich unser Bild geschärft vom Leben der Jugendlichen, von ihren Fähigkeiten, von ihren Wünschen, ihren Ängsten. Oft gab es Unverständnis. Fremdheit. Das gegenseitige Beschnuppern und Aufeinander zugehen hat lange gedauert. Die Jugendlichen haben die ganze Sache anfangs mit sehr viel Skepsis und Zurückhaltung betrachtet. Mit Recht. Sie hatten Angst, wieder mal vorgeführt zu werden. Und wir hatten Angst, ihnen nicht gerecht zu werden. Ohne Casting, ohne bewusste Auswahl, hat sich nach einigen Monaten eine Gruppe von zwei Mädchen und sieben Jungs herausgebildet: Und alle sind bis zum Schluss dabei geblieben. Für die

meisten von ihnen war das ein völlig unbekanntes Terrain. Sie wussten gar nicht, was auf sie zukommt. Die haben noch nie ein Theater von innen gesehen, geschweige denn eine Probe erlebt. Wir haben sporadische Treffen verabredet, solange bis es ernst und konkret wurde: es gab eine erste Probenphase ohne Schauspieler und dann kamen die professionellen Darsteller dazu. Wir wollten unbedingt ein Stück entwickeln mit Schauspielern und Jugendlichen gemeinsam, denn dann sei es möglich, dachten wir, genau von dem Konflikt zu erzählen, der uns der Kern der ganzen Mehmet-Geschichte zu sein schien: einander völlig fremde Welten treffen aufeinander und erleben, welche Probleme dabei entstehen.

Der Staat

Aber noch lange bevor wir mit den eigentlichen Proben begonnen hatten, war uns klar, dass es nicht bei der Inszenierung eines einzelnen Theaterabends bleiben konnte. Und da wir gewohnt sind, Theater zu machen, war die Idee geboren, die Begegnung von Peripherie und Zentrum in einem größeren Rahmen zu inszenieren. Wir gründeten den Staat BUNNYHILL. Wir erzählten unserem Intendanten von der Idee und nach kurzer Zeit stellte uns Frank Baumbauer die Bühne 3 des Neuen Hauses der Münchner Kammerspiele für zwei Monate zur Verfügung, uns wurde ein eigener Etat bewilligt – wir konnten loslegen. Weder Frank Baumbauer noch wir selbst wussten wirklich, was aus dieser Idee werden würde. Wir machten uns auf die Suche nach Menschen in der Stadt, die Lust hatten, sich mit dem Thema Zentrum-Peripherie / Hasenbergl-Stadtzentrum zu beschäftigen. Wir boten ihnen den Raum und unsere Unterstützung dazu an. Wir haben Künstler aus den unterschiedlichsten Genres angestiftet, sich mit den Phänomenen des urbanen Lebens unserer Tage zu beschäftigen. Wir haben uns mit den verschiedensten Menschen verbunden. Menschen, die soziale und politische Arbeit leisten, Journalisten, Schriftsteller, Künstler, Musiker und normale Bürger sind nach BUNNYHILL gekommen, um dort ihre Vision von urbaner Wirklichkeit auszudrücken, zu leben, zu entwerfen. Daraus sind über achtzig Veranstaltungen entstanden, die unterschiedlicher nicht hätten sein können. Oft waren die Veranstaltungen wunderbare Gratwanderungen. Man wusste nicht, was man da gerade erlebt. Ist das jetzt Sozialarbeit? Entertainment? Therapie? Theater? Party? Diskurs? Politik? Kunst? Wie können wir den abgesteckten Bezirk von sich selbst bespiegelnder Kunst verlassen und Grenzen auflösen zwischen sozialer, politischer und künstlerischer Praxis, um somit eine andere, neue Relevanz unseres eigenen Tuns zu erfahren. Kann man nicht soziale Praxis als künstlerische und künstlerische als soziale Praxis definieren? Wertet das nicht beide Bereiche enorm auf? Aus diesen Experimenten ergibt sich auch ein neuer Blick auf das Theater als Stadttheater. Was bedeutet es, Theater für eine Stadt zu machen? BUNNYHILL ist eine mögliche Antwort.

Im April 2006 wird der Staat BUNNYHILL wieder zum Leben erweckt. Diesmal sollen das Münchner Stadtzentrum und seine Bewohnerinnen und Bewohner genauer in den Blick genommen werden. Das Münchner Zentrum ist ein besonderes Beispiel für die Auswirkungen neoliberaler Stadtpolitik, die verstärkt seit den 90er Jahren eine konsequente Marginalisierung bestimmter Bevölkerungsschichten zur Folge hat. Bestimmte Formen kulturellen und sozialen Lebens werden durch Restriktion und Privatisierung aus dem öffentlichen Raum verdrängt. Mittlerweile fehlt schon die Ahnung von einer Stadt als Lebensraum, die jenseits merkantiler Nützlichkeit Platz bieten würde für die Entfaltung unterschiedlicher Lebensentwürfe.
In einer mehrwöchigen Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit Münchens wollen wir diese mit theatralisch-künstlerischen Mitteln beschreiben und sie zugleich sozialer und politischer Intervention aussetzen. Warum scheint alles so starr und unbeweglich? Wovor hat das Zentrum Angst? Warum sind die Zustände so wie sie sind? Und könnte nicht alles ganz anders ein? Wem gehört eigentlich das Zentrum?

Ein Sprechanlass für die Beschäftigung mit diesen Fragen soll das Werk des Münchner Filmemachers und Autors Rainer Werner Fassbinders sein. Fassbinder ging es in seinen Texten und Filmen nie ausschließlich um die realistische Schilderung der Wirklichkeit, sondern all seinen Werken ist ein gehöriger Schuss Utopie beigegeben, der im besten Falle soziale Fantasie mobilisiert. Fassbinders Werk ist sowohl in seiner Entstehung wie auch in seiner Inhaltlichkeit geprägt von Verschwendung, Übermaß und Grenzüberschreitung: privat wie politisch. In diesen Maßlosigkeiten liegt der utopische Kern seiner Arbeit. Diese Formen der Verschwendung und Grenzverletzung bildet eine Gegenwelt zu der wohlanständig und über die Maßen wohlhabend eingerichteten Wirklichkeit Münchens. Ausgehend von einer festen BUNNYHILL Station im NEUEN HAUS der Münchner Kammerspiele, in der theatralische Abende entstehen, soll die Münchner Innenstadt in eine Stadt der Verschwendung, des Übermaßes und der Grenzverletzung jenseits ökonomischer Protzerei und touristischer Überfüllung verwandelt werden.

Dazu werden sich wieder, wie schon während des ersten BUNNYHILL-Projekts, Schauspieler der Münchner Kammerspiele, Jugendliche, Künstler und andere Bürger der Stadt zusammentun, um im Theater und an anderen öffentlichen Orten die urbane Wirklichkeit Münchens zu beleuchten, in Frage zu stellen, zu verändern. Das Theater wird dabei zum Ausgangspunkt ganz konkreter Beschäftigung mit sozialen und politischen Themen der Stadt. Wir starten eine Rekolonisation des Münchner Zentrums und versuchen, eine eigenwillige, überraschende Topographie der Landeshauptstadt zu entwerfen.

„Hunger nach Glückseligkeit“ / Jungbusch Mannheim

von Bernd Görner

Bernd Görner
geboren 1957, Studium der Philosophie, Deutschen Literatur und Rhetorik an der Universität Tübingen, Verlagsvolontariat, Ausbildung zum Regisseur (Nationaltheater Mannheim), Ausbildung in Gesprächsführung und kommunikative Fähigkeiten am Middendorff-Institut Berlin sowie Kontaktstudium Lösungsorientierte Beratung und Supervision am ILBS Heidelberg. Arbeit als Regie-Assistent in Stuttgart, Wien und Mannheim, Producer, Journalist für Hörfunk und Fernsehen, Lehraufträge für Hörfunkjournalismus und Deutsch als Fremdsprache in Bruchsal, Mannheim und Heidelberg, Trainer, Coach und Berater in den Bereichen Präsentation, Moderation, Kamera- und Mikrofontraining, kommunikative Fähigkeiten. Projektentwicklung für „Creative Factory“ und Koordination der Künstlerinitiative LABORATORIO17 im Auftrag des Quartiermanagements Mannheim-Jungbusch.

Der Jungbusch ist historisch gesehen das Hafen- und Handelsviertel Mannheims. Der Glanz früherer Tage lässt sich auch heute noch an den zahlreichen Jugendstil-Fassaden und an der Vielzahl von Ladengeschäften ablesen. Zwischenzeitlich ist der Stadtteil mit seiner Rotlicht-Vergangenheit und einem aktuellen Migranten-Anteil der Bevölkerung von über 50 % ein sozialer Brennpunkt Mannheims, der sich durch eine hohe Arbeitslosenquote mit all ihren Konsequenzen auszeichnet.

In Projekten der Creative Factory haben Jugendliche die Möglichkeit, sich im künstlerischen Tun mit ihrer Lebenswelt auseinander zu setzen, ihren kulturellen Wurzeln nachzuspüren und sich mit ihrem Leben und ihren Zukunftsideen kreativ zu beschäftigen. Über die entstehenden Aufführungen hinaus hat die Arbeit stark identitätsbildenden Charakter und ist sehr wirksam im Sinne von sozialer Integration. Darstellende Künste wie Theater, Musik und Tanz sind besonders dazu geeignet, das Selbstvertrauen zu stärken, da die jungen Erwachsenen Gelegenheit haben, sich auszudrücken und ihre individuellen Ausdrucksformen zu präsentieren. Sie erhalten dafür (öffentliche) Anerkennung bei ihren Auftritten in Schulen, Jugend- bzw. Stadtteilzentren, Kirchen und Theatern oder auch im Ausland im Rahmen von internationalen Festivals oder Austauschprojekten.

Das Projekt „Hunger nach Glückseligkeit“, das im Zentrum der Workshoppräsentation steht, ist eine Adaption von Schillers „Die Räuber“ unter der Regie von Lisa Massetti von und mit türkischen Jugendlichen der Creative Factory (Werkstatt für kreative Jugendkultur der Jugendinitiative des Gemeinschaftszentrums Jungbusch). Die Erst-Aufführung fand im Rahmen der 13. Internationalen Schillertage in Mannheim als Sidewalk-Theater an verschiedenen Locations im Quartier statt.

Im Focus der Erarbeitung von „Hunger nach Glückseligkeit“ standen der Generationenkonflikt und die Sinnfrage, die sehr viele Berührungspunkte zwischen der historischen Textvorlage und der aktuellen Lebenswelt der Jugendlichen boten. Die beiden inhaltlichen Stränge wurden den Jugendlichen in szenischem Rahmen dargestellt, die sie dann im Lauf der Probenarbeit in Improvisationen mit Inhalten füllten. Die Dramaturgie des Originals wurde weitgehend beibehalten. Der personelle Rahmen beschränkt sich mit Ausnahme einer Szene auf die Räuberbande. Der einzige Erwachsene ist der Vater, der von einem erwachsenen Profischauspieler gespielt wird. Das Publikum wird von einem Spielort zum anderen von einem „Schillerexperten“ geführt, der in seinen Zwischentexten auch die Brücke zwischen dem Original und der aktuellen Version schlägt. Durch die Aufführungen an „Originalschauplätzen“ im Quartier (leere Industriegebäude, Hafenanlagen, Fabrikhöfe etc.) konnten die aktuellen Bezüge des historischen Textes sehr glaubhaft dargestellt werden.

„Die Räuber“ Creative Factory Mannheim Foto: Michael Wolf

In der Grauzone zwischen Realität und Fiktion

Helgard Haug / Daniel Wetzel (Rimini Protokoll)

Helgard Haug und Daniel Wetzel (beide Jahrgang 1969) studierten am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität in Gießen. Kontakt: haug@rimini-protokoll.de / wetzel@rimini-protokoll.de www.rimini-protokoll.de

Winfried Tobias, Dramaturg und Regisseur, studierte am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen. Auf das Diplom folgte ein Engagement am Schlosstheater Celle, dann drei Jahre in freien Projekten, vornehmlich im Bereich „Theater und Gefängnis“ in Celle, Hamburg und Berlin. Von 2002 bis zum Sommer letzten Jahres leitete Tobias zusammen mit Simone Sterr und Ralf Siebelt das Theater der Stadt Aalen in Württemberg. Helgard Haug und Daniel Wetzel kennt er aus dem gemeinsamen Studium in Gießen, ihre Arbeit hat er seit den ersten Projekten Mitte der 90er Jahre kontinuierlich verfolgt.

Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzel, die drei unter dem Label Rimini Protokoll arbeitenden Autoren / Regisseure haben als „Protagonisten und Begründer eines neuen Reality Trends auf den Bühnen“ (Theater der Zeit) die junge Theaterszene geprägt. Ihre Arbeiten finden in der Grauzone zwischen Realität und Fiktion statt und haben international Aufmerksamkeit erregt. Seit 2000 entwickeln sie auf der Bühne ihr Experten-Theater, das nicht Laien sondern Experten der Wirklichkeit ins Zentrum stellt. Von diesen Stücken wurden „Shooting Bourbaki“ 2003 mit dem NRW-Impulse-Preis ausgezeichnet, „Deadline“ 2004 zum Berliner Theatertreffen eingeladen und „Schwarzenbergplatz“ 2005 für den Österreichischen Theaterpreis Nestroy nominiert. Rimini Protokoll betreiben andererseits kontinuierlich ihre theatrale Untersuchung des öffentlichen Raums – mit performativen Versuchsanordnungen wie der Bonner Raubkopie einer gesamten Berlin Bundestagsdebatte („Deutschland 2“), ihrem interkontinentalen mobile phone theatre zwischen Kalkutta und Berlin („CALL CUTTA“ 2005), oder der Theatralisierung ganzer Gebäude wie dem Braunschweiger Flughafen („Brunswick Airport“ 2004) oder des künftigen lettischen Außenministeriums („Cameriga“ 2005). Zu zweit haben Helgard Haug und Daniel Wetzel im Prater der Volksbühne anhand von Archivmaterial des RIAS aus den 60er Jahren die Grenzen der Organisierbarkeit einer Großstadt ausgelotet („Apparat Berlin“ 2001), für das Theater Bonn machten sie den täglichen Stopp und Abbau des Wochenmarktes zu einem Beobachtungstheater aus der Vogelperspektive, mit den Stimmen der Marktschreier und Darsteller über Kopfhörer verbunden und dem echten Markt als Hauptdarsteller („Markt der Märkte“ 2003/04); in Athen inszenierten sie mit „Hot Spots“ (2004) ein Theater des Tourismus mit Experten rund um die kommerzialisierte Reise und das Nationalgefühl. Zuletzt haben sie mit den Nationaltheatern in Mannheim und Weimar zum ersten Mal einen Dramentext als Grundlage für ihr dokumentarisches Theater gewählt und mit ihrem Wallenstein einen allseits hoch gelobten „veritablen Hit“ (Theater heute) gelandet. Die Inszenierung war u. a. im Oktober als Gastspiel im HAU Berlin zu sehen.

„Die beste Kunst, so ließe sich das Credo von Rimini Protokoll zusammenfassen, ist die Wirklichkeit selber: kopiert, neu zusammengesetzt, in sich verspiegelt, dem Zuschauer zur Begutachtung vorgelegt. ‚Das Theater ist ein Medium, in dem man Inhalte transportieren kann.‘ So einfach, so bescheiden, so radikal ist der Ansatz von Rimini Protokoll.“ (Neue Züricher Zeitung)

Winfried Tobias spricht mit Helgard Haug und Daniel Wetzel darüber, wie Gegenwart bei Rimini-Protokoll auf die Bühne kommt und welche Hilfestellung beim Blick auf die Wirklichkeit Thema und dramatisches Gerüst einer Textvorlage geben.

„Wallenstein" am Nationaltheater Mannheim Foto: Karola Prutek

Spiel und Wirklichkeit. Die Gesellschaft auf der Bühne.

Volker Lösch geboren 1963, war als Schauspieler am Deutschen Nationaltheater in Weimar, am Deutschen Theater Göttingen und am Neumarkt Theater in Zürich engagiert. Seit 1995 arbeitet er ausschließlich als Regisseur. Vor allem seine Inszenierungen der „Orestie“ und der „Weber“ am Staatsschauspiel Dresden sorgten für große Aufmerksamkeit. Seit Beginn der Spielzeit 2005/06 ist Volker Lösch Hausregisseur und Mitglied der künstlerischen Leitung am Schauspiel Stuttgart / Staatstheater Stuttgart. Hier inszenierte er zuletzt Lars von Triers „Dogville“.

„Wir Theaterleute leiden ja alle aufgrund unserer Arbeitsbedingungen an Erfahrungsmangel. Das steckt schon in dem Gegensatz ‚wir im Theater' und ‚die Gesellschaft draußen'. Als gehörte das Theater nicht zur Gesellschaft...“ (Volker Lösch im Interview mit „Theater der Zeit“)

Jede Theaterarbeit, die sich vornimmt, ein Stück „Gesellschaft“ zu untersuchen, hat das Potential, auch als politisches Theater verstanden zu werden – nämlich dann, wenn die Theatermacher die Position der Beobachter bewusst verlassen und das Beobachtete zu werten oder mit einer bestimmten Absicht zu verbinden beginnen. Damit muss nicht zwangsläufig irgendein „aufklärerisches“ Ziel verbunden sein, wie ja ohnehin politisches Theater sich heute – meistens – nicht auf eindeutige Antworten festzulegen versucht.

Das politische Theater ist wieder da, berichtet die Zeitschrift „Theater der Zeit“ in einer ihrer jüngsten Ausgaben. Einer der prominentesten Vertreter dieses (neuen?) politischen Theaters ist der Regisseur Volker Lösch, dessen Arbeiten in ihrer Wucht und ihrem emotionalen Erregungspotential sicherlich ihresgleichen suchen. Doch nicht nur Löschs dezidiert politischer Ansatz ist bemerkenswert, sondern auch die Wahl seiner Mittel. Zwar verlässt er das traditionelle Koordinatensystem des Theaters – also Handlung, Figuren, Kunstraum Bühne – nicht. Doch über die Arbeit mit einem Chor von Laiendarstellern, den er dem Schauspielerensemble gegenüberstellt, gelingt es ihm, die „außertheatrale Wirklichkeit“ äußerst unmittelbar in das Bühnengeschehen zu integrieren und die Grenzen zwischen Kunstraum und gesellschaftlicher Realität durchlässig zu machen.

Für seine Inszenierung der „Orestie“ am Staatsschauspiel Dresden engagierte Lösch erstmals einen Chor von Dresdner Bürgerinnen und Bürgern. Die erfolgreiche Zusammenarbeit wurde in einer zweiten Inszenierung fortgesetzt: Löschs Fassung von Hauptmanns „Webern“ stellte die Schicksale und Lebenserfahrungen der im Bürger-Chor versammelten Menschen in den Mittelpunkt der Inszenierung. Zwar sind diese Erfahrunsgberichte bearbeitet, und vor allem sind die individuellen Erlebnisse durch das chorische Sprechen entpersonalisiert, aber gerade das verleiht ihnen Realität – ist es doch nicht mehr das Individuum, das spricht, sondern die Gruppe, die ihre Meinung mit Nachdruck formuliert. Diese Gruppenbildung ist ein Prozess, den Lösch in mehreren Arbeiten thematisiert hat und der auch in seiner neuen Inszenierung, „Faust 21“ am Schauspiel Stuttgart, von zentraler Bedeutung sein wird – diesmal mit einem Chor von Stuttgarter Bürgerinnen und Bürgern.

Mit Volker Lösch (Regisseur), Jörg Bochow (Chefdramaturg Schauspiel Stuttgart, angefragt), Stefan Schnabel (Dramaturg Staatsschauspiel Dresden, angefragt), Dirk Pilz (Journalist, Berlin)

Moderation: Christian Holtzhauer

HYP'OP: Hyperaktivität und Oper

von Ilka Seifert

Adriana Altaras wurde in Zagreb geboren, wuchs in Italien und Deutschland auf. Sie ist Mitbegründerin des Theaters zum Westlichen Stadthirschen in Berlin, wo sie mehrere Jahre als Schauspielerin, Regisseurin und Autorin arbeitete. Hinzu kommen Engagements am Maxim-Gorki-Theater, Berliner Ensemble und an der Neuköllner Oper, am Hans-Otto-Theater Potsdam, am Theater Basel, in Konstanz und Stuttgart. Für die Jüdischen Kulturtage 2002 Berlin übernahm sie die Künstlerische Leitung. An der Berliner Staatsoper inszeniert sie demnächst ihr drittes HYP'OP-Projekt.

Ilka Seifert geboren 1964 in Wiesbaden, war von 1993 bis 1999 Direktorin und Dramaturgin der Neuköllner Oper Berlin. Seit 1999 arbeitet sie als Dramaturgin an der Staatsoper Unter den Linden. Zur Zeit bereitet sie die Uraufführung von „faustus, the last night" von Pascal Dusapin vor.

Musiktheater basiert auf exakten Verabredungen; jedes Musizieren verlangt eine gewisse Ausbildung. Ist Musiktheater mit Laien überhaupt möglich? Mit „Kranken"? Noch dazu im Arbeitsbetrieb eines Staatstheaters? Der Workshop mit Adriana Altaras (Regisseurin) und Ilka Seifert (Dramaturgin Staatsoper Berlin) stellt ein fortlaufendes Projekt an der Staatsoper Berlin zur Diskussion.

HYP'OP 1

Durch das Magazin, die neue Spielstätte im Kulissenlager der Staatsoper Unter den Linden, tobte im Herbst 2003 eine laute, fröhliche und auch anstrengende Gruppe von Kindern. Neun Kinder mit und ohne AufmerksamkeitsDefizitHyperaktivitäts-Syndrom (ADHS) hatten in den Monaten zuvor eine Folge von Szenen erarbeitet, die Erfahrungen und Situationen aus ihrem Leben aufgriffen und zum Thema künstlerischer Auseinandersetzung machten. Die Regisseurin Adriana Altaras hatte sie über eigens dafür komponierte Musik und zu Themen improvisieren lassen, die unserer Vorstellung dieses hyperkinetischen Syndroms zufolge für die Kinder relevant sein könnten: Erziehung, Dressur, Zirkus, Lautstärke, Bewegung, Ruhe, Unruhe, Erwachsen-Sein, Streit, Kampf, Verletzung, Spontaneität.

Fortsetzung

Nach der letzten Vorstellung begannen wir, die Kinder, die wahrlich nicht nur kreatives Chaos verbreitet hatten, zu vermissen und uns der uns nun zugewachsenen Verantwortung bewusst zu werden. Sollten wir die Kinder, die ihre Eigentümlichkeiten ins Positive gewertet erleben konnten, nach dieser intensiven gemeinsamen Probenzeit einfach wieder in den Schulalltag entlassen, in dem ein Teil von ihnen eben wegen ihrer Symptome nur als Störfaktoren begriffen werden und für ihre Mitschüler in mancher Hinsicht auch sind? Welchen Gewinn hatten einzelne der Kinder daraus gezogen? Und wir selbst? In welcher Weise hatte deren unberechenbares Verhalten unsere Routinen aufgemischt?
Wir überlegten gemeinsam mit dem Intendanten Peter Mussbach, ob es eine Fortsetzung dieser Arbeit geben und wie sie aussehen könnte. Klar wurde dabei sofort, dass es künstlerisch betrachtet nicht darum gehen könnte, mit der gleichen Arbeitsweise einfach mit einer neuen Gruppe von Kindern zu arbeiten. Tatsächlich könnte unsere Technik vermutlich auch im therapeutischen Bereich, der während unserer Arbeit nur Nebeneffekt war, zur Anwendung gelangen. Bei der Frage der Nachhaltigkeit entwickelte sich die Idee, mit der uns bekannten Kindergruppe weiterzuarbeiten. Parallel dazu gab es schon länger den Wunsch, ein Projekt mit und für ältere Menschen zu entwickeln – und zwar u.a. mit Alzheimer-Kranken.

Alzheimer

Konzentrationsschwäche und Gedächtnisverlust – die charakteristischen Symptome dieser Krankheit führen zu Dispositionen, die jeder Theaterarbeit, die vom Wiederholen und von der Reproduktion lebt, zunächst einmal entgegenstehen. Damit sind allerdings erst die theatertechnischen Probleme umrissen. Hinzu kamen logistische Aufgaben, denn die Kranken benötigen auf allen ihren Wegen eine Begleitung, weil sie sich keine neuen Strecken verlässlich merken können und alleine weder zur Oper hin noch nach Hause zurückfänden und sich auch innerhalb des Probengebäudes verlaufen würden. Schwerer aber wogen die ethischen Bedenken: Auf der Bühne soll nur sein, wer sich bei vollem Bewusstsein für diese Situation entscheiden kann, wem es erkennbar Freude bereitet. Führen wir die betroffenen Kinder wie Senioren nicht öffentlich vor? Stellen wir sie mit ihrer Krankheit nicht aus?
Bei der Arbeit mit den Kindern allein ließ sich dies unzweifelhaft mit Nein beantworten. Die Kinder gaben mit großer Lust einen Teil von sich preis, warfen sich mit vollem Ein-

satz in die gestellten Aufgaben und wuchsen dabei zu neuer Größe: Sie lernten. Als die Regisseurin nach einem halben Jahr Pause die Improvisationsarbeit mit ihnen wieder aufnahm, diesmal zu ganz neuen Themen wie Erinnern und Vergessen, die die Alzheimer-Krankheit in den Fokus rückten, begriffen sie sofort, worum es ging. Sie hatten im Nebenher quasi eine kleine Schauspielausbildung absolviert, alle ging viel schneller. Die Kinder, die aus unterschiedlichen Klassen derselben Schule kommen, verstanden sich sofort wieder als Gruppe.

Bei den Alzheimer-Patienten stellte sich die Frage ganz anders dar. Kann jemand, der evtl. innerhalb einer halben Stunde vergessen hat, dass er gerade eine Geschichte erzählt hat, eine Entscheidung über die Teilnahme an einem solchen Projekt fällen? Jemand, der die Regisseurin, die anderen Mitspieler bei der nächsten Probe vielleicht nicht wiedererkennt und nur sehr unwahrscheinlich etwas wiederholen kann, jemand, den eine fremde Umgebung in grenzenlose Hilflosigkeit stürzen kann? Was soll das überhaupt?
Erstaunlich genug, dass inmitten des umfangreichen neuronalen Zerfalls, den Alzheimer charakterisiert, die Musik aus Kindheit und Jugend mitsamt der von ihr ausgelösten Gefühle und Körperbewegungen (z. B. Tanzschritte) länger als vieles andere erinnert wird. Der Musik scheint eine herausragende stabilisierende Wirkung innezuwohnen; sie beweist geradezu das Vorhandensein von Identität. Diese Beobachtungen hatten wir aber auch in der vorausgegangenen Arbeit mit den hyperaktiven Kindern gemacht. Inmitten dieser neurologischen Störungen, dem dementiellen wie dem hyperkinetischen Syndrom, ergab sich ein innerer Zusammenhang, der diesem Projekt und dem Zusammentreffen der beiden Gruppen zugrunde liegt: die Musik.

Musik

Für das erste Projekt hatte die Komponistin Juliane Klein musikalisches Material für zwei Sänger und kleines Orchester beigesteuert. Für HYP'OP II („Kennen wir uns nicht aus Biarritz?") entschieden wir uns, mit Musik unterschiedlicher Provenienz zu arbeiten. Zum einen sollte es persönlich erinnerte Musik sein, Schlager-, Operettenmelodien, die aus der Jugend der Älteren stammen und einen Gefühlsgehalt für die Erinnernden haben, auf der anderen Seite sollten auch die Kinder und die Jugendlichen etwas von „ihrer" Musik mitbringen können. Der Komponist Benjamin Rinnert arrangierte und bearbeitete diese unterschiedlichen „Musiken" zu einer Nummernpartitur, die Musiker der Staatskapelle realisierten. Sie spielten im zweiten Teil der Veranstaltung Tanzmusik für das Publikum, das dann in unmittelbarem Kontakt mit den Mitwirkenden mittanzen durfte.

Weitere Mitwirkende

Die „türkischen" Jugendlichen aus Kreuzberg waren nicht alle türkischer Abstammung, einer ist Chilene. Die Regisseurin hatte sich diese Gruppe zwischen den Kindern und den Alten gewünscht, um auf der Szene Menschen zu haben, die in beide Richtungen soziale Verantwortung übernehmen können.
Bei einem Kaffeetrinken der ehemaligen Choristen der Staatsoper erzählten wir von unserem Vorhaben. Zu einem Vorsingen mit dem musikalischen Leiter Friedemann Mewes brachten die Sänger Stücke mit, die sie gerne vortragen wollten, mit denen sie früher aufgetreten waren und noch auftreten, kurz: die ihnen etwas bedeuteten. Schon nach diesem ersten Vorsingen wussten wir, dass die Szene, in der sich die Sänger für ein Potpourri, das sie seit Jahren nicht mehr gesungen hatten, am Flügel zusammenfanden und mit dem Pianisten über die Tempi stritten, so Einzug halten würde in unser Stück.
Ein Turnier-Tanzpaar sollte mit den stilisierten Schritten und der Haltung des Standardtanzes auf die Musik reagieren.

Kleine Arbeitsberichte
Stadt Land Fluss

Mittwoch Vormittag in einer Tagesstätte im Wedding. Die Ergotherapeutin mitsamt ihrem gut gelaunten Hund hat alle zusammengerufen für das nächste Programm: Stadt Land Fluss. Ich liebe Bildungsspiele und muss mich zurückhalten, die Alten sollen ja ihr Gedächtnis trainieren, nicht ich. Buchstabe K. Fluss mit K... – Kongo sagt jemand. Die Therapeutin schreibt mit ihrem Filzer KONGO auf die Flipchart-Tafel. Dann weitere Flüsse mit K – Kinzig, KONGO schreit es aus einer Ecke. Kongo hatten wir schon, reagiert die Therapeutin geduldig. Zwei Sekunden später schreit eine Stimme mit der Freude am Geistesblitz aus der gleichen Ecke: KONGO! Ich schaue Yashi, die Ausstatterin, und Adriana an, deren Nasenflügel bereits vor unterdrücktem Lachen beben, aber schlechtes Gewissen hin oder her: Es ist so komisch.

Tanztee

Gut gelaunte frische Rentnerinnen, die aber keine Betroffenen sondern zum Helfen da sind und unaufgefordert ihr Alter nennen: 61 und sie singen sehr gerne.
Agile Männer bitten Adriana zum Tanz. Mich fragt erst einmal keiner. Ungewöhnliche Altersmischung: Die Verwandten und Angehörigen. Ein älterer gepflegter Herr füttert seine Frau. Zwei WGs mit Demenzkranken sind als zwei gut besetzte Tische präsent. Während der Weihnachtsgeschichte, die ein perückengeschmückter, heftig berlinernder Engel erzählt, steht eine Frau auf und geht mit nicht auf ein Ziel fokussiertem Blick einfach nach vorne, wo die Vortragende steht. An anderen

Tischen bleiben alle stoisch abgewandt zur Tanzfläche sitzen. Um 16 Uhr hat der Tanztee begonnen, um 16.15 Uhr herrscht bereits Hochstimmung. Rosamunde, Anneliese, ach Anneliese und Weiße Rosen aus Athen.

Jeden Tag eine neue Liebe

Herr Y. und Frau Z. haben sich in ihrer Freude am Tanzen gefunden, sie flirten miteinander. Können sie sich beim nächsten Mal aneinander erinnern oder erneuert sich Mal um Mal, Probe um Probe, diese kleine Liebesgeschichte füreinander?

Lehrter Straße

Drei Frauen am Wohnzimmer-Esstisch. Frau X. (89), die Tänzerin, eine Wärmflasche im Rücken, aufrechte Haltung, die Zigarette elegant zwischen den Fingern. Wie alt wir sie schätzen? Hm, paarundsiebzig? Nein, freut sie sich, Jahrgang 1915. Wir rechnen nach: 89? und sind beeindruckt. Zwei Minuten später fragt sie wieder: Wie alt wir sie schätzen? 89 ist unsere schnelle Antwort. Sie lächelt stolz und sagt geradezu triumphierend: Jahrgang 1915.

Frau Y. (91), die Königin. In rotem Samt mit dicker Bernsteinkette thront sie am Tisch, teilt spitze Gemeinheiten aus, vor allem gegen Frau Z. Eine stattliche Erscheinung mit vollem weißen Haar; sie hält Hof, erzählt, dass sie ihren Sohn „abgöttisch" liebe und er sie eingeladen habe, in seiner Fabrik Aufsichtsfunktionen zu übernehmen.

Frau Z. (90) sitzt mit gesenktem Kopf und verschlossenem Blick am Tisch, versucht immer aus den Tassen der anderen zu trinken und auch von den anderen Tellern Kuchen zu naschen. Sie schläft während unseres Besuchs am Tisch ein, die anderen schämen sich einträchtig dafür und lassen sie das deutlich spüren. Als Musik, ihre CDs mit Schlagern der 30er Jahre, aufgelegt werden, taut sie auf, hebt den Kopf das erste Mal und sagt vernehmlich: Schön! Die restlichen WG-Bewohnerinnen sitzen in ihren Liegesesseln in verschiedenen Ecken des Raumes und schlafen. Im Hintergrund toben die beiden Wellensittiche von Frau X. lautstark durch ihren riesigen Käfig.

PEGASUS
Theater- und Medienverlag

Verlag Autoren Agentur

Ur- und Erstaufführungen 2005/2006 (eine Auswahl):

Alfian Bin Sa'at OPTISCHE TRILOGIE
Deutsch von Frank Heibert, DSE: Theater an der Winkelwiese, Zürich, Jan. 2006

Frédéric Blanchette DER SICHERHEITSABSTAND
Deutsch von Frank Heibert, UA: Stadttheater Bern, Sept. 2005; DE: Hans Otto Theater, Potsdam, Sept. 2006

Nathalie Boisvert DAS MARSTRAINING
Deutsch von Frank Heibert, DSE: Rheinisches Landestheater Neuss & GRIPS Theater, Berlin, März 2006

Jordi Galceran DIE GRÖNHOLM-METHODE
Deutsch von Stefanie Gerhold, DSE: Badisches Staatstheater Karlsruhe, Nov. 2005

Anne Geelhaar DAS SINGENDE, KLINGENDE BÄUMCHEN
Bühnenfassung von Rainer Paetzoldt und Rolf Losansky, UA: Theater Altenburg-Gera, Dez. 2005

Sofia Fredén DER SONNENAFFE
Deutsch von Jana Hallberg, DSE: Thalia Theater Halle, Nov. 2005

Michael Healey DER ZEICHNER
Deutsch von Gerd Hauck, DSE: Renaissance-Theater, Berlin, April 2006

Terry Johnson DIE REIFEPRÜFUNG
Bühnenfassung nach Charles Webb, Calder Willingham, Buck Henry,
Deutsch von Bernd Samland, DSE: Admiralspalast, Berlin, April 2006

Hussain Al-Mozany KLARA UND ABBAS
UA: Düsseldorfer Schauspielhaus, Sept. 2005

Paul Pourveur STIEFMÜTTER!!
Deutsch von Uwe Dethier, DSE: Theaterhaus Frankfurt, Okt. 2005

David Pharao DER GAST
Deutsch von Astrid Windorf, DSE: Komödie am Max II, München, März 2006

Oliver Schmaering SEEFAHRERSTÜCK
ausgezeichnet mit dem Förderpreis des Theatertreffens Berlin 2005, UA: neues theater, schauspiel halle, Sept. 2005

Oliver Schmaering/Jochen Kiefer
MAL VERLIERT MAN UND MAL GEWINNEN DIE ANDEREN
UA: neues theater, schauspiel halle, Jan. 2006

Ulf Stark DAS SCHATTENMÄDCHEN
Deutsch von Hansjörg Betschart, DSE: LTT Tübingen, Sept. 2005

Ulf Stark DER ENGEL UND DAS BLAUE PFERD
Deutsch von Hansjörg Betschart, DSE: Bühnen der Landeshauptstadt Kiel, Okt. 2005

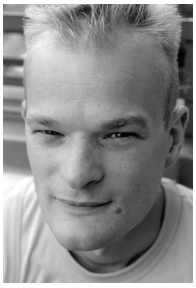
Franziska Steiof SIEDEPUNKT 1140
UA: Monsun Theater, Hamburg, Nov. 2005

Nick Wood ABOUT A BAND
Deutsch von Anja Tuckermann und Guntram Weber, UA: Hans Otto Theater, Potsdam, Feb. 2006

Neue Schönhauser Str. 19 . 10178 Berlin . Tel 030-28 49 760 . Fax 030-28 49 76 76
info@pegasus-agency.de . info@verlag-autorenagentur.de
www.pegasus-agency.de . www.verlag-autorenagentur.de

Rollenwechsel – Schauspieler im Theater des Sozialen

Vortrag von Jens Roselt



Jens Roselt
geboren 1968, Theaterwissenschaftler und Dramatiker, Lehrtätigkeit an der Freien Universität Berlin, zahlreiche Veröffentlichungen zur Theorie und Ästhetik des Theaters (u.a. Die Ironie des Theaters, Wien 1999. Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst, zus. mit Erika Fischer-Lichte und Clemens Risi, Theater der Zeit, Recherchen 18, Berlin 2004. Seelen mit Methode – Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater, Berlin 2005). Dramen beim S. Fischer Verlag (u.a. DREIER, in: Theater Theater – Aktuelle Stücke 12, Frankfurt am Main 2002 und BODY SNACKS, in: Theater Theater – Aktuelle Stücke 14, Frankfurt am Main 2004). Dramatisierungen für die Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz in Berlin (ERNIEDRIGTE UND BELEIDIGTE, 2001) und das Theater Baden-Baden (RAUCH, 2004).

Auf europäischen Bühnen tauchen in den letzten Jahren Menschen auf, die dem schauspielerischen Ideal der Perfektion Hohn zu sprechen scheinen. Man sieht Darsteller, die erkennbar keine körperliche und stimmliche Ausbildung für das Theater haben, die ihre Mittel nicht beherrschen, die nicht virtuos Rollen vorspielen, sondern sich unwillkürlich penetrant präsentieren. Die Bandbreite ist vielfältig: In Inszenierungen von Frank Castorf stehlen nicht-professionelle Darsteller ihren Kollegen von der Volksbühne die Show, Christoph Schlingensief arbeitet mit geistig und körperlich Behinderten, die Performancegruppe Rimini-Protokoll ‚spielt' mit bestimmten Berufsgruppen wie Beerdigungsunternehmern oder Mitarbeitern einer Fluggesellschaft. Nicht selten sieht man Truppen, die von vorneherein über die sozialen Gruppen definiert werden, denen ihre Darsteller angehören: Alte, Obdachlose oder Strafgefangene. Die Ziele, Arbeitsweisen und Ergebnisse dieser Gruppen sind durchaus unterschiedlich, gemein ist ihnen aber ein deutliches Interesse zur Arbeit am Nicht-Perfekten.

Dieser Entwicklung soll anhand von drei Fragestellungen nachgegangen werden:

1. Welche ästhetischen Strategien und Praktiken werden konkret verfolgt? Wie werden die realen Biografien und Körper der Darsteller zum Material im Theater des Sozialen?

2. Was bedeutet das Nicht-Perfekte im Theater für die Interaktion zwischen Bühne und Publikum? Was ist so anziehend oder abstoßend an nicht perfekten Darstellern?

3. Was bedeutet die Invasion der Dilettanten für das professionelle Theater, seine Schauspieler und deren Ausbildung?

„Physik" Produktion von Hygiene Heute, 2003

Ergebnisprotokoll der Mitgliederversammlung der Dramaturgischen Gesellschaft

So, 16.01.05, 14.00 – 15.30 Uhr im schauspielfrankfurt

Anwesend:
die Vorstandsmitglieder, der Geschäftsführer und seine Assistentin und 27 Mitglieder. Protokoll: Heidrun Schlegel

1. Bericht des Vorstands:
Veranstaltungen 2004 Manfred Beilharz berichtet von der Veranstaltung im Rahmen der Theaterbiennale Wiesbaden, einer Begegnung zwischen Dramaturgen und jungen Autoren aus Europa.

2. Bericht des Geschäftsführers
Henning Rischbieter schildert die finanzielle Situation, das Verhältnis von Einnahmen und Ausgaben und den Stand der Mitgliederzahlen.

3. Bericht der Kassenprüfer
Die beiden Kassenprüfer Peter Ritz und Peter Ullrich sind nicht anwesend. Ihr Bericht von der Kassenprüfung in der Geschäftsstelle der Dramaturgischen Gesellschaft am 20.12.2004 wurde verlesen. Einstimmige Entlastung des Vorstands und des Geschäftsführers.

4. Wahl des Vorsitzenden
Der einzige Kandidat Manfred Beilharz wird in einer offenen Abstimmung bei einer Gegenstimme, einer Enthaltung und fünfundzwanzig Ja-Stimmen wiedergewählt. Er nimmt die Wahl an.

5. Wahl des Vorstands
Peter Spuhler stellt den Antrag zur Geschäftsordnung, in jedem Fall ein 7. Vorstandsmitglied zu kooptieren, um die Arbeit besser verteilen zu können. Geheime Vorstandswahlen: die neun Kandidaten erhalten: Birgit Lengers 24 Stimmen, Uwe Gössel 24 Stimmen, Peter Spuhler 22 Stimmen, Jan Linders 20 Stimmen, Christian Holtzhauer 18 Stimmen, Ann-Marie Arioli 16 Stimmen, Hans-Peter Frings 15 Stimmen, Anne-Sylvie König 11 Stimmen, Florian Vogel 10 Stimmen. Damit sind Birgit Lengers, Uwe Gössel, Peter Spuhler, Jan Linders, Christian Holtzhauer und Ann-Marie Arioli gewählt. Dem neu gewählten Vorstand wird vorgeschlagen, Hans-Peter Frings zu kooptieren.

6. Entlastung der bisherigen Kassenprüfer
Dr. Peter Ullrich und Peter Ritz und Neuwahl der Kassenprüfer Berit Schuck und Peter Ritz.

7.) Verschiedenes

a) Kleist-Förderpreis für junge Dramatiker
Petra Thöring und Florian Vogel berichteten über die Jury-Arbeit 2004, insbesondere von der Veränderung der Zeitschiene durch die grundsätzliche Verschiebung der Kleist-Festtage in Frankfurt/Oder auf alle zwei Jahre im Herbst. Die Verleihung des Preises soll weiterhin jedes Jahr stattfinden. Es wird kritisiert, dass der Aufruf an die Theater, die Uraufführung des prämierten Stückes auszurichten, nicht im „Dramaturg" abgedruckt ist, das soll in Zukunft automatisch im Herbst-Heft erscheinen. Bisher hat sich das HOT Potsdam um die nächste UA beworben, konnte aber aus Dispositionsgründen noch keine feste Zusage geben. Die Versammlung spricht sich dafür aus, bis zum Einsendetermin der Texte Kollegen mündlich auf diese Möglichkeit aufmerksam zu machen, um weitere Bewerber zu finden.

b) Auswertung der Frankfurter Tagung
Die Zahl der Besucher wird positiv bewertet. Der Umstand, die Tagung an verschiedenen Orten abzuhalten, war interessant und hat dazu beigetragen, die verschiedenen Themen an ihrem Ort zu diskutieren und die Institutionen (Kinder- und Jugendtheaterzentrum und Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft) in die Tagung einzubeziehen. Es wird der Wunsch geäußert, in Zukunft auch in verschiedenen Theaterhäusern zu tagen. Das mangelnde Interesse bzw. die geringe Anwesenheit der Gastgeber des schauspielfrankfurt über die Veranstaltungen hinaus, bei denen sie selbst beteiligt waren, wird festgestellt. Der Wunsch nach anderen Formen als Podiumsdiskussionen wird laut und ebenso der Wunsch, die Tagung mehr zum Austausch der Kollegen untereinander auszurichten. In diesem Zusammenhang wird überlegt, ob der Termin der Mitgliederversammlung innerhalb der Tagung nicht überdacht werden muss, damit die MV auch als Diskussionsforum und zur Mitgliederwerbung dienen kann.
Des weiteren wird vorgeschlagen, Referenten und Dozenten aus anderen Fachbereichen einzuladen, um neue Anregungen von außen in die Dramaturgentagung einzubringen. Als eine Möglichkeit anderer Tagungsformen wird vorgeschlagen, spezialisierte Vorträge mit anschließenden vertiefenden Workshops durchzuführen, ein gängiges Modell wissenschaftlicher Tagungen. Vorschlag von Berit Schuck zu einer weiteren Veranstaltung übers Jahr: digital rights management. Auch der nicht stattgefundene Workshop zu Sponsoring – Fundraising etc. könnte eine extra Veranstaltung hergeben.

c) Ort der Jahrestagung 2006
Es wird vorgeschlagen, die Jahrestagung 2006 in Berlin zu veranstalten. Angestrebt wird eine Kooperation mit den Berliner Festspielen, mit deren Haus als Austragungsort und eine inhaltliche Anbindung an das Festival spielzeiteuropa.

Informationen rund um die Tagung

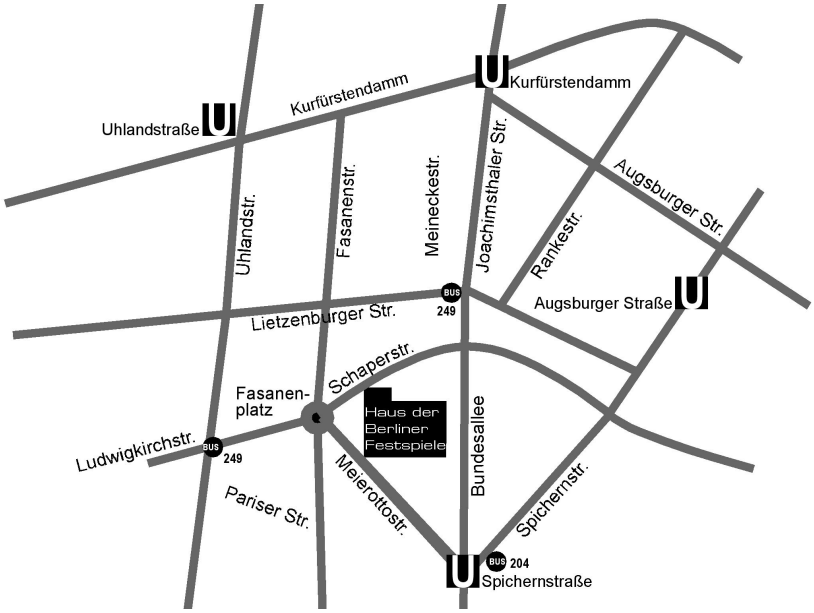
Tagungsort
Haus der Berliner Festspiele
(ehemals Freie Volksbühne)
Schaperstraße 24
10719 Berlin

www.berlinerfestspiele.de
Tel. 030 / 254 89 0

Erreichbarkeit
U3 und U9 Station Spichernstraße
Bus M19, M46, X10, 109 Haltestelle
U-Bhf. Kurfürstendamm
Bus 204, 249 Haltestelle Rankeplatz
10 Minuten Fußweg vom Bahnhof Zoo

Anmeldung
Für einige Veranstaltungen ist eine verbindliche Anmeldung erforderlich, wir bitten Sie daher, sich auf unserer Internetseite unter „Aktuelles" oder telefonisch in der Geschäftsstelle zu akkreditieren.

Kontakt: Heidrun Schlegel
Dramaturgische Gesellschaft
Tempelherrenstr. 4
10961 Berlin
Fon 030 / 693 24 82
Fax 030 / 693 26 54
post@dramaturgische-gesellschaft.de
www.dramaturgische-gesellschaft.de



Gastronomie
Über das Angebot des Tagungscafés hinaus gibt es in der nahen Umgebung mehrere Restaurants und Cafés.

Hotelzimmer
In der Woche vom 13. – 22. Januar 2006 findet in Berlin die Ernährungsmesse „Grüne Woche" statt. Die Hotels in der City West sind aufgrund dessen sehr ausgelastet. Unter der Internetadresse http://www.freie-hotels.de/Gruene-Woche.php3 gibt es eine Auswahl verfügbarer Hotels. Sollten Sie Schwierigkeiten haben, ein Zimmer zu finden, wenden Sie sich bitte an unsere Geschäftsstelle.

Spielpläne
Die Spielpläne der Berliner Theater für das Wochenende 20. – 22.01.2006 finden Sie unter www.berlin-buehnen.de und auf den Internetseiten der Berliner Theater.

WAU
Restaurant/ Bar, Hebbel am Ufer HAU 2
Hallesches Ufer 32 – 10963 Berlin
U-Bahn Linie 1 Hallesches Tor und Möckernbrücke
U-Bahn Linie 7 Möckernbrücke
S-Bahn Linien S1 und S2 Haltestelle Anhalter Bahnhof
Bus M41, Haltestelle Willy-Brandt-Haus
Bus M29, 123 Haltestelle Anhalter Bahnhof
Bus 265, Haltestelle U Hallesches Tor

Impressum

ISSN Nr. 1432-3966

Dramaturgische Gesellschaft (dg)
Geschäftsstelle:
Tempelherrenstraße 4
10961 Berlin
Telefon: 030 / 693 24 82
Telefax: 030 / 693 26 54
e-mail: post@dramaturgische-gesellschaft.de
www.dramaturgische-gesellschaft.de

Vorstand:
Manfred Beilharz (Vorsitzender)
Birgit Lengers (stellvertretende Vorsitzende)
Ann-Marie Arioli
Hans-Peter Frings
Uwe Gössel
Christian Holtzhauer
Jan Linders
Peter Spuhler

Geschäftsführung:
Heidrun Schlegel

Redaktion:
Heidrun Schlegel / Vorstand

Gestaltung:
Ute Freitag – Büro für kleinteilige Lösungen

Der Kleist-Förderpreis für junge Dramatiker 2006

Im Jahr 2006 wird der Kleist-Förderpreis für junge Dramatiker zum 11. Mal von der Dramaturgischen Gesellschaft Berlin, der Kleist-Stadt Frankfurt (Oder) und dem Kleist Forum Frankfurt vergeben. Der Preis ist mit 7670 Euro dotiert. Mit diesem Preis ist eine Uraufführungsverpflichtung verbunden.
Theater, die an der Übernahme der Uraufführung interessiert sind, melden sich bitte umgehend bei der Dramaturgischen Gesellschaft. Über die Vergabe der Uraufführung entscheidet die Mitgliederversammlung der Dramaturgischen Gesellschaft im Januar 2006.

Über den Kleist-Förderpreis:
Seit bereits 10 Jahren ist der Kleist-Förderpreis für junge Dramatiker richtungsweisend für die Entwicklung neuer Dramatik und Wegbereiter vieler, mittlerweile international renommierter Autoren, die den Namen der Kleiststadt Frankfurt (Oder) in Verbindung mit der höchst innovativen Idee der Autorenförderung an die großen deutschen und europäischen Bühnen tragen. Er ist zu einem wichtigen Markenzeichen der Kleiststadt Frankfurt (Oder) geworden.

Der Preis ging in den vergangenen Jahren:
1996 an Guido Koster für „Nachklang“,
1997 an Marius von Mayenburg für „Feuergesicht“,
1998 an Katharina Gericke für „Winterkönig“,
1999 an Dirk Dobrow für „Legoland“,
2000 an Andreas Sauter und Bernhard Studlar für „A. ist eine Andere“,
2001 an Katharina Schlender für „Trutz“,
2002 an Ulrike Syha für „Autofahren in Deutschland“
2003 an Rebekka Kricheldorf für „Kriegerfleisch“
2004 an Daniel Mursa für „Dreitagefieber“
2005 an Reto Finger für „Kaltes Land“

Im Jahr 2005 wurden 79 Stücke von Autoren aus Deutschland, der Schweiz und Österreich eingereicht. Die Einsender waren zwischen 18 und 35 Jahren alt, das Durchschnittsalter lag bei etwas unter 29 Jahren.

Theater, die grundsätzlich daran interessiert sind, eine Uraufführung zu übernehmen, können sich jederzeit mit Karen Witthuhn, Projektreferentin Theater am Kleist Forum Frankfurt, in Verbindung setzen (k.witthuhn@muv-ffo.de oder tel. 0335 – 4010-202).

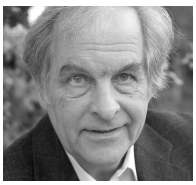
Einladung zur Mitgliederversammlung der Dramaturgischen Gesellschaft

am Samstag, 21.01.06, 17.30 – 18.30 Uhr

Tagesordnung:
1. Bericht des Vorstands
2. Bericht der Geschäftsführerin
3. Bericht der Kassenprüfer
4. Wahl der Kassenprüfer
5. Kleist-Förderpreis
6. Mitgliedsbeiträge
7. Verschiedenes

Die Dramaturgische Gesellschaft

Der im Januar 2005 gewählte Vorstand:
Ann-Marie Arioli, geboren 1969, Chefdramaturgin am Theater Aachen, 2004 Dramaturgin bei THEATERBIENNALE – NEUE STÜCKE AUS EUROPA, Wiesbaden, von 2000 – 2003 Dramaturgin am Luzerner Theater.



Dr. Manfred Beilharz, geboren 1938, Intendant des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden, künstlerischer Leiter THEATERBIENNALE – NEUE STÜCKE AUS EUROPA, Präsident des deutschen Zentrums des Internationalen Theaterinstituts (ITI) Berlin, Präsident des weltweiten ITI, Paris, 1991 – 2003 Intendant Theater Bonn.

Hans-Peter Frings, geboren 1962, Dramaturg am schauspielfrankfurt, 2000 – 2005 Schauspieldramaturg am Nationaltheater Mannheim, seit Sommer 2003 Chefdramaturg. 1990 – 2000 Dramaturg – seit 1995 als Chefdramaturg – an den Freien Kammerspielen Magdeburg.

Uwe Gössel, geboren 1966, Theaterwissenschaftler, Dramaturg und Autor. Leiter des Internationalen Forums, Theatertreffen/Berliner Festspiele, 2002 – 2004 Dramaturg am Maxim Gorki Theater Berlin, 1999 – 2002 Schauspieldramaturg am Volkstheater Rostock.

Christian Holtzhauer, geboren 1974, Schauspieldramaturg am Staatstheater Stuttgart, von 2001 – 2004 Dramaturgie/ Künstlerisches Programm Sophiensaele Berlin.

Birgit Lengers, geboren 1970, ist Theaterwissenschaftlerin (Universität Hildesheim, UdK Berlin), Dramaturgin (German Theater Abroad, Berlin/New York) und Korrespondentin für Kulturmanagement Network; Publikationen u.a. in „Text + Kritik“ und in „Theater der Zeit“.

Jan Linders, geboren 1963, lebt in Berlin, arbeitet seit 1995 als freier Dramaturg, Autor und Publizist. Sein Arbeitsschwerpunkt sind experimentelle Stückentwicklungen, zuletzt am HAU und den Sophiensaelen. Lehrauftrag an der TU Berlin (Medienwissenschaft).

Peter Spuhler, geboren 1965, Intendant des Theaters und Philharmonischen Orchesters der Stadt Heidelberg, 2002 – 2005 Intendant des Landestheaters Württemberg-Hohenzollern Tübingen Reutlingen (LTT), 1998 – 2002 Leitender und geschäftsführender Dramaturg & Schauspieldirektor am Volkstheater Rostock.

Die Geschäfte führt seit Februar 2005:

Heidrun Schlegel, geboren 1974, ist Theaterwissenschaftlerin und Geschäftsführerin der Dramaturgischen Gesellschaft und arbeitet als freie Theatermusikerin u.a. mit der Gruppe com.on.site, Berlin.

Die Dramaturgische Gesellschaft (dg) vereinigt Theatermacher aus Deutschland, Österreich und der Schweiz. Zu ihren Mitgliedern zählen außer Dramaturgen auch Regisseure, Intendanten, Verleger und Journalisten. Das zentrale Interesse der Dramaturgischen Gesellschaft gilt der Auseinandersetzung mit Themen und Stoffen, die im engeren oder weiteren Sinn dramaturgische Fragestellungen aufwerfen. Ziel ihrer Arbeit ist es, aktuelle künstlerische und gesellschaftspolitische Fragen und Positionen aufzugreifen, zu diskutieren und zu formulieren. Die Dramaturgische Gesellschaft versteht sich als ein offenes Gesprächs- und Diskussionsnetzwerk und Forum des Erfahrungsaustauschs zwischen Theatermachern. Neue Mitglieder und Impulse sind herzlich willkommen.

Veranstaltungen und Aktivitäten der letzten Jahre:

seit 1995 Verleihung des Kleist-Förderpreises für junge Dramatiker zusammen mit der Stadt Frankfurt/Oder und dem Kleist Forum Frankfurt;
Symposion „Theater – Produzieren für die Zukunft, in der Zukunft“ Januar 2005 in Frankfurt/Main;
„Schnittstelle Theater“ Symposion über Theater und Medien, Januar 2004 an der Volksbühne Berlin;
Workshop mit Autoren auf der „THEATERBIENNALE – NEUE STÜCKE AUS EUROPA“ in Wiesbaden Juni 2004;
„www.hotel-reiss.de“ Autorenprojekt des Forums Junge Dramaturgie mit dem Staatstheater Kassel zu den Hessischen Theatertagen 2002;
Symposion über neue polnische, tschechische und deutsche Dramatik in Jelena Góra, Polen, Oktober 2001.

Weitere Informationen erhalten Sie auf unserer Internetseite: www.dramaturgische-gesellschaft.de
oder direkt über unsere Geschäftsstelle.
E-mail: post@dramaturgische-gesellschaft.de
Telefon: 030 / 693 24 82
Telefax: 030 / 693 26 54