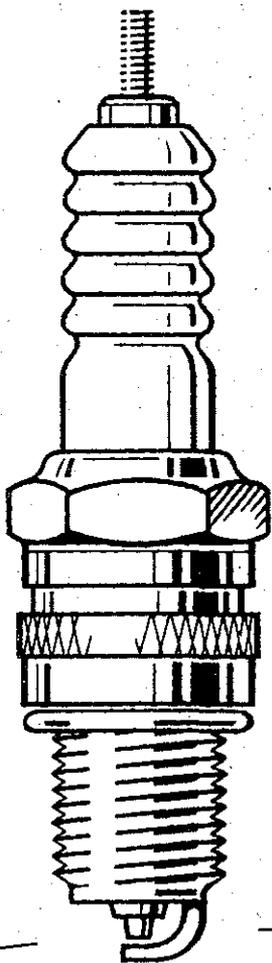


# dramaturgie

Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft



## **Dem „Wahren, Guten, Schönen“ - Bildung auf der Bühne?**

**Welche neue Rolle spielt  
das Theater  
in der Wissensgesellschaft?**

Öffentliches Symposium  
der Dramaturgischen Gesellschaft

01. bis 04. Februar 2007 in Heidelberg

# Dem „Wahren, Guten, Schönen“ – Bildung auf der Bühne?

Welche neue Rolle spielt das Theater in der Wissensgesellschaft?

**Donnerstag 01.02.07**

20:00 | **Städt. Bühne** | **Effi Briest** nach Theodor Fontane  
Fassung von Axel Preuß | Regie: Martin Nimz  
Epische Bühnenfassung von Axel Preuß nach einer szenischen Idee von Regisseur Martin Nimz: Der Text wird vom Erzähler Stephan Schäfer live gesprochen, während die Schauspieler stumm agieren.

22:00 | **friedrich5** | **Friedrichstraße**  
Die Kult-Theatersoap von Regieassistentin Catja Baumann & Dramaturgin Katrin Spira mit Laien & Profis in und ums Theater in der Friedrichstraße. Folge 12: Der fiese Chef dramaturg Hubertus Donner lässt sich für die Wiederöffnung seines Theaters feiern und alle anderen für sich schufeln!

20:00 | **zwinger1** | **Der Kick** von Andres Veiel und Gesine Schmidt | Regie: Sebastian Schug  
Potziow. Am 13.07.2002 ermorden drei Jugendliche einen befreundeten Gleichaltrigen. Das preisgekrönte Dokumentartheaterstück inszeniert vom Nachwuchsregisseur 2005, Sebastian Schug.

anschließend | **friedrich5** | **Begrüßungs-Party**

**Freitag 02.02.07**

ab 9:00 | **Foyer** | **Akkreditierung Tagungsbüro**

10:00 | +++ | **Eröffnung/Begrüßung** Peter Spuhler (Intendant des Theaters und Philharmonischen Orchesters der Stadt Heidelberg) Manfred Beilharz (Vorsitzender der Dramaturgischen Gesellschaft, Intendant des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden)

10:30 – 12:00 | +++ | **Theater und Bildung – Welche Rolle spielt das Theater im Bildungsdiskurs?**  
**Vortrag** von Ulrike Hentschel (Professorin für Theaterpädagogik an der Universität der Künste Berlin) Ein Konzept ästhetischer Bildung wird vorgestellt, das sich von den Argumentationsfiguren abgrenzt, die das Theater im Bildungszusammenhang legitimieren. Statt am Subjekt anzusetzen und an den möglichen Qualifikationen, die es erwerben soll, setzt es am Gegenstand, dem Theater, als Ausgangspunkt für Bildungsüberlegungen an. **Diskussion** mit Heiner Goebbels (Komponist, Regisseur, Professor und geschäftsführender Direktor am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft der Universität Gießen) [S. 8]

12:00 – 12:30 | +++ | **Kurzpräsentation Tagungsprogramm** durch den Vorstand der dg

12:30 – 14:00 | **Foyer** | **Mittagspause**

14:00 – 15:30 | +++ | **Theater schafft Wissen I**  
**Theater als Medium der Forschung**  
**Diskussion** zu Arbeiten von Gesa Ziemer (u.a. Dozentin für Ästhetik und Kulturtheorie an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich) und Marijke Hoogenboom (Professorin an der Amsterdamer Kunsthochschule und freie Dramaturgin) Wie kann der Begriff der Forschung durch die Praxis des Theaters erweitert werden? Gesa Ziemer stellt die ästhetischen und politischen Dimensionen des Mit-Theater-Forschens anhand ihres Projektes „Verletzbare Orte“ vor. Marijke Hoogenboom stellt die Research Groups an der Amsterdamer Akademie vor, die mit künstlerischen Forschungsprojekten die Ausbildung erweitern.  
**Moderation:** Uwe Gössel [S. 10]

16:00 – 17:30 | +++ | **Kunst der Vermittlung I**  
**Aktualität und Verfahren einer „Dramaturgie des Publikums“**  
**Workshop** mit Geesche Wartemann (Juniorprofessorin für Theorie und Praxis des Kinder- und Jugendtheaters am Institut für Medien und Theater der Universität Hildesheim) Die Theater erkennen zunehmend, dass eine ihrer grundlegenden Aufgaben darin besteht, dem Publikum zu neuer Orientierung im Dschungel der Theaterformen und Darstellungsstile zu verhelfen. Eine heutige Dramaturgie des Publikums bleibt deshalb nicht nur aufführungsimmanent, sondern widmet sich den ZuschauerInnen in eigenen Veranstaltungsformaten. In diesem Workshop sollen Kriterien für ein gutes Publikumsgespräch gefunden und diskutiert werden. Darüber hinaus soll das methodische Spektrum der Vermittlung der Kunstform Theater erweitert werden. Anregungen können dabei vom Kinder- und Jugendtheater ausgehen.  
**Moderation:** Birgit Lengens [S. 14]

14:00 – 15:30 | +++ | **Weiterbildung I**  
**„Theatermarketing ist Quatsch!“**  
**Workshop** mit Armin Klein (Professor und Leiter des Instituts für Kulturmanagement an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg) Welches Wissen kann das Kulturmarketing Dramaturgen vermitteln? Ausgehend vom öffentlichen Theater sollen in diesem Workshop Marketingstrategien für fünf Dramaturgen erarbeitet werden, unter der Voraussetzung, dass das künstlerische Produkt in seinem Ergebnis keine beeinflussbare Größe ist.  
**Moderation:** Ann-Marie Arioli [S. 12]

16:00 – 16:45 | +++ | **Oper & junges Publikum I**  
**Die Junge Oper Mannheim**  
**Präsentation** mit Susanne Mautz (Musiktheaterpädagogin der Jungen Oper am Nationaltheater Mannheim) der Cembalistin Marie-Theres Justus Roth und der Mezzosopranistin Anne-May Krüger. Seit einiger Zeit gibt es auch im Bereich der Oper Bestrebungen, eigens für Kinder und Jugendliche konzipierte Stücke auf den Spielplan zu setzen, um das junge Publikum für Musiktheater zu begeistern. Das junge Musiktheater soll wie das moderne Kindertheater Geschichten erzählen, die das junge Publikum interessiert und seinen Horizont erweitert. [S. 20]

16:45 – 17:30 | +++ | **Kunst der Vermittlung II**  
**Das Projekt enter am Nationaltheater Mannheim**  
**Präsentation** mit Markus Müller (Intendant des Oldenburgischen Staatstheaters und Initiator des Projektes) und Gülay Polat (Koordinatorin Schule und Theater am Nationaltheater Mannheim) *enter* wurde 1997 am Nationaltheater Mannheim ins Leben gerufen. Das Ziel des *enter*-Schulprojekts ist es, Schüler – unabhängig von Schultyp, Elternhaus oder ihrer sozialen Umgebung – mit dem Phänomen Theater vertraut zu machen. **Moderation:** Hans-Peter Frings [S. 21]

# Öffentliches Symposium

der Dramaturgischen Gesellschaft im Theater und Philharmonischen Orchester  
der Stadt Heidelberg

**Freitag 02.02.07**

19:00 | Schwetzingen | **Moteczuma**

von Antonio Vivaldi | Regie: Martín Acosta

Eine barocke Fantasie über Mexiko, lange verschollen und Anregung zu Legenden. Im Schwetzingen Rokokotheater kommt sie zum ersten Mal wieder komplett auf die Bühne, realisiert von einem mexikanischen Regieteam, das sich in frohen Farben mit dieser barocken Interpretation seiner Geschichte auseinandersetzt.

19:30 | Städt. Bühne | **Die Räuber**

von und nach F. Schiller | Regie: Martin Nimz

„Eine spritzige, vollkommen pathos-entschlackte und in jeder Minute kurzweilige Inszenierung, die einen ganz neuen, aktuellen Blick auf Schillers Räuber wirft und mit exzellenten schauspielerischen Leistungen glänzt.“ (Mannheimer Morgen)

22:00 | zwinger1 | **4.48 Psychose**

von Sarah Kane | Regie: Sebastian Schug | Deutsch von Durs Grünbein

Koproduktion mit dem Deutschen Nationaltheater Weimar

Sebastian Schug, der von der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste in Bensheim als Nachwuchsregisseur 2005 ausgezeichnet wurde, inszenierte für den zwinger1 „4.48 Psychose“ als Monolog mit Barbara Würster.

ab 22:00 | ORBIT stüble | **BAR + Präsentation ORBIT**

Das Projekt von raumlabor\_berlin im Auftrag des Theaters Freiburg, gefördert aus Mitteln des HEIMSPIEL-Fonds der Bundeskulturstiftung, ist während der Tagung als Kommunikationsmittel zu Gast in der Altstadt. [S. 22]

**Samstag 03.02.01.07**

ab 9:00 | Foyer | **Akkreditierung Tagungsbüro**

10:00 - 10:30 | +++ | **Kurzpräsentation des Tagesprogramms** durch den Vorstand der dg

10:30 - 12:00 | +++ | **Kulturauftrag versus Bildungsauftrag - Synergien und Synthesen**

Rede von Hans-Joachim Otto [MdB, FDP, Vorsitzender des Kulturausschusses des Bundestages, Mitglied der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“] **Stellungnahme/Impuls** von Ulrich Khuon [Intendant des Thalia Theaters Hamburg] [S. 24]

12:00 - 13:00 | Foyer | **Mittagspause**

13:00 - 14:30 | +++ | **Theater schafft Wissen II Wirkliche Fiktionen / fiktive Wirklichkeiten - Performance als kollektiver Forschungsprozess Präsentation** mit Sibylle Peters [Kulturwissenschaftlerin und Performerin] Was auf der Bühne geschieht, etwa in der Inszenierung eines Dramas, ist eine Fiktion, die einer realen Erfahrung Raum geben soll. Bei den Projekten, um die es in dieser Präsentation geht, ist es umgekehrt - sie erscheinen fiktiv, sind aber Teil der Realität. Die Bühne wird zu einem Forum, auf dem die Ergebnisse präsentiert und verhandelt werden können. [S. 25]

**Testschule**

**Präsentation** mit Amelie Deuffhard [designierte Intendantin, Kampnagelfabrik Hamburg] und Matthias von Hartz [Regisseur, Kurator, Autor] Das in Planung befindliche Projekt Testschule ist ein öffentliches Bildungslabor, in dem Wissenschaftler, Künstler und Praktiker mitten in der Stadt Bildung machen. In einem internationalen Archiv sind Bildungs- und Wissensmethoden gesammelt und können auch erlebt werden; tagsüber von Kindern, abends von Erwachsenen. Über das öffentliche Programm hinaus werden längerfristige Projekte mit Bildungsinstitutionen entwickelt. Durch die Aktivitäten auf verschiedenen Ebenen wird über die eigentlichen Teilnehmer die Diskussion über Bildung in andere (Teil-) Öffentlichkeiten getragen.

**Moderation:** Uwe Gössel / Jan Linders [S. 26]

13:00 - 14:30 | +++ | **Weiterbildung II Theater braucht Regeln - Regelsammlung Verlage**

**Workshop** mit Marion Victor [Verlag der Autoren], Hans-Jürgen Drescher [Suhrkamp], Reinhold Quandt [Ricordi], Jan Ehrhardt [Verband Deutscher Bühnen- und Medienverlage] Die so genannte Regelsammlung fasst die „Spielregeln“ zusammen, die für die Rechtsbeziehung von Theatern und Verlagen/Autoren gelten. Das für Dramaturgen unverzichtbare Regelwerk wird in seiner Neufassung vorgestellt und diskutiert.

Regelsammlung Verlage / Bühnen 2005 - Standard-Aufführungsverträge Schauspiel / Musikdramatik - Inhalt des Aufführungsrechts - Urheberpersönlichkeitsrecht (droit moral) - Konfliktfälle Werkintegrität / Inszenierung - Konfliktvermeidungsstrategien - weitere Nutzungsrechte. **Moderation:** Manfred Beilharz [S. 28]

**zur Erklärung:** +++ Die jeweiligen Räume standen bei Druck noch nicht fest und werden im Internet und vor Ort bekannt gegeben.

# Programm Fortsetzung

**Samstag 03.02.01.07**

15:00 – 17:00 | +++ | **Oper & junges Publikum II**  
**Die Junge Oper an der Staatsoper Stuttgart**  
**Workshop** über die Tischoper „Westzeitstory“ mit Barbara Tacchini [Dramaturgin und Leiterin der Jungen Oper der Staatsoper Stuttgart und dem ausführenden Ensemble] Eines der ersten Projekte der „Jungen Oper“ ist die Tischoper „Westzeitstory“, die nicht nur im Theater, sondern auch in Schulen gezeigt werden kann. Zwei mal vier Meter groß ist die Tischfläche, auf der und um die herum sich alles abspielt: Ein Western, wie er im Buche steht.  
**Moderation:** Christian Holtzhauer [S. 30]

17:00 – 19:00 | +++ | **Mitgliederversammlung** der Dramaturgischen Gesellschaft **mit Vorstandswahlen** [S. 55]

19:30 | **Städt. Bühne | Amerika** nach Franz Kafka  
**Regie:** Annette Pullen Dem Schauspielensemble gelingt mit Regisseurin Annette Pullen eine sehr spielfreudige und erstaunlich heitere Bühnenadaptation von Kafkas großem Romanfragment. Es ist wie im richtigen Leben: Hinter dem Schein der schönen Oberfläche lauern die Abgründigkeiten von Globalisierungsmarionetten.

21:00 | **zwinger1 | Maxi-Singles** [UA]  
von Katharina Schmidt | **Regie:** Wulf Twiehaus Katharina Schmidts bissig-komische Abrechnung mit der Single-Generation gewann den Autorenpreis des Heidelberger Stückemarkts 06. Schnelle & pointierte Dialoge in einer Inszenierung von Wulf Twiehaus.

ca. 22:30 | +++ | **Empfang** des Verbands Deutscher Bühnen- und Medienverlage

15:00 – 17:00 | +++ | **Kunst der Vermittlung III**  
**Das Programmheft – Pflicht oder Kür?**  
**Präsentation & Workshop** mit Birgit Lengers und Studierenden der Dramaturgie-Studiengänge der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt und der Bayerischen Theaterakademie August Everding in München Wie sieht es heute aus mit dem traditionellen dramaturgischen Medium, dem Programmheft? Und wie sieht es überhaupt aus? Mit welchen Inhalten ist es gefüllt? Welchen Rezipienten hat es im Blick? Welche Ansprüche hat und setzt es? Welche Vermittlungsstrategien verfolgt es? Welchen Sinn macht es? Bildet es vielleicht?  
**Moderation:** Birgit Lengers [S. 33]

19:30 | **zwinger3 | Faust eins** Figurentheatersolo nach J. W. Goethe | **Regie:** Michael Schwyter „Der zwinger3-Schauspieler & Regisseur Michael Schwyter ist Mephisto; er hält sich in seiner bemerkenswerten Interpretation an Goethes ureigene Worte und verdichtet den FAUST zu einem beeindruckenden Schauspiel- und Figurentheatererlebnis, nicht nur für Jugendliche.“ (Mannheimer Morgen)

**Sonntag 04.02.07**

ab 9:00 | **Foyer | Akkreditierung Tagungsbüro**

10:30 – 12:00 | +++ | **alter ford escort dunkelblau** von Dirk Laucke  
**Szenische Lesung** des Kleistförderpreisträger-Stückes 2006 mit Schauspielern des Theaters Heidelberg, Einrichtung: Axel Preuß [Schauspieldirektor des Theaters Heidelberg] **anschl. Diskussion** mit Petra Thöring [freie Dramaturgin, Mitglied der Kleist-Förderpreis-Jury], Florian Vogel [Dramaturg am Schauspielhaus Hamburg und Mitglied der Kleist-Förderpreis-Jury] und dem Autor Dirk Laucke [S. 36]

12:00 – 12:30 | **Foyer | Kaffeepause**

12:30 | +++ | **Die Kunst der Vermittlung | Chancen und Risiken für das Theater**  
**Statement** von Adrienne Goehler [Publizistin und Autorin („Verflüssigungen“), ehemalige Kuratorin des Hauptstadtkulturfonds]  
**Impulsreferat** von Claudia Marion Stemberger [Performance Scout des Tanzquartier Wien] [S. 41]  
**Antwort** von Klaus Zehelein [Bayerische Theaterakademie / Bühnenverein] (angefragt)

14:00 – 14:30 | +++ | **Kaffeepause**

14:30 | +++ | **Abschlussdiskussion**  
anschließend | **Der Kongress tanzt Lecture Performance** mit Hanna Hegenscheidt / Livia Patrizi [TanzZeit Berlin] [S. 42]  
„TanzZeit“ ist ein von Livia Patrizi initiiertes Pilotprojekt, in dem über 40 Berliner Tänzer und Choreographen an die 1000 Schulkinder einmal in der Woche für 90 Minuten unterrichten. Kreativer Tanz bezeichnet eine Tanzform und eine Methode, die davon ausgeht, dass jeder Mensch auch ohne tanztechnische Vorbildung tanzen kann. Ausgangspunkt ist deshalb keine festgelegte Tanztechnik, sondern der natürliche Bewegungsdrang aller Menschen – auch von Dramaturgen nach einem dreitägigen Symposium. **Moderation:** Jan Linders

16:30 | **zwinger3 | Die wilden Schwäne**  
Thomas Brasch | nach H-C. Andersen | **Regie:** Annette Büschelberger  
Das Andersen-Märchen bearbeitet von Thomas Brasch in einer wirkungsvollen, modernen Inszenierung, die Kinder wie Erwachsene begeistert.

20:00 | **zwinger1 | Warten auf Godot** von Samuel Beckett  
**Regie:** Marc Becker Marc Becker inszenierte im goldenen zwinger1 den „Ausnahme“-Klassiker, der zu einer der beliebtesten Inszenierungen dort geworden ist. Mit großer Leichtigkeit und Spielwitz lässt er das Schauspieler-Quartett sich um einen Bonsai drehen.

17:00 | **Schwetzingen | Motezuma** von Antonio Vivaldi  
**Regie:** Martin Acosta Eine barocke Fantasie über Mexiko, lange verschollen und Anregung zu Legenden. Im Schwetzingen Rokokotheater kommt sie zum ersten Mal wieder komplett auf die Bühne, realisiert von einem mexikanischen Regieteam, das sich in frohen Farben mit dieser barocken Interpretation seiner Geschichte auseinandersetzt.

# Editorial

## Liebe Mitglieder der Dramaturgischen Gesellschaft, liebe Tagungsteilnehmer!

Die Bildungsdebatte hat eine ungeheure Beschleunigung erfahren. Auf nahezu allen gesellschaftlichen und kulturellen Feldern wird mittlerweile über Möglichkeiten diskutiert, den nach PISA offenbar ausgemachten Bildungsnotstand und dessen Folgen zu beheben.

Dabei wird oftmals vorausgesetzt, was so selbstverständlich scheint: der Bildungsbegriff selbst. Bei näherem Hinsehen erweist sich jedoch, daß sehr viele verschiedene Definitionsweisen von Bildung, je nach gesellschaftlichen Interessenslagen, existieren. Jeder, der sich in die Debatte begibt, ist also gut beraten, die Vielzahl an Perspektiven im Auge zu behalten, ohne den Begriff zu verflüssigen, wenn er sich dem eigenen Interessensgegenstand zuwendet.

Die Dramaturgische Gesellschaft hat Bildung zum Thema ihrer nächsten Jahrestagung gemacht. Dabei soll es nicht darum gehen, den jetzigen, nahezu unüberschaubar gewordenen Diskurs allgemein zu analysieren oder gar zu resümieren, sondern hieraus theoretische und praktische Ableitungen für den Arbeitsalltag des Dramaturgen zu ziehen. Der Dramaturg ist häufig Mittler zwischen den Welten, zwischen Leitung und Produktion, zwischen Theorie und Praxis, zwischen Künstlern und Öffentlichkeit. Der Dramaturg erlebt die Konfrontation, die in der Verbindung der beiden Begriffe Theater und Bildung liegt, am stärksten und erkennt am deutlichsten die Notwendigkeit, über die Kunst der Vermittlung zu verfügen, wenn die Zuschauer mit den Achseln zucken: „Das soll Kunst sein?!“ Dann ist der Kulturpolitiker, der Theaterpädagoge, der Moderator, Mediator, der Sachverständige, der streitbare Altruist gefragt. Und Probleme der Vermittlung sind mittlerweile zum Alltag des Dramaturgen geworden.

Auch in Anknüpfung an die Tagung des Bühnenvereins 2004, in der grundsätzliche Fragen der Bildung umfassend im Hinblick auf das Theater erörtert wurden, sollen diese Fragen deshalb bei der Jahrestagung der Dramaturgischen Gesellschaft spezifiziert und geerdet werden.

Zwei Schwerpunkte werden dabei gesetzt:

- 1.) Welche Bildung kann das Theater leisten?
- 2.) Welche Bildung braucht das Theater?

**Mit Punkt 1.)** soll die Debatte auf den genuin künstlerischen Beitrag des Theaters zur Bildung gelenkt werden. Mit der Untersuchung dieses spezifischen Bildungspotentials von Theater, das sich in den unterschiedlichsten ästhetischen Formen entfalten kann, ist zugleich eine Abgrenzung von all den instrumentalisierenden Forderungen intendiert, die im Theater nur ein Mittel zum Zweck sehen (des sozialen Kompetenzerwerbs, der Vermittlung eines wie auch immer gearteten Bildungskanons, als Lückenbüßer im schulischen Unterricht). Uns interessiert dabei insbesondere, wie mittels theatraler, performativer Strategien und Praktiken Wissen geschaffen wird. Welche neue Formen des Wissens, welche Lern-

prozesse generiert diese Kollision von künstlerischem und akademischem Diskurs (Performance as Research)?

**Mit Punkt 2.)** stellt sich die Jahrestagung der Kunst der Vermittlung, der Vermittlung von Inhalten, Ästhetiken, von medienspezifischer Kompetenz. Im Zuge einer nicht mehr als selbstverständlich zu erachtenden Vor-Bildung seitens der Rezipienten (und das betrifft nicht nur das junge Publikum und sog. bildungsferne Schichten), also der Kenntnis dramatischer Literatur, mythologischer Stoffe, historischer Fakten etc., sowie einer sich immer weiter ausdifferenzierenden Vielfalt an modernen Theaterästhetiken wird von den Theatern (wie von anderen Kunsteinrichtungen auch) eine umfangreichere und differenzierte pädagogische Arbeit verlangt. Dies betrifft die speziell dazu ausgebildeten und an vielen Häusern bereits tätigen Theaterpädagogen, in immer höherem Maße aber, wie eingangs festgestellt, auch und besonders die Dramaturgen. Anhand konkreter Beispiele aus der Praxis sollen u.a. Modelle vorgestellt und diskutiert werden, die kreative Impulse für die eigene Arbeit bieten können.

Wie auf der letzten Jahrestagung 2006 in Berlin steht bei allen Veranstaltungen auch diesmal der Arbeits- bzw. Workshopcharakter im Vordergrund, um einen intensiveren Austausch über die einzelnen Themen, Fragen und Projekte zu ermöglichen. Dabei ist wieder eine größtmögliche Varianz der Formate angestrebt – vom Präsentationsworkshop über Lecture Performance, Impulsreferat, Podiumsdiskussion bis hin zur szenischen Erprobung –, um eine möglichst aktive Beteiligung aller zu erreichen. Um in der Vorbereitungsphase auch Ausbildungsinstitutionen mit einzubeziehen, wurde projektbezogen mit den Dramaturgie-Studiengängen der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt und der Bayerischen Theaterakademie August Everding in München zusammengearbeitet.

Die Dramaturgen erleben alltäglich ihre jeweiligen kleinen und großen Bildungsdebatten. Schließen wir uns zusammen, sitzen wir Klausur, verbinden wir Ideen, Konzepte, Begriffe und kreative Interventionen. Werden wir gemeinsam schlauer.

Wir freuen uns sehr, dass das Theater und Philharmonische Orchester der Stadt Heidelberg zu der diesjährigen Jahrestagung eingeladen hat und dabei die Dramaturgische Gesellschaft sowohl organisatorisch als auch finanziell großzügig unterstützt.

Das Theater hat eigens für die Tagungsteilnehmer einen interessanten und abwechslungsreichen Spielplan zusammengestellt und wird außerdem in einer Lesung das Stück „alter ford escort dunkelblau“ des diesjährigen Kleist-Förderpreisträgers Dirk Laucke präsentieren. Für

all dies bedanken wir uns bei dem gastgebenden Theater schon jetzt ganz herzlich!

Darüber hinaus bieten auch die Theater der Region ein spannendes Programm und die Möglichkeit, sich einen Einblick in die künstlerisch reiche Theaterlandschaft im Rhein-Neckar-Dreieck zu verschaffen. Einen Überblick finden Sie auf Seite 56.

Also auf nach Heidelberg – hier hat schon so mancher sein Herz verloren! Der Vorstand

# Liebe Mitglieder der Dramaturgischen Gesellschaft, liebe Interessierte!

## Vorwort des Gastgebers

Die glückliche Nachricht kommt noch rechtzeitig zur Endredaktion dieses Heftes: Die Städtische Bühne Heidelberg ist wieder geöffnet, die Jahrestagung der Dramaturgischen Gesellschaft 07 wird wirklich bei uns stattfinden! Darüber sind wir sehr froh.

Die Stadt Heidelberg, das Land Baden-Württemberg, der Landesverband des Bühnenvereins und das Theater und Philharmonische Orchester der Stadt Heidelberg wollen Sie sehr gerne zu uns einladen. Diese Jahrestagung und ihr Thema – die Frage, inwieweit Theater Bildungsaufgaben wahrnimmt bzw. wahrnehmen soll – sind uns von besonderem Interesse. Es handelt sich unserer Meinung nach um ein zentrales Thema, das die Theater bereits jetzt betrifft und vor allem in den nächsten Jahren zunehmend beschäftigen wird. Wir versprechen uns von der Tagung wichtige Impulse in die Dramaturgien und in Richtung der Politik, etwa in der Frage der Ganztagschulen, der Theaterpädagogik, des Darstellenden Spiels, in der Diskussion um Rechtfertigung von „Kunst als Kunst“ und auch hinsichtlich der Theaterfinanzierung aus den Bildungshaushalten.

Gleichzeitig würden wir uns freuen, wenn Sie mit uns Heidelberg als eine der vitalsten und schönsten Universitätsstädte überhaupt erleben würden und unsere Theaterarbeit hier als eine innovative, mutige und moderne. Wir wollen dabei mit den Theatern der Umgebung – Heilbronn, Mannheim, Ludwigshafen, Karlsruhe, Kaiserslautern – sowie uns verbundenen Institutionen zusammenarbeiten und Ihnen die Vielfalt der Theaterregion vermitteln. Die Mitglieder der Dramaturgischen Gesellschaft sind darüber hinaus wieder gebe-

ten, bei dieser Jahrestagung in großer Vielzahl ihr aktives und passives Wahlrecht auszuüben.

Wir freuen uns auf eine offene, diskussionsfreudige, kontroverse, erkenntnisreiche Tagung!

Herzlichen Dank an dieser Stelle allen, die seit Wochen intensiv an deren Vorbereitung arbeiten, vor allem der Geschäftsführung und dem Vorstand der Dramaturgischen Gesellschaft und den – wie immer – wichtigen Geldgebern: den Stadtwerken Heidelberg, der Stadt Heidelberg, dem Land Baden-Württemberg und dem Landesverband des Deutschen Bühnenvereins.

Auf bald bei uns in Heidelberg, wir freuen uns auf Sie!

Ihr Peter Spuhler  
Intendant



Baden-Württemberg  
MINISTERIUM FÜR WISSENSCHAFT, FORSCHUNG UND KUNST



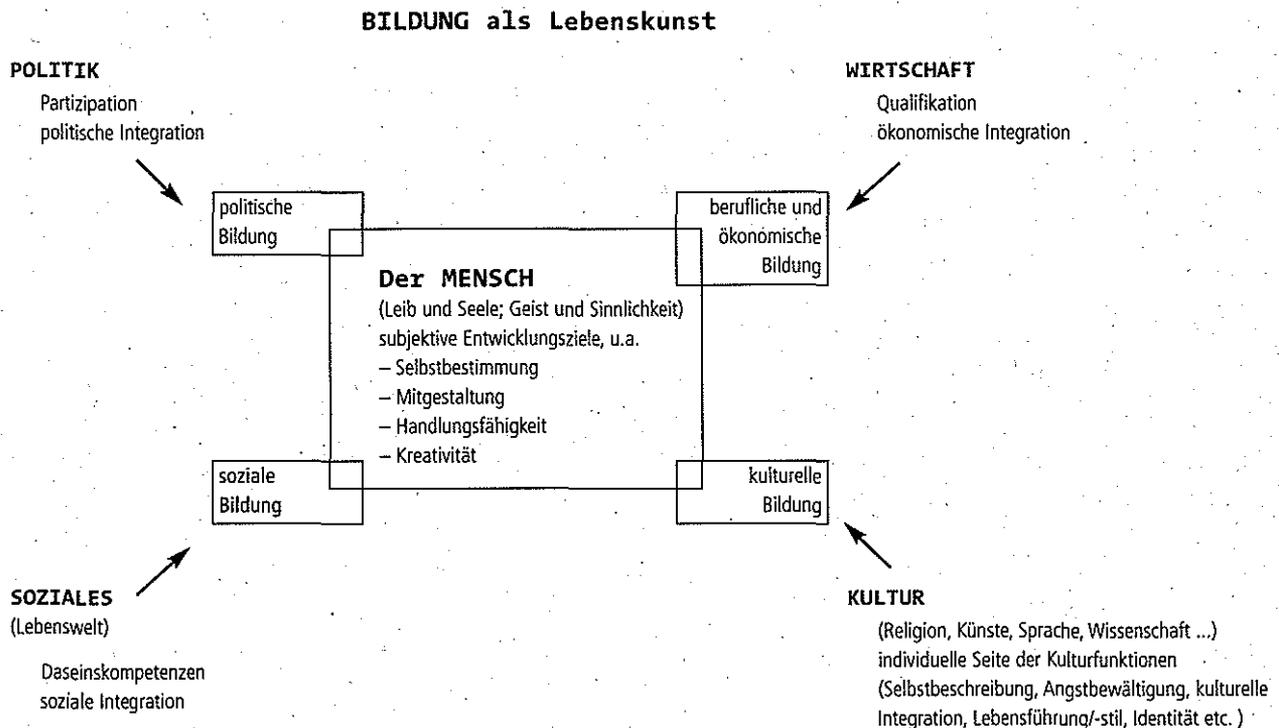
Stadtwerke Heidelberg AG  
Ihr Dienstleistungspartner  
[www.swh-heidelberg.de](http://www.swh-heidelberg.de)



# Anthropologie als Bildungstheorie des Theaters

von Max Fuchs

Auszüge aus: Neue Herausforderungen und Möglichkeiten des Theaters in einer integrierten Kultur-, Jugend- und Bildungsarbeit [Vortrag bei dem Symposium „Theater als Bildungschance“ am 14. Oktober 2004 in der Akademie Schloss Rotenfels]; Kulturpädagogik und Schule im gesellschaftlichen Wandel. Alte und neue Herausforderungen für die Theorie und Praxis von Bildung und Erziehung – Ein Versuch. Remscheider Arbeitshilfen und Texte – Schriftenreihe der Akademie Remscheid, Remscheid 2005 [Die Akademie Remscheid für musische Bildung und Medienerziehung e.V. ist das bundes- und landeszentrale Institut für kulturelle Kinder- und Jugendbildung.]



Prof. Dr. Max Fuchs ist Leiter des Instituts für Bildung und Kultur, seit 1988 Direktor der Akademie Remscheid, Vorsitzender der Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung und des Deutschen Kulturrates. Er lehrt Kulturarbeit an den Universitäten Duisburg-Essen, Hamburg und Basel.

Die Abbildung zeigt, dass ein aktuelles Bildungsverständnis sowohl legitime äußere Anforderungen aus der Gesellschaft, aber auch das individuelle Recht auf die Entwicklung der Persönlichkeit gleichermaßen berücksichtigen muss.

Anthropologie und Kulturphilosophie sind – gerade vor dem Hintergrund der Tatsache, dass der Mensch und nur der Mensch ein „kulturell verfasstes Wesen“ ist – zunächst kaum voneinander zu unterscheiden. Zumindest gilt dies im Hinblick auf die grundlegende Frage danach, was denn „Kultur“ eigentlich ist. Mit dem seit Beginn der Moderne sich erheblich vergrößernden Bedarf an Selbstdeutung und Selbstvergewisserung gibt es auch – aktuell seit Ende des 19. Jahrhunderts – einen Boom an Kulturtheorien. Ein aktueller Überblick über unterschiedliche Zugriffsweisen und Ansätze könnte aussehen wie folgt:

1. Philosophische Theorien der Kultur, oft in Verbindung mit Anthropologie oder Geschichtsphilosophie, v. a. zur Neuzeit/Moder-

ne: von Vico über Rousseau, Herder, Kant, Hegel bis zur Postmoderne (Brackert/Wefelmeier 1990, 1984; Fuchs 1998 (Macht); Kuhlmann 1996; Konersmann 1996).

2. Soziologische Kulturtheorien, Kulturosoziologie; bei den Klassikern (Weber, Simmel, Durkheim etc.) kaum von Philosophie zu unterscheiden; moderne Theorien von Parsons über Habermas, Luhmann, Bourdieu; Kritische Theorie (Adorno, Horkheimer, Marcuse, Fromm etc.; Jung 1999; Münch 1986).

3. Psychologische Kulturtheorien: Freud, Erdheim, Piaget, Fromm etc.

4. Ethnologische Kulturtheorien; von den Klassikern Boas, Levy-Strauss, M. Mead etc. bis zu den Zeitgenossen, etwa C. Geertz (Greverus 1987).

5. Cultural Studies (als neue Mischform von Medienwissenschaften, Soziologie, Kulturtheorie etc. (Hörning/Winter 1999).

6. Interkultur/Globalisierung (Breidenbach/Zukrigl 2000).

7. Kulturwissenschaften (Hansen 2000; Böhme/Matussek/Müller 2000; Steenblock 1999; Baecker 2000; Eagleton 2001; Jaeger u.a. 2004; List 2004).

8. Kulturgeschichte (Daniel 2002).

Vor dem Hintergrund einer mehrjährigen Auseinandersetzung mit einer Theorie der kulturellen Bildung, also jenem Feld, das quasi als übergreifende Theorie für alle künstlerischen Praxisformen dienen kann, will ich zwei, drei Grundgedanken einer *Bildungstheorie des Theaters* vorstellen.

In bildungstheoretischer Hinsicht bin ich ein Anhänger einer anthropologischen Begründung der Bildungstheorie. Ich glaube, dass mit dem Werk einmal von Helmut Plessner, zum andern von Ernst Cassirer eine wichtige und tragfähige kulturphilosophische und anthropologische Grundlage vorhanden ist, auf die eine Theorie der kulturellen Bildung aufbauen kann. Natürlich ist mir bewusst, dass es eine Vielzahl sehr unterschiedlicher anthropologischer Ansätze gibt, die durchaus auch miteinander konkurrieren, so dass ich für meinen Vorschlag keine Allgemeingültigkeit oder Einzigartigkeit beanspruche.

Helmut Plessner hat das Verdienst, „exzentrische Positionalität“ als Grundmechanismus der Menschwerdung und des Menschseins herausgearbeitet zu haben. Damit ist gemeint, dass der Mensch als einziges Wesen in der Lage ist, sich selbst zum Gegenstand von Betrachtungen machen zu können. Während Tiere aus ihrer Mitte heraus leben und kaum – wenn überhaupt – Entscheidungsfreiheit über ihr jeweiliges Handeln haben, da sie von Instinkten gesteuert sind, kann der Mensch aus dieser seiner Mitte (virtuell) heraustreten und sich selber bewusst machen, was die Rahmenbedingungen seines Handelns sind. Er kann sich Ziele für sein Handeln setzen und er kann immer wieder evaluieren, ob die ergriffenen Methoden hinreichend erfolgreich waren oder nicht. Reflexivität wird daher zu einem zentralen Bestimmungsmerkmal des Menschseins. Helmut Plessner hat daraus die Schlussfolgerung gezogen, dass der Mensch und nur der Mensch sein Leben bewusst führen muss. Diese bewusste Lebensführung bedeutet zum einen Befreiung und Freiheit, indem der Mensch aus den Gesetzen der Evolu-

tion ausgestiegen ist. Sie bedeutet allerdings auch den Zwang, immer wieder Entscheidungen über das eigene Leben treffen zu müssen.

Man kann an diese anthropologische Skizze sehr gut eine traditionsreiche Bestimmung von „Bildung“ anschließen: Bildung wird nämlich in einer lange Tradition nicht bloß als wechselseitige-Erschließung von Mensch und Welt betrachtet, sie bedeutet insbesondere die Herstellung eines bewussten Verhältnisses des Menschen zu sich selbst, zu seiner sozialen, kulturellen und natürlichen Umgebung, zu seiner Vergangenheit und zu seiner Zukunft. Versteht man Bildung in dieser Form, dann ist Bildung nichts anderes als die Kultivierung dessen, was die von Plessner beschriebene kulturelle Verfasstheit des Menschen ausmacht.

Wer sich diese Bestimmungsmerkmale des Menschseins durch den Kopf gehen lässt, stellt relativ schnell fest, dass das Theater als Kunstform idealtypisch die anthropologischen Grundmechanismen der exzentrischen Positionsrealität, der Reflexivität und der Herstellung von Bewusstheit repräsentiert.

Die klassische Definition des Theaters, dass ein Mensch eine Rolle für jemand anderen spielt, bedeutet nichts anderes, als dass menschliche Verhaltensweisen von dem Schauspieler gezeigt und von dem Zuschauer geschaut werden. Damit ist aber genau eben jene von Plessner beschriebene Reflexivität des Menschseins ermöglicht: nämlich in einem sanktionsfreien Raum Handlungsweisen des Menschen zum Gegenstand der Betrachtung, der Reflexion und der Evaluation zu machen. Daher ist es auch nicht verwunderlich, dass Helmut Plessner in späteren Jahren sowohl eine Anthropologie des Theaters als auch eine Anthropologie des Schauspielers geschrieben hat. Helmut Plessner war es schließlich auch, der als Soziologe in den späten sechziger Jahren die soziologische Rollentheorie in Deutschland eingeführt hat, bei der das Spielen von Rollen, das er in seiner Anthropologie begründet hat, der zentrale Mechanismus bei der Konstitution des Sozialen ist.

Neben Helmut Plessner ist Ernst Cassirer aus meiner Sicht geradezu der ideale Kultur-Philosoph für eine Theorie kultureller Bildung. Mit seiner Philosophie der symbolischen Formen hat er nämlich gezeigt, auf welche Weise der Mensch den Zugang zu sich und zur Welt findet. Ernst Cassirer hat gezeigt, dass der Mensch ein breites Repertoire an Weltzugangsweisen benötigt: Wirtschaft und Technik, Sprache, Politik und Religion, Wissenschaft und eben auch Kunst. Cassirer hat gezeigt, dass der Mensch all diese „symbolischen Formen“ in seinem Welt- und Selbstverhältnis benötigt. Und er hat gezeigt, dass keine dieser symbolischen Formen durch die anderen ersetzbar ist. Insbesondere bedeutet dies, dass Kunst zu den unverzichtbaren Weltzugangsweisen des Menschen gehört, die durch nichts anderes ersetzt werden können.

Menschliches Leben, so darf man daher feststellen, ist ohne Kunst ein unvollständiges Leben. Dies weiß auch der wissenschaftliche Leiter der ersten PISA-Untersuchungen in Deutschland, der Direk-

tor des Max-Planck-Instituts in Berlin, Jürgen Baumert, der im Eingangskapitel der deutschen PISA-Studie auf Wilhelm von Humboldt hinweist, der – ganz im Sinne von Ernst Cassirer – vier Modi der Weltbegegnung unterschieden hat, nämlich eine kognitive, eine praktische und eine ästhetisch-gymnastische Weltzugangsweise, die Humboldt als Grundlage für das Curriculum des von ihm geplanten Gymnasiums ausgewählt hat.

Die Anthropologie liefert grundsätzliche Aussagen darüber, dass der Mensch Kunst und Spiel braucht, ganz so, wie es die Kinderrechtskonvention der Vereinten Nationen formuliert. Allerdings gibt es auch hier einen Haken: Mit einer anthropologischen Aussage kann man nicht bestimmen, welche Kunst, wie viel davon und in welcher Form notwendig ist. Es wird nichts darüber gesagt, dass diese Kunst in der Schule oder vielleicht dann doch im Theater stattfinden muss, so dass immer noch eine weitere Auseinandersetzung notwendig ist.

#### Literatur:

- Cassirer, E.:** Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur. Frankfurt/M.: Fischer 1990 (Original: 1944).
- Frey, G.:** Anthropologie der Künste. Freiburg/München 1994.
- Fuchs, M.:** Mensch und Kultur. Anthropologische Grundlagen von Kulturarbeit und Kulturpolitik. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1999
- Fuchs, M.:** Die Macht der Symbole. Ein Versuch über Kultur, Medien und Subjektivität. Remscheid 2000. Als download unter [www.akademieremscheid.de](http://www.akademieremscheid.de)
- Fuchs, M.:** Kultur Macht Sinn. Remscheid 2006 (i. E.)
- Plessner, H.:** Die Frage nach der *Conditio humana*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976.
- Wulf, Chr. (Hg.):** Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie. Weinheim/Basel: Beltz 1997.



#### Stücke gesucht! Stückemarkt

Dramatikerinnen und Dramatiker sowie Theaterverlage aus ganz Europa sind aufgerufen, neue, noch nicht aufgeführte Stücke einzusenden. Eine Jury wählt fünf Texte aus, die beim Stückemarkt im Rahmen des Theatertreffens in szenischen Lesungen präsentiert werden.

Bewerbungsunterlagen [www.theatertreffen-berlin.de](http://www.theatertreffen-berlin.de)  
Einsendeschluss 15.12.2006  
Stückemarkt, Berliner Festspiele  
Yvonne Büdenhölzer, Tel. +49 (0)30 254 89-318  
[yvonne.buedenhoelzer@berlinerfestspiele.de](mailto:yvonne.buedenhoelzer@berlinerfestspiele.de)

**Theatermacher gesucht!** Internationales Forum  
Zweiwöchiges, international ausgeschriebenes Programm für professionelle Theatermacher (bis 35 Jahre), die künstlerisch im Bereich Schauspiel arbeiten, mit Workshops, Werkstattgesprächen und Diskussionen sowie dem Besuch der Aufführungen des Theatertreffens.

Bewerbungsunterlagen  
*Deutschland, Österreich:* [www.theatertreffen-berlin.de](http://www.theatertreffen-berlin.de)  
Bewerbungsschluss 19.3.2007  
*Schweiz:* [www.pro-helvetia.ch](http://www.pro-helvetia.ch)  
Bewerbungsschluss 30.1.2007  
*alle übrigen Länder:* [www.goethe.de](http://www.goethe.de)  
Bewerbungsschluss 15.1.2007  
Internationales Forum, Berliner Festspiele  
Uwe Gössel, Tel. +49 (0)30 254 89-128  
[uwe.goessel@berlinerfestspiele.de](mailto:uwe.goessel@berlinerfestspiele.de)

#### Kritiker gesucht! Festivalzeitung

Junge professionelle Theaterkritiker rezensieren die eingeladenen Inszenierungen und diskutieren aktuelle Fragen zum Theater. Die Festivalzeitung liegt auch der Berliner Zeitung bei.

Bewerbungsunterlagen [www.theatertreffen-berlin.de](http://www.theatertreffen-berlin.de)  
(ab Dezember 2006)  
Bewerbungsschluss 12.3.2007  
Festivalzeitung, Berliner Festspiele  
Susanne Utsch, Tel. +49 (0)30 254 89-129  
[susanne.utsch@berlinerfestspiele.de](mailto:susanne.utsch@berlinerfestspiele.de)

Theatertreffen 4.–20. Mai 2007

Gefördert durch die



# Theater und Bildung – Welche Rolle spielt das Theater im Bildungsdiskurs?

von Ulrike Hentschel



Ulrike Hentschel  
Studium der Sozialwissenschaften, Erziehungswissenschaft und Theaterpädagogik in Bochum und Berlin. 1996 Promotion zum Thema „Theaterspielen als ästhetische Bildung“. Professorin für Theaterpädagogik an der Universität der Künste Berlin. Mitherausgeberin der „Zeitschrift für Theaterpädagogik. Korrespondenzen“.

Veröffentlichungen [Auswahl]  
– Theaterspielen als ästhetische Bildung. Über einen Beitrag produktiven künstlerischen Gestaltens zur Selbstbildung. Weinheim 2. Auflage 2000  
– Entwicklungen und Perspektiven der Spiel- und Theaterpädagogik. Berlin/Milow 2003 (gemeinsam mit Hans Martin Ritter)  
– Fragen. (mit Reimar Stielow). Jahrbuch 5. Hochschule für Bildende Künste. Braunschweig. Köln 2003

„Theater und Bildung“, als Tagungsthema und in einem Atemzug genannt, wird bei manchem Theatermacher nicht zu Unrecht auf Skepsis und Zurückhaltung stoßen. Schulgeruch, die moralische Anstalt, Assoziationen zu einem Theater des didaktischen Zeigefingers oder einem Theater, das sich vor den pädagogischen Karren der Werte- und Inhaltsvermittlung spannen lässt und dabei künstlerische Überlegungen hinten an stellt, liegen nahe. Tatsächlich wurde und wird der Legitimationsdiskurs für Theater im Bildungszusammenhang immer wieder von Argumentationsfiguren bestimmt, die eine solche Vorstellung stützen.

Das geht weit zurück bis in die Tradition des humanistischen Schuldramas und ist in der reformpädagogischen Diskussion bis ins 20. Jahrhundert hinein bestimmend.

Die Begründungsfiguren für das Theaterspielen im pädagogischen Zusammenhang lassen sich sowohl von anthropologischen und/oder emanzipatorischen Motiven leiten und knüpfen davon ausgehend Heilerwartungen – für den Einzelnen, die jeweilige Zielgruppe oder die Gesellschaft – an den Einsatz von Theater als Mittel im pädagogischen Feld.

Im 21. Jahrhundert scheint es nun einen „säkularisierten“ Wiedergänger dieser Argumentationsfigur zu geben: die Schlüsselkompetenzen, jedenfalls dort, wo sie als rein formaler Horizont für dann notwendig funktionalisierte Inhalte auftreten.

Team- und Konfliktfähigkeit, Kommunikations- und Interaktionsfähigkeit, die Erfahrung der Selbstwirksamkeit, ethische, soziale und Methodenkompetenz, manchmal auch ästhetische Kompetenz – die Reihe der so genannten Schlüsselkompetenzen, die nun auch mit Mitteln des Theaters und der Theaterpädagogik im weitesten Sinne anzustreben und zu erreichen sind, ließe sich noch weiter fortsetzen. Diese formalen Zielsetzungen gelten gegenwärtig – nach dem viel zitierten PISA-Schock – als ein Allheilmittel zur Verbesserung des Outputs der Bildungsbemühungen. Als universell einsetzbarer „Übungsstoff“ scheint sich das Theater für vielfältige Instrumen-

talierungen besonders anzubieten. Das zeigt der Einsatz theaterpädagogischer Methoden in unterschiedlichsten Arbeitsfeldern: im ‚living museum‘, im therapeutischen und/oder sozialpädagogischen Zusammenhang, in verschiedenen Bereichen der Wissensvermittlung und nicht zuletzt im Unternehmensbereich („Theatre goes Business“), um nur einige aktuelle Beispiele zu nennen.

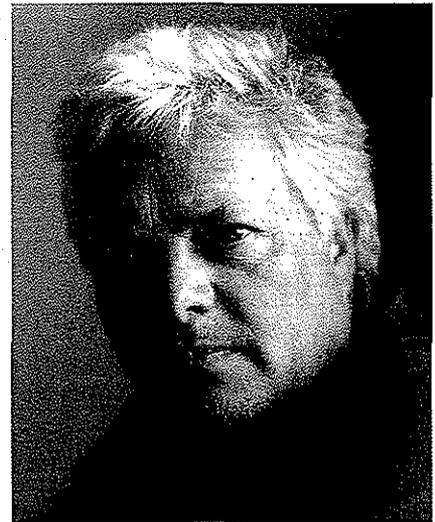
„Bildung boomt“, stellt Eva Behrendt im „Theater heute“ Jahrbuch 2006 fest. Zwischen den Zeilen ist zu lesen: Mit der Aussicht auf zusätzliche Argumente bei der Beantragung von Fördermitteln lässt sich so mancher Theatermacher – wenn auch zähneknirschend – vor den sozialpädagogischen und sozialpolitischen Karren spannen.

In Abgrenzung zu den das Theater im Bildungszusammenhang und in einschlägigen Anträgen legitimierenden Argumentationsfiguren soll ein Konzept ästhetischer Bildung vorgestellt werden, das einem anderen Begründungszusammenhang verpflichtet ist.

Ein solches Konzept wechselt die Perspektive: Es fragt nicht danach, was mit dem

Mittel des Theaterspielens gelernt werden kann, weder im Hinblick auf die zu vermittelnden Inhalte, noch auf die anzustrebenden Kompetenzen, wie es – im Sinne einer formalen Bildung – im Anschluss an historische oder aktuelle Heilserwartungen nahe liegen könnte. Es interessiert vielmehr, wie Theaterspielen funktioniert und dann erst, welche Bildungsmöglichkeiten dem Theaterspielen immanent sind. Statt am Subjekt anzusetzen und an den möglichen Qualifikationen, die es erwerben soll, setzt es am Gegenstand, dem Theater, als Ausgangspunkt für Bildungsüberlegungen an, um vor dem Hintergrund der besonderen Kennzeichen dieser Kunst danach zu fragen, welche spezifischen Möglichkeiten zur ästhetischen Bildung die produktive und rezeptive Auseinandersetzung mit dieser Kunst bietet. Dabei wird unterstellt, dass dem Theaterspielen bestimmte Bildungsprozesse immanent sind, sie können jedoch nicht vorab inhaltlich als „Bildungsziele“ bestimmt werden. So verstanden zielt ästhetische Bildung auf die Vermittlung von wahrnehmenden und gestaltenden Prozessen im künstlerischen Medium Theater. Dabei geht es darum, an den spezifischen Erfahrungen anzusetzen, die im Prozess des theatralen Produzierens und Rezipierens möglich sind und zu fragen, welche bildenden Wirkungen mit ihnen einher gehen. Diese Argumentation hebt sich bewusst auch von allen Versuchen der Ausweitung des Begriffs der ästhetischen Bildung auf allgemeine Wahrnehmungs- und Sinneserziehung ab, wie sie mit Bezug auf den Ursprung des Wortes Aisthesis (Wahrnehmung) in der didaktischen Diskussion insbesondere des Fachs Bildende Kunst seit den 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts geläufig waren und im Anschluss an ein sich postmodern verstehendes ‚Ästhetisches Denken‘ (Welsch 1990) noch einmal aufgelebt sind. Im Gegensatz dazu wird die Kunstwahrnehmung als der besondere Gegenstand ästhetischer Bildung angesehen. Diese Fokussierung der Fragestellung wird auch in aktuellen kunstphilosophischen Überlegungen vorgeschlagen. Hier stellt sich die Frage, ob eine Rede von der Kunsterfahrung im Allgemeinen überhaupt Auskunft über ästhetische Erfahrung gibt und nicht im Gegenteil für jede Kunst – medienpezifisch, d.h. abhängig von den jeweiligen künstlerischen Verfahren – von unterschiedlichen Erfahrungsmodi ausgegangen werden muss.

Der hier vorgestellte Ansatz ästhetischer Erfahrung – und im Anschluss daran ästhetischer Bildung innerhalb der Theaterpädagogik – versucht also, beide für den Bildungsprozess konstitutiven Seiten zu berücksichtigen, sowohl die spezifischen Sinnes- und Wahrnehmungserfahrungen der Akteure und Rezipienten im produktiven Umgang mit theatraler Gestaltung als auch die eigentümliche Materialität der Kunst des Theaters.



Heiner Goebbels,  
 Jahrgang 1952, Komponist,  
 Regisseur, Professor und  
 geschäftsführender Direktor  
 am Institut für Angewandte  
 Theaterwissenschaft der  
 Universität Gießen, lebt  
 in Frankfurt / Main. Er  
 studierte Soziologie und  
 Musik. Komponierte Schau-  
 spielmusiken, Ballettmusik,  
 seit Mitte der 80er Jahre  
 vielfach preisgekrönte Hör-  
 stücke, meist nach Texten  
 von Heiner Müller. Kompo-  
 sitionen für Ensembles und  
 Orchester, szenische Kon-  
 zerte und Musiktheater-  
 stücke. Ausgezeichnet mit  
 dem Europäischen Theater-  
 preis „Neue Realitäten“  
 2001. Sein jüngstes Werk  
 „Eraritjaritjaka - musée  
 des phrases“ mit Texten  
 von Elias Canetti hatte  
 2004 am Théâtre Vidy, Lau-  
 sanne, Premiere. Seit Som-  
 mer 2006 ist Heiner Goeb-  
 bels Präsident der Hessi-  
 schen Theaterakademie.  
[www.heinergoebbels.com](http://www.heinergoebbels.com)

Stellungnahme / Impuls

# Theater als Medium der Forschung

Theaterfestivals bezeichnen sich als Akademien und einzelne Spielstätten tauchen als „Lernwerkstätten“ in den Spielplänen der Staatstheater auf. Auch die Documenta wird 2007 die Schnittstelle zwischen Kunst und Bildung erforschen, wenn deren Leiter Roger M. Buergel die „ästhetische Bildung als die einzig tragfähige Alternative zu Didaktik und Akademismus auf der einen und Waren-

fetischismus auf der anderen Seite“ erscheint. Wenn die Kunst, das Theater eine Schule der Wahrnehmung ist, welche explizite Forschung ließe sich damit betreiben? Wie kann der Begriff der Forschung durch die Praxis des Theaters erweitert werden und inwieweit hat das Publikum etwas davon? Wir stellen folgende aktuelle Projekte aus Zürich und Amsterdam vor.

## Mit (anstatt über) Theater forschen

von Gesa Ziemer



Dr. Gesa Ziemer studierte Philosophie, Neue Geschichte, Ethnologie in Zürich und Hamburg. Sie ist stv. Leiterin des Instituts für Theorie (ith) und Dozentin für Ästhetik und Kulturtheorie an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich und promovierte in Philosophie zum Thema 'praktische Ästhetik' an der Universität Potsdam. Für den Steirischen Herbst Graz arbeitet sie als Theoriekuratorin sowie -beraterin. Kollektive Theorie-Autorenschaften in diversen Medien: Spielfeldforschungen (mit Florian Malzacher) zu den Themen 'Zuschauen' (Theaterformen Braunschweig/Hannover, 2004) und 'Kontrolle' (Graz, 2006), Augen blickeN (Film mit Gitta Gsell) 2005, Die große Zürcher Institutionenverschiebung: re/location, Sanatorium (mit Matthias von Hartz) Schauspielhaus Zürich 2006.

Dass Theater, Tanz und Performance immer schon eigenständige und originäre Forschungslaboratorien waren und sind, wird kaum jemand bestreiten. Die Frage ist aber, warum häufig nur über Theater und selten mit Theater geforscht wird. Forschung versteht sich meist als systematisierender Vorgang, der aus der Distanz heraus etwas erklären möchte. Damit kommt Forschung dem Theater nie wirklich nahe. Es bestückt das Theater (den Körper, den Raum, den Sound etc.) mit Kategorien gegen die sich jede gute Inszenierung wehrt. Mein Plädoyer richtet sich deshalb gegen Distanz und Objektivität, sondern auf die Herstellung von Nähe in der Forschung: Nur wer mit – anstatt ausschließlich über – Theater forscht, kann die dem Theater nicht gerecht werdende universale Forschungssprache aufbrechen. Theoriepraktisches Theaterforschen stellt Nähe anstatt Distanz her und kann so Affekten, Singularität, Ereignishaftigkeit und Präsenz einen Platz verschaffen. Diese Schlagwörter der Ästhetik der letzten Dekaden benennen Einmaligkeit, die nicht mit den traditionellen Forschungsmethoden erzeugt werden kann. Theaterpraktische Forschung sollte die Brüchigkeit, die in jedem Versuch der Objektivierung liegt, aufzeigen und damit ein Feld diesseits der Sprache eröffnen. Sie erforscht die Lücken kohärent argumentativer Sprache und ist deshalb für die verbal zentrierte Wissenschaft so wichtig. Das Mit(-Theater-Forschen) beinhaltet mindestens zwei Dimensionen: eine ästhetische und eine politische. Ästhetisch betrachtet stärkt es ein gleichwertiges Nebeneinander verschiedener Darstellungsformate (Bilder, Körper, Sprache etc.), zwischen denen sich horizontale Verflechtungen einstellen. Politisch gesprochen fordert es dazu auf, Performer auch institutionell anerkannt in Forschungsprojekte zu integrieren. Anhand eines konkreten, von mir durchgeführten Forschungsprojektes mit dem Titel „Verletzbar Orte“ (2003/04), aus dem u.a. ein Film entstanden ist, möchte ich in Bild und Sprache einen Einblick in die ästhetischen und politischen Dimensionen des Mit-Theater-Forschens geben.

# Before and after (the show)

von Marijke Hoogenboom

Seit etwa fünf Jahren gibt es in den Niederlanden eine interessante bildungspolitische Entwicklung, die sich hoffentlich nicht nur positiv auf Akademien und Kunsthochschulen auswirken wird, sondern insbesondere auch auf die Kunst und Kunstschaffenden selbst. Neben dem herkömmlichen Lehrbetrieb werden eine Reihe von so genannten „Research Groups“ (oder im Niederländischen: „Lectorate“) gefördert, die den ausdrücklichen Auftrag haben, die bestehende Ausbildungspraxis durch aktuelle künstlerische Forschungsprojekte zu erweitern und zu erneuern.

Bei den neu entstandenen Initiativen – und insbesondere der Arbeit meiner eigenen Gruppe „Art Practice and Development“ – handelt es sich demnach keineswegs um die Imitation tradierter Wissenschaftsmodelle, sondern es werden eine Vielzahl von Künstlern eingeladen, ihre praktischen Vorschläge an der Amsterdamer Kunsthochschule weiter zu entwickeln und neue Methoden zu erproben.

Neben der grundsätzlichen Frage nach der (Un)Möglichkeiten von Kunst als Forschung werden beispielhafte Projekte vorgestellt, sowohl Einzelprojekte von Künstlern wie etwa das des Choreographen Emilio Greco („Sharing Questions of Movement: The EG/PC Notation Project“) und der Theatermacherin/Architektin Marion Tränkle („Responsive Architectures“), als auch Kooperationen mit Spielbetrieben wie dem Theater Gasthuis und dem Holland Festival („An Academy“).

Zu untersuchen gilt: Welcher Forschungsbegriff wird von diesen Künstlern vertreten? Was kann künstlerische Forschung überhaupt leisten? Welche Wissensinhalte werden hier produziert? Auf welche Art und Weise lassen sich Kunsthochschule, Kunstpraxis und Theorie sinnvoll miteinander verbinden? Vor welche Herausforderungen stellen Künstler und ihre aktuellen Arbeitsweisen den schulischen Lehrbetrieb? Wie können wir Kunstforschung orten, wo lässt sie sich ansiedeln: Before and after the show?



Dr. Marijke Hoogenboom ist Theaterwissenschaftlerin und freiberufliche Dramaturgin. Sie war eine der Mitbegründerinnen von Das-Arts (ein internationaler Postgraduierten-Studiengang in Amsterdam für Theater, Tanz und Performance) und bis 2001 Mitglied der künstlerischen Leitung. 2003 wurde sie als Professorin an die Amsterdamer Kunsthochschule berufen, um die interdisziplinäre Arbeitsgruppe Art Practice and Development zu leiten, die den ausdrücklichen Auftrag hat, den akademischen Lehrbetrieb durch aktuelle, künstlerische Forschungsprojekte zu erweitern und zu erneuern. Daneben hat sie den neuen institutionsübergreifenden Masterstudiengang Artistic Research mitkonzipiert und gehört als Beraterin für auswärtige Kulturpolitik dem niederländischen Kulturrat an.

# „Theatermarketing ist Quatsch!“

Workshop mit Prof. Dr. Armin Klein



Prof. Dr. Armin Klein  
Jahrgang 1951, Studium der Germanistik, Politikwissenschaft und Philosophie. Promotion zum Dr. phil. 1979 – 1981 leitender Dramaturg am Theater am Turm in Frankfurt. Künstlerischer Leiter der Theaterbiennale „Balance – Körpertheaterfestival International“. Seit 1994 Professor für Kulturmanagement und Kulturwissenschaft im Studiengang Kulturmanagement der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg.

Herausgebertätigkeit:  
Deutsches Jahrbuch für Kulturmanagement, Baden-Baden (seit 1997)  
Reihe Basiswissen Kulturmanagement, Wiesbaden (ab 2005)  
Mitherausgeber (zus. mit François Colbert u.a.):  
International Journal of Arts Management / Montréal (seit 2002)

Die Teilnehmer des Workshops können im Vorfeld Fragestellungen einreichen, die im Workshop behandelt werden!

Die Vermittlungsarbeit hat im Alltag des Dramaturgen in den letzten Jahren einen höheren Stellenwert bekommen, sowohl die Tätigkeit selbst, als auch die gesamte Konzeption der Vorgehensweise.

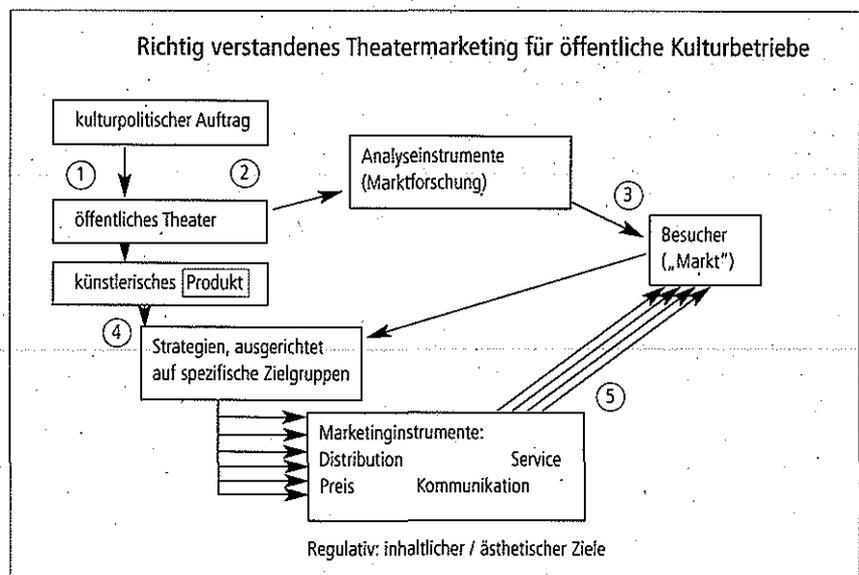
1.) Dabei geht es zumeist um publikumsnahe Vermittlungsarbeit und diese soll der Publikumsgewinnung und vor allem -bindung dienen. Aber was wollen die Besucher vermittelt bekommen? Von welchem Vorwissen können wir ausgehen, wie können wir Wissensvermittlung und Service miteinander in Verbindung setzen? Welches Wissen brauchen Dramaturgen, um Inhalt „wirtschaftlich“ erfolgreich zu transportieren?

2.) Fast jedes Theater betont derzeit wieder deutlicher und durchaus aus marketing-technischen Gründen die Intention, Theater für eine bestimmte Stadt oder Region anzubieten, auf das Publikum zuzugehen und sehr genau über Zielgruppen nachzudenken. Dieser Bereich berührt, wenn man es glaubwürdig künstlerisch umsetzen will, spezifische Spielpläne, die wiederum einen Zuwachs an Vermittlungsarbeit bedeuten.

Da die meisten Theater sich die gängigen Marketingsysteme nicht leisten können, sei es aus finanziellen oder technischen Gründen, wird in diesem Bereich entweder experimentiert, oder, mit etwas weniger Mut, auf Erfahrungswerte zurückgegriffen. Wie kommt man einfach und durchführbar zu einigermaßen verlässlichen Grundlagen bzw. zu qualitativen und quantitativen Kriterien für den Erfolg der eigenen Experimente?

Ausgehend vom öffentlichen Theater sollen in diesem Workshop Marketingstrategien für fünf Dramaturgen erarbeitet werden, unter der Voraussetzung, dass das künstlerische Produkt in seinem Ergebnis keine beeinflussbare Größe ist.

Prof. Dr. Armin Klein schlägt in seinem Artikel „Das Theater und seine Besucher“ folgendes Modell vor:



## Ein Marketingmodell für öffentliche Theater

Ausgangspunkt in diesem Modell sind der kulturpolitische Auftrag und die entsprechende künstlerische Umsetzung und Ausgestaltung. Diesem, und nur diesem, ist das Theater in seiner Produktgestaltung, sprich: in seiner konkreten Spielplangestaltung verpflichtet! Das Produkt fällt als Marketinginstrument weg, denn es wird unter keinen Umständen nach den Wünschen und dem Willen des Publikums gestaltet! Gleichzeitig „weiß“ das Theater aber sehr, sehr viel über seine Besucher: seine *aktuellen* Besucher (Wer sind sie? Woher kommen sie? Was erwarten sie? Was wollen sie nicht?), seine *Nicht-mehr-Besucher* (Warum haben die Abonnenten gekündigt? Warum kommen die Zuschauer der Besucherorganisationen nicht mehr in das Theater usw.) und seine *Noch-nicht-Besucher* (Welche potentiellen Besucher könnten mit welchen Mitteln für einen Theaterbesuch gewonnen werden? Was hindert sie ggf. an einem Theaterbesuch usw.).

Ein so verstandenes Theatermarketing lässt sich als die Kunst verstehen, diejenigen Zielgruppen zu erreichen, die aussichtsreich für die Produktionen des Theaters interessiert werden können, indem die Marketinginstrumente Preis, Distribution, Kommunikation und Service an das künstlerische Produkt angepasst werden, damit der Kontakt mit diesen künstlerischen Leistungen und einer möglichst großen Anzahl von Zuschauern hergestellt und die mit dem kulturpolitischen Auftrag verbundenen Ziele des Theaters erfüllt werden können.<sup>3</sup>

### Es ist spät, aber noch nicht zu spät!

Erfreulicher Weise haben bereits eine ganze Reihe von deutschen Theatern erkannt, welche zentrale Bedeutung Theatermarketing für die zukünftige Bestandssicherung der deutschen Theaterlandschaft hat. Volle Häuser werden weniger leicht geschlossen als halb leere! Und auch der *Deutsche Bühnenverein* hat die Initiative ergriffen und seit 2003 entsprechende Seminare angeboten, die stets ausgebucht sind.

Allerdings drängt die Zeit und es ist bedauerlich, dass die entsprechenden Maßnahmen erst zu Zeiten eingeleitet werden, da überall die Mittel knapp werden. Andererseits muss betont werden, dass Theatermarketing zunächst wenig mit Personal und Geld zu tun hat, sondern vielmehr mit einer prinzipiellen Einstellung oder besser gesagt einer Einstellungsänderung. Denn der oben skizzierte Theatermarketing-Managementprozess kostet zunächst kaum Geld, sondern vor allen Dingen geistige Anstrengungen von allen hieran Beteiligten. Dies sollte Mut machen, die notwendigen Dinge anzupacken.

[ 1.] Definition und Modell in Anlehnung an Colbert, François: Kultur- und Kunstmarketing. Ein Arbeitsbuch, Wien / New York 1999 S. 16ff

## Auswahl Publikationen:

(1) Monographien  
Kulturpolitik. Eine Einführung, Wiesbaden 2005 (Zweite, überarbeitete und aktualisierte Auflage)  
Projektmanagement für Kulturmanager, Wiesbaden 2005 (Zweite Auflage)  
Kulturmarketing. Das Marketingkonzept für öffentliche Kulturbetriebe, München 2005 (Zweite Auflage);  
Kompendium Kulturmanagement (Hrsg.), München 2004  
Besucherbindung im Kulturbetrieb. Ein Handbuch, Opladen 2003

(2) Buchbeiträge  
Das Theater und seine Besucher. „Theatermarketing ist Quatsch“. In: Kulturpolitische Gesellschaft (Hrsg.): Jahrbuch für Kulturpolitik 2005, Bonn / Essen 2005 S. 125-140  
Macht Theater Gewinn? In: Heinrichs, Werner (Hrsg.): Macht Kultur Gewinn?, Baden-Baden 1997

# Workshop: Kunst der Vermittlung Aktualität und Verfahren einer „Dramaturgie des Publikums“

von Geesche Wartemann



Dr. Geesche Wartemann ist seit 2003 Juniorprofessorin für Theorie und Praxis des Kinder- und Jugendtheaters am Institut für Medien und Theater der Universität Hildesheim. Zuvor war sie zwei Spielzeiten als Theaterpädagogin und Dramaturgin am theaterspielplatz, dem Kinder- und Jugendtheater des Staatstheaters Braunschweig, engagiert. Modelle der Vermittlung von Theater sind ein Schwerpunkt ihrer Lehre und Forschung. 2005 kooperierte das Institut für Medien und Theater mit der RuhrTriennale unter der Intendanz von Jürgen Flimm und entwickelte das Konzept einer „Theaterakademie für Kinder“.

„Ziel von Dramaturgie ist es, bestimmte Möglichkeiten, die in Material und Konstruktionsverfahren des jeweiligen dramatisch-szenischen Texts angelegt sind, als sinnvollen Zusammenhang öffentlich zu aktualisieren. Mit der öffentlichen Aktualisierung kommt ins Spiel, wozu und für wen denn Dramaturgie betrieben wird: für ein aufnehmendes Publikum. Eine Herstellung dramatisch-szenischer Texte ohne Hinblick auf Publikum ginge ins Leere. Sie wäre so unvollständig wie abwegig. Nicht einmal esoterisches oder narzißtisch selbstvergaftes Theater käme dabei heraus, sondern gar keins.“  
[Volker Klotz]

Volker Klotz entwickelte sein Konzept einer „Dramaturgie des Publikums“ bereits in den 70er Jahren. Seine Aktualität erhält dieses Konzept vor dem Hintergrund einer wachsenden Diversifizierung medialer Angebote wie der Theaterformen selbst, mit der eine Fülle verschiedenartiger Rezeptionserwartungen und Rezeptionskompetenzen einhergeht. Problematisch wird diese Vielfalt, wenn sie zu einer Verunsicherung über die jeweiligen Konventionen und Spielregeln führt. Das gilt für ein (traditionelles) Literaturtheater wie für ein performatives Aufführungsereignis. Die Theater erkennen zunehmend, dass eine ihrer grundlegenden Aufgaben darin besteht, dem Publikum zu neuer Orientierung im Dschungel der Theaterformen und Darstellungsstile zu verhelfen. Eine heutige „Dramaturgie des Publikums“ bleibt deshalb nicht nur aufführungsimmanent, sondern widmet sich den ZuschauerInnen in eigenen Veranstaltungsformaten. Im Kinder- und Jugendtheater liegt diese Vermittlungsarbeit vor allem in der Verantwortung der TheaterpädagogInnen, die für ihr Zielpublikum spielerische Methoden der Kunstvermittlung entwickelt haben. Im Theater der Erwachsenen sind es hingegen DramaturgInnen, die im Foyer ihrer Häuser zwischen Künstlern und Zuschauern moderieren. Wie wird aber aus dem Publikumsgespräch für alle eine bereichernde Veranstaltung? Mit welchen Erfahrungen und Erwartungen kommen die ZuschauerInnen ins Theater? Wie kann ein Interesse für das jeweilige Inszenierungskonzept geweckt werden? Wie könnten zum Beispiel szenisch-praktische Einführungen aussehen?

In diesem Workshop sollen DramaturgInnen Gelegenheit finden, sich über positive und negative Erfahrungen mit Publikumsgesprächen auszutauschen. Gemeinsam sollen Kriterien für ein gutes Publikumsgespräch gefunden und diskutiert werden. Darüber hinaus soll das methodische Spektrum der Vermittlung der Kunstform Theater erweitert werden. Anregungen können dabei vom Kinder- und Jugendtheater ausgehen, das den Bedürfnissen und Kompetenzen seines Publikums seit jeher große Aufmerksamkeit schenkt und szenisch-praktische Formate der Vermittlung von Theater entwickelt hat.

Die TeilnehmerInnen des Workshops werden gebeten, im Vorfeld Fragen zu formulieren und an die Workshopleiterin zu mailen, so dass auf individuelle Erfahrungen und Interessen eingegangen werden kann: [gwartem@uni-hildesheim.de](mailto:gwartem@uni-hildesheim.de).

# Werke Autoren

stück gut

seit 1978

## Neue Stücke & neue Autoren

- Christian Baier/  
Thomas Arne DIE LETZTE  
VORSTELLUNG
- Matthias Brenner NULLHUNDERTNEUNZIG
- Volker Lüdecke TOPTERRORISTEN  
THINK-TANK
- Jutta Masurath NÄCHSTE NACHBARN  
TÄUFLING
- Herbert Rosendorfer/  
Carlo Goldoni MIRANDOLINA  
Die Locandiera des Goldoni
- Georg Kreisler ADAM SCHAF HAT  
ANGST (Neufassung)  
Neuprod.: Hamburg,  
Schmidt's Tivoli Theater, 13.10.2006
- Carsten Ramm  
nach Franz Kafka PROCESS\_MATRIX  
UA: Badische Landesbühne,  
19.11.2006
- William Shakespeare/  
Jens Groß MACBETH  
WA: schauspielFrankfurt,  
27.10.2006
- Björn Runge/  
Tatjana Rese DAYBREAK  
Bühnenfassung des  
gleichnamigen Films -  
Silberner Bär, Berlinale  
UA: Berlin, Theater Tribüne,  
09.09.2006

## Stücke & Opern für Kinder

- Matthias Brenner /  
Jewgenij Schwarz DAS MÄRCHEN VON DER  
VERLORENEN ZEIT  
UA: Theater Madgeburg, 03.12.2006
- Sigrid Zeevaert BIS ANS ENDE DER WELT  
UA: Aachen, Theater 'das da'  
09.12.2006
- Peer Raben und  
Wilfrid Grote nach  
H.C. Andersen LAUSEKERL UND  
SCHWINDELFINGER  
Des Kaisers neue Kleider  
Oper für Kinder  
Siegfried-Lowitz-  
Förderungspreis 2004  
UA: Oper Dortmund, Sp.  
2006/2007, Verfilmung: atlas Film/  
alpha media, Weimar, 2007

stückgut Bühnen- und Musikverlag GmbH  
Marienplatz 1 80331 München  
Tel. 089/22802549 und 089/293178, Fax 089/226757  
E-mail info@stueckgutverlag.de  
www.stueckgutverlag.de



PEGASUS

Theater- und Medienverlag

Verlag  
Autoren  
Agentur

## Ur- und Erstaufführungen 2006/2007

**Frédéric Blanchette** DER SICHERHEITSSABSTAND  
DE: Hans Otto Theater, Potsdam, September 2006

**Sally Clark** WASPS  
DSE: Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin, März 2007

**Anders Duus** NACHTWACHE  
DSE: Staatstheater Mainz, November 2006

**Jordi Galceran** DIE GRÖNHOLM-METHODE  
ÖE: Landestheater Salzburg, November 2006

**Steffi Hensel** DIE SCHIFFBRÜCHIGEN (AT)  
Musik: Lucia Ronchetti  
UA: Musiktheater im Revier, Gelsenkirchen, Mai 2007

**Greg MacArthur** SCHNEEMANN  
DSE: Theater Bonn, Dezember 2006

**Oliver Schmaering** DIE NIBELUNGEN  
UA: Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin, Februar 2007

**Oliver Schmaering** DREILAND (AT)  
UA: Gerhart-Hauptmann-Theater Zittau, Mai 2007

**Franziska Steiof, nach Kleist** KOHLHAAS  
UA: Staatsschauspiel Hannover, September 2006

**Laura de Weck** LIEBLINGSMENSCHEN  
UA: Theater Basel und Nationaltheater Mannheim, März 2007

## Kinder- und Jugendtheater

**Anders Duus** JETZT BIST DU WIEDER GOTT  
DSE: Landesbühne Wilhelmshaven, Januar 2007

**Mike Kenny** DER GÄRTNER  
DSE: Rheinisches Landestheater Neuss, September 2006

**Katrin Lange** IKAR - ZU WASSER, ZU LANDE,  
IN DER LUFT  
UA: Theater der Jungen Welt, Leipzig, März 2007

**Katrin Lange** DRACHENTOD UND KÄSEBROT  
UA: Wu Wei Theater, Frankfurt, September 2006

**Franziska Steiof** DIE SCHNEEKÖNIGIN  
Musik: Thomas Zaufke  
UA: Düsseldorfer Schauspielhaus, November 2007

**Lucas Svensson** NICHTS WÄCHST AUSSER STIG  
DSE: Theater der Jungen Welt, Leipzig, Februar 2007

**Peer Wittenbols** ATALANTA  
DSE: Landestheater Linz, Dezember 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

# Kunst, Gesellschaft und kulturelle Bildung

## Ein Klärungsversuch

von Kay Wuschek

Kay Wuschek, Intendant des THEATER AN DER PARKAUE, Kinder- und Jugendtheater des Landes Berlin. Der Vortrag von Kay Wuschek eröffnete die Werkstattkonferenz „Offensive kulturelle Bildung in Berlin“, die der Rat für die Künste im September 2006 veranstaltete.

[www.rat-fuer-die-kuenste.de](http://www.rat-fuer-die-kuenste.de)

Während einer Debatte über die Leitkultur anlässlich des 25. Geburtstags des Deutschen Kulturrats zitierte Prof. Dr. Max Fuchs die Geschichte eines Mädchens aus Wuppertal: Dieses Mädchen berichtete, dass ihre Eltern Türken sind, die seien ja auch in der Türkei geboren, und sie selbst ist eine Deutsche, hier in Deutschland geboren, sie liebt die deutsche Sprache, sie liebt deutsche Bücher, sie möchte Lehrerin werden, am liebsten für Deutsch. Doch ihre Mitschüler sagen, sie sei Türkin. Das kann sie nicht verstehen.

Es geht dabei um Zeichen und Codes aller kulturellen Kommunikationsformen bzw. es gilt, ein Gespür für eine Welt aus Zeichen zu schaffen. Unser Alltag, unsere Kommunikation ist durch Zeichen, Verschlüsselungen und Codierungen geprägt: von der Körpersprache über das Sprechen zur visuellen Kommunikation, von politischer Symbolik bis hin zu Dresscodes und Höflichkeitsritualen. Jede Gesellschaft tritt sich in ihren alltäglichen Inszenierungen gegenüber, muss dies tun, um als solche zu existieren.

Die Bedeutung des Erkennens solcher Zusammenhänge liegt auf der Hand. Sie bewusst zu machen und für die eigene Kommunikation zu nutzen trägt unweigerlich zur Persönlichkeitsentwicklung bei. Ganz konkret geht es um die Entwicklung von Grundkompetenzen wie 1. Beschreiben versus Werten, 2. Finden, Verteidigen und Überprüfen von Standpunkten, 3. Vertrauen in die eigene Wahrnehmung und 4. Entwickeln von Lesarten. All diese Dinge machen Kommunikationskompetenz aus, die heute in vielen gesellschaftlichen Bereichen vermisst wird.

Grundbedingung ist eine ästhetische Bildung, das heißt eine Bildung der Sinne und die Fähigkeit *wahrzunehmen*. Lassen Sie es mich einmal ganz salopp und altertümlich sagen: Um das Wahre, Gute und Schöne zu fassen, kann es sein, dass das Wahre nicht mehr schön ist, es des Guten zu viel gibt und mein Nachbar einen Begriff vom Schönen hat, der nicht auszuhalten ist. Spätestens dann wird aus der Wahrnehmung Kommunikation. Kompetenzen können Kommunikation beflügeln, und wie demokratisch eine Kommunikation verläuft, betrifft möglicherweise alle.

Jede Kunst ist immer zugleich eine Wahrnehmungsschule, welche die Grundvoraussetzungen zur Aneignung von Wissen auszubilden hilft. Die Fähigkeit zur sinnlichen Wahrnehmung von Wirklichkeit ist allererste Grundlage zu ihrer intellektuellen Bearbeitung. Nur durch das Zusammenspiel von vielschichtiger, konkreter Wirklichkeitserfahrung und Wissensvermittlung verbindet sich beides zu sinnvollen Zusammenhängen. Das meint auch, dass die Künste und ihre Diskurse ebenso eine Form der Erfahrung sind wie die Wissenschaften. Was sie unterscheidet ist, dass die künstlerisch-ästhetische Erfahrung noch nicht vom Begriff durchdrungen wurde.

### Orientierung durch kulturelle Bildung

In einer Familienvorstellung des Stückes KÖNIG DROSSELBART im THEATER AN DER PARKAUE war die radikalste Form des erstmaligen Erlebens von Theater mitzuerleben. Zwei

Minuten nach Stückanfang begann ein Kind euphorisch das Unfassbare der eigenen Entdeckung in die Welt zu schreien: DIE SIND ECHT. Das Kind konnte nicht an sich halten: DIE SIND ECHT. Das Kind wollte sich nicht beruhigen und rief bei jedem neuen Schauspieler, der die Bühne betrat: DIE SIND ECHT.

Kulturelle Bildung kann in unserer mehrfach komplexen Wirklichkeit etwas kompensieren, das im Vergleich zu früher verloren gegangen sein mag: Orientierung. Wo biographische, soziale, biologische, ökonomische und andere Gewissheiten oder Ordnungen sich auflösen, können Kinder, Jugendliche und Erwachsene in der kulturellen Bildung eine anthropologische Ebene des Menschseins erfahren, die ihnen zu einer existentiellen Orientierung – und das ist Verortung – hilft. Kulturelle Bildung heißt für den Einzelnen auch zu erfahren, wer wir sind und wo wir sind. In der Verbindung der Aspekte Kunst, Kultur, Gesellschaft und Individuum wird kulturelle Bildung zur Allgemeinbildung. In der Informationsgesellschaft wird sie zur Grundlage für die Lebensperspektiven junger Menschen. Kulturelle Bildung meint also die Wahrnehmung von Gesellschaft und eine Teilhabe an ihr über die aktive Auseinandersetzung mit den unterschiedlichsten Künsten.

Gesellschaftliches Leben ohne die Auseinandersetzung mit Kultur ist nicht vorstellbar. Gesellschaft findet sich in ihren Festen, Riten, Artefakten und Spielen. Kulturelle Bildung ermöglicht ein Verständnis für kulturelle Codes, hilft, ihre Codierungen zu lesen und kann das mögliche Spiel mit ihnen vorbereiten. Der kreative Umgang mit den Künsten fördert Bildungsprozesse mit dem Ziel, soziale Wirklichkeiten über einen alternativen Blick wahrzunehmen. Das bedeutet doch, dass die Künste innerhalb des Feldes der kulturellen Bildung dem Einzelnen Strategien im Umgang mit der Lebenswirklichkeit geben können! Denn es ist dieser alternative Blick, das Aufspüren von neuen Möglichkeiten und das Bewusstsein, die Dinge verändern zu können oder zumindest mit ihnen zu spielen, der den Einzelnen dazu befähigt, in unserer komplexen Gesellschaft zu bestehen. Wer kann ohne ein Gespür für Sprachen und Kulturen in anderen Ländern einen Arbeitsplatz annehmen und sich auch lebensperspektivisch darauf einlassen? Wer will ohne den Blick oder die Intuition für das Kommende neue Ideen entwickeln? Wie kann eine Gesellschaft zugleich auch eine Gemeinschaft sein, wenn es keine durchgängige Chance zur kulturellen Teilhabe gibt? Und schließlich: Der alternative Blick kann immer auch auf die eigenen Lebenszusammenhänge gerichtet werden und ein Bewusstsein dafür schaffen, dass es Möglichkeiten zur Veränderung gibt oder geschaffen werden können.

Die Entwicklung eines alternativen Blicks auf die Gesellschaft sowie die Schärfung der Beobachtungsgabe und der sinnlichen Wahrnehmung, das Bereitmachen für das nicht zweckgerichtete Empfinden von Augenblicken bis hin zur Steigerung der Gegenwartsempfindung des Einzelnen, Empathie und nicht zuletzt die Einsicht in die Mechanismen der spektakulären Gesellschaft – all dies können die Künste innerhalb der kulturellen Bildung leisten. Diese Punkte, so denke ich, gehören zu den wesentlichen Zielen, auf die die künstlerische Arbeit im Feld der kulturellen Bildung ausgerichtet sein sollte.

## Zugang zu kultureller Bildung

Eine Besucherumfrage am THEATER AN DER PARKAUE offenbarte uns ein einschneidendes Bild sozialer Verwerfungen. In einigen Schulklassen können sich manche Schüler das Theaterabo nicht leisten. Die Lehrer dieser Klassen haben daraufhin aus Rücksicht auf jene Schüler das Abonnement für die gesamte Klasse gekündigt. Wir haben als Reaktion darauf einen Sozialfonds eingerichtet, welchen allein im ersten Monat der Spielzeit 2006/2007 neun Schulen in Anspruch genommen haben.

Zuallererst waren es politische Entscheidungen, die den von der öffentlichen Hand getragenen Institutionen im Bildungs- und Kulturbereich den finanziellen und personellen Boden entzogen haben. Dabei wären stabile öffentliche Institutionen – ob Museen, Bibliotheken oder Theater – in der Lage, die besten Garanten für eine kontinuierliche Arbeit in der kulturellen Bildung zu sein. Dafür ist jedoch Bewegung von mehreren Seiten erforderlich. Denn die öffentlichen Institutionen müssen sich noch stärker als bislang öffnen, damit sie Schnittstellen zwischen Schulen und Künstlern sein können, oder damit sie als Projekträger Personal und Know-how aufbringen, um die administrative Abwicklung eines Projekts durchzuführen. Die Idee für ein künstlerisches Projekt kann dabei von freien Künstlern oder Gruppen in eine öffentliche Kulturinstitution hineingetragen werden. Solche Kooperationen gibt es noch viel zu selten und werden noch seltener aktiv gesucht und noch zu verhalten von der Politik gefördert. Erschwert wird eine solche synergetische Zusammenarbeit dort, wo in Politik und Kultur ein Lagerdenken herrscht, das öffentliche Institutionen gegen die freie Szene ausspielt und umgekehrt damit eine absurde Lust an Verteilungskämpfen heraufbeschwört. Auf diesem Weg ist keine Nachhaltigkeit zu erreichen. Und die Wirkung von Kurzzeitaktivitäten verpufft, wie wir alle wissen, im Symbolischen.

Es braucht die Kompetenz öffentlicher Häuser – ihre Öffnung zur freien Szene und die eigene künstlerische Weiterentwicklung vorausgesetzt – um mit ihrem Anteil in der kulturellen Bildung nicht etwa die Kunst wegzuvermitteln, sondern die Vermittlung von Kunst zu einer Vermittlungskunst werden zu lassen. Erst dann wird erreicht sein, dass durch die Auseinandersetzung mit den Künsten Prozesse kultureller Bildung vollzogen werden und gleichzeitig eine künstlerische Kompetenz das Verständnis für die jeweilige Kunstform befördert.

Zentral dabei scheint mir, dass die Künste als Raum akzeptiert und erkannt werden, in dem sich ein Anderes zum Bestehenden artikulieren kann. Eine Kunst, die sich in ihrer Anwendung erschöpft, ist keine mehr. Sie bezieht ihr künstlerisches Potential aus der Auseinandersetzung mit der jeweiligen Kunstform genauso wie mit ihrem Gegenstand. In dieser Richtung werden sich die verschiedenen Vermittlungsstrategien von Kunst im Dienste kultureller Bildung und im Dienste der eigenen Kunstform entwickeln müssen. Nur auf diesem Wege kann aus der Vermittlung von Kunst eine Vermittlungskunst werden, die das Andere und Fremde eines künstlerischen Produkts nicht wegvermittelt und eben dadurch vielleicht den größten Beitrag zur kulturellen Bildung leistet.

# Bedeutung der Ästhetischen Bildung in der Ganztagschule

von Wolfgang Edelstein

Auszug aus der Ansprache Wolfgang Edelsteins anlässlich der Preisverleihung im Wettbewerb „Kinder zum Olymp“ 2005 der Kulturstiftung der Länder. Wolfgang Edelstein ist emeritierter Direktor des Max-Planck-Instituts für Bildungsforschung.

Lassen Sie uns jetzt einen glücklichen Moment lang PISA vergessen! Denn PISA hat das Versagen unseres Schulsystems gezeigt, die Schädigungen, die es bewirkt, die Nachteile, die es jungen Menschen zufügt, die den Beschränkungen des Systems ausgesetzt sind. Ihr Preisträger und die Projekte, für die Ihr steht, Ihr demonstriert das Gegenteil von all dem: Die Projekte zeigen die Möglichkeiten, den Einfallsreichtum und die Kreativität, die wunderbaren Erfindungen und die bemerkenswerten Leistungen, die in Schulen möglich sind – trotz aller systemischer Defizite.

Dem Bildungsforscher, der sich von 800 Leuchttürmen nicht blenden lassen darf, stellt sich als Erstes die Frage, wie denn die unausgeleuchtete Landschaft des Systems jenseits der Leuchttürme vor das Auge treten würde. Wenden wir uns kurz dem aufklärungsbedürftigen Alltag zu: den 800 Leuchttürmen, den vielleicht einige Tausend zählenden künstlerischen Projekten, stehen mehr als 40.000 Schulen gegenüber, von denen Zehntausende keinen Pfad auf den Olymp angelegt haben, obwohl die Kinderrechtskonvention der Vereinten Nationen, der die Bundesrepublik verbindlich beigetreten ist, feierlich das Recht der Kinder auf Kunst und Spiel reklamiert. In unseren Schulen muss dieses Recht freilich gegen die Struktureigenschaften der Schule wahrgenommen, von besonders engagierten Lehrkräften durchgesetzt und häufig genug gegen Organisation und Trägheit des Systems erkämpft werden. Dabei erklärt sich natürlich niemand gegen Kunst in der Schule, und im Prinzip verneigen sich alle in Ehrfurcht vor den Bewohnern des Olymp.

Aber die Schule ist die Organisation, die sie ist, und sie arbeitet unter Bedingungen, die kreative Arbeit nicht eben fördern: Denn das deutsche Schulsystem arbeitet mehr als andere Schulsysteme, mit denen wir uns vergleichen, unter dem Prinzip knapper Zeitressourcen. Die knappe Zeit der Halbtagsschule muss in den rigiden Panzer einer Stundentafel eingepasst werden, die immer gleiche Sequenzen mechanisch angeordneter Zeitblöcke von jeweils 45 Minuten aufeinander folgen lässt, ohne Rücksicht auf Inhalte und Funktionen, Handlungsperspektiven und Motive. Das Modell der Arbeit, das dieser Zeitorganisation entspricht, ist tayloristisch, mechanistisch, repetitiv, das Konzept des Lernens, das dieses Modell dominiert, ist fragmentär, additiv, gedächtniszentriert, die herrschenden Vorstellungen über Beteiligung und Motivation fördern Subordination, lehrerdominierte Aufmerksamkeit,

von Außen gesetzte Stimuli. Entsprechend die Systeme der Kontrolle, der Belohnung, der Produktivität. Nicht dass dieses tradierte Modell kognitiver Leistung kreative Arbeit unmöglich macht. Das ist ja durch unsere Preisträger und ihre Projekte widerlegt. Wir erkennen vielmehr, dass die Trägheiten des so konstruierten Systems kreatives Handeln, konstruktives Lernen, wirksamkeitsmotivierte Projektperspektiven außerordentlich erschweren: Denn sie werden nicht mit dem System, sondern gegen das System gewonnen. In dieser Perspektive sind die hier gefeierten Projekte nicht nur tröstliche Leuchttürme in der Nacht: sie sind vielmehr in gewisser Weise heroisch, d.h. dem System Schule gegen seine funktionellen Trägheiten unter Aufbietung aller verfügbaren Synergien regelrecht abgerungen, wie die Dokumentationen der Projektarbeit vielfach zeigen. Immer wieder zeigen sie, dass die Anpassung in den stundenplantechnisch geregelten Alltag der Schule ein anstrengendes, mühsames, oft frustrierendes Geschäft ist, und letztlich müssen alle erfolgreichen Projekte dieses Alltagsreglement hinter sich lassen, es überwinden und es transzendieren. Dabei rufen die Projekte nach Freiheit – nicht nach Chaos; sie verlangen Organisation – nicht Anarchie; sie fordern Kooperation – nicht individualistische Sonderwege. Sie beanspruchen mehr Arbeit, nicht weniger; sie fordern Disziplin, nicht Bequemlichkeit; intensiveres Lernen – nicht günstigere Gelegenheiten für ein *laissez-faire*. Sie rufen nach einer Projektdidaktik, die unter hohem Anspruch mehr Leistung erbringt, nicht weniger. Dies haben uns zwei rezente Beispiele nachdrücklich vor Augen geführt, die in den vergangenen Monaten alle bewegt haben, die Augen hatten zu sehen und Ohren zu hören:

Das eine Beispiel ist Simon Rattles und Royston Maldooms Projekt der tänzerischen Gestaltung von Strawinskys *Sacre du Printemps* mit Berliner Kids, die außerhalb der Schule Leistungen erbringen, die sie in ihren Schulen zu erbringen keine Gelegenheit hätten. Das andere Beispiel ist die Helene-Lange-Schule mit ihrer Leiterin Enja Riegel, eine strukturell vollkommen normale Wiesbadener Gesamtschule mit Schülern aus allen sozialen und kognitiven Lagen, die innerhalb der Schule Leistungen erbringen, die sie in anderen Schulen zu erbringen nur in Ausnahmefällen zu erbringen Gelegenheit erhalten. Enja Riegel hat nämlich zugunsten der Theaterarbeit an der Helene-Lange-Schule die Stundentafel um 30 Prozent gekürzt. Mit dieser gekürzten Stundentafel hat die Schule in der PISA-Studie eine Spitzenposition belegt. Ich überlasse es Ihnen, sich auszumalen, welchen Anstoß der PISA-Erfolg

der Helene-Lange-Schule für die Schulreform geben könnte, welche schwergängigen Tore sie zu öffnen helfen könnte, die Kindern den Weg zum Olymp versperren.

Die Lernprozesse der vorgestellten Projekte lassen sich wie folgt beschreiben: Sichtbar, fühlbar, offenkundig vermitteln sie den in den Projekten aktiven, handelnden, kooperierenden, strategisch planenden, intensiv Erfahrungen machenden und expressiv Erfahrungen zum Ausdruck bringenden Subjekten kognitive, strategische und ästhetische Kompetenzen: die Fähigkeit, kognitiv, kommunikativ und ästhetisch selbstbewusst und erfolgsorientiert zu handeln. Die OECD, gewiss keine Assoziation von Romantikern oder Idealisten, hat uns aufgerufen, die Schule vom memorierenden Wissenserwerb auf die Konstruktion von Kompetenzen umzustellen. Als Schlüsselkompetenzen definiert die OECD

- die Fähigkeit, autonom zu handeln
- die Fähigkeit, die kognitiven und technischen Instrumentarien der Gegenwart zielbewusst einzusetzen
- die Fähigkeit, in heterogenen Gruppen erfolgreich zu interagieren.

Diese normativen Forderungen implizieren eine Umgestaltung des Lernens im Dienste neu definierter Ziele. Sie fordern eine neue Gestalt der Schule.

Die Kultusminister haben erste zaghafte, wenn auch ambivalente Schritte auf diesem Wege angedeutet: Bildungsstandards sollen die gedächtnisorientierten und inhaltschweren Lehrpläne perspektivisch ablösen. Die Kulturstiftung der Länder hat ihnen einen vielleicht realistischen und zugleich radikaleren Weg zur Konstruktion von Kompetenzen gewiesen. Der Weg zum Olymp, sagt sie, führt über Projekte mit ihrem transformatorischen Potential. Projekte müssen ja ihrer sozialen, kooperativen, psychologischen und kognitiven Logik gemäß die von der OECD herausgestellten Kompetenzen fördern: autonom handeln, die Instrumente des kognitiven Handelns nutzen, die Interaktion in sozial heterogenen Gruppen erfolgreich gestalten. Die Kulturstiftung der Länder hat in ihrem Wettbewerb um die besten künstlerischen Projekte schöne, überzeugende, nachhaltige Beispiele dafür zu Tage gefördert. Die Beispiele zeigen uns, wie die kulturelle Landschaft der Schulen aussehen könnte. Sie zeigen uns, wie die Schulen sein könnten, wenn sie, über die kulturellen Projekte hinaus, in ihrer gesamten Tätigkeit die Lernprozesse der Schüler ins Zentrum ihrer pädagogischen Aufmerksamkeit rücken würden. Sie sagen uns, dass wir die Schulen ändern müssen.

zusammengestellt von Sabine Schweder

Datum: 20.02.2006 | © www.ganztaegig-lernen.de

## GERHARD PEGLER VERLAG

Theater  
Hörfunk  
Fernsehen

Maximilianstr. 21 D – 80539 München  
Tel: 089 64 40 88 Fax: 089 64 40 89  
Email: [info@pegler-verlag.de](mailto:info@pegler-verlag.de)  
[www.pegler-verlag.de](http://www.pegler-verlag.de)

### theater-verlag-desch gmbh

Neue Stücke 2006 u.a.

Yasmina Reza  
**"DER GOTT DES GEMETZELS"**

Eric-Emmanuel Schmitt  
**DIE TEKTONIK DER GEFÜHLE**

Florian Zeller  
**WENN DU TOT WÄRST**

COPI  
**DAS SCHLANGENNEST**

Jean-Claude Carrière  
**DER GEWÖHNLICHE WEG**

Ana-Maria Bamberger  
**BELVEDERE und MARTA, MARINA**

Peter Buchholz  
**AUS DER WELT**

Stig Dalager  
**GESICHTER**

Klugstraße 47 a, 80638 München  
Telefon 089/15 30 11/12 Fax 089/157 81 04  
e.mail: [theater-verlag-desch@t-online.de](mailto:theater-verlag-desch@t-online.de)  
websiteside: [www.theater-verlag-desch.de](http://www.theater-verlag-desch.de)

# Die Junge Oper Mannheim

von Susanne Mautz



Susanne Mautz studierte Musikwissenschaft, Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte in Karlsruhe und Freiburg; zweijähriger Forschungsaufenthalt in Italien; Dissertation über italienische Theatermusik im 17. Jahrhundert; Lehrbeauftragte für Musikwissenschaft an der Universität Karlsruhe; Theaterprojekte mit Jugendlichen an verschiedenen Schulen; 2002 Ausbildung zur Theaterpädagogin; 2003 - 2006 Leiterin des Jungen Theaters am Theater Nordhausen; seit September 2006 Musiktheaterpädagogin der Jungen Oper am Nationaltheater Mannheim; daneben Tätigkeit als Schulbuchautorin und im Bereich der Lehrerfortbildung.

Vor 40 Jahren entstand im Bereich des Sprechtheaters eine Bewegung, die sich damit beschäftigt, wie man eine eigene Theaterästhetik für Kinder entwickeln kann. Damit schlug die Geburtsstunde des modernen, fortschrittlichen Kinder- und Jugendtheaters. Einige Jahre später wurde das Kinder- und Jugendtheater „Schnawwl“ als vierte Sparte am Nationaltheater Mannheim gegründet. Seitdem wird hier untersucht, wie man das junge Publikum während der unterschiedlichen Entwicklungsstufen in ästhetische Kommunikation einführt und ihm zugleich mit den Inhalten der Stücke Angebote zur Selbsterfahrung oder Selbstreflexion ebenso wie zur Erweiterung seines gesellschaftlichen und kulturellen Horizontes macht.

Seit einiger Zeit gibt es auch im Bereich der Oper Bestrebungen, eigens für Kinder und Jugendliche konzipierte Stücke auf den Spielplan zu setzen, um das Junge Publikum für Musiktheater zu begeistern. Die Entwicklung eines spezifischen Repertoires steckt allerdings noch in den Kinderschuhen.

In Mannheim möchten wir die ästhetischen und dramaturgischen Erfahrungen aus dem Kindertheater auf das Musiktheater übertragen. Das junge Musiktheater soll wie das moderne Kindertheater Geschichten erzählen, die das junge Publikum interessieren und die ihnen nichts vorenthalten, was für seine Entwicklung wichtig ist und seinen Horizont erweitert. Es sollte zeitgemäß sein und eine Weiterentwicklung auf der Basis vorhandener kunstvoller Musik und Theaterästhetik darstellen. Es soll Kinder abholen, einführen und weiterbringen, und es soll ihnen Spaß machen, sie berühren und überraschen und durch all dies ihr Leben bereichern.

Die Opernsparte und der „Schnawwl“ beginnen mit der gemeinsamen Gründung der Jungen Oper eine zukunftsweisende Zusammenarbeit. Auftragsproduktionen und Entdeckung neuer zeitgenössischer Werke sollen die Entwicklung eines neuen Musiktheaters für Kinder vorantreiben und zwar jenseits der üblichen Kindermusicals oder des für Kinder zurechtgestutzten Opernrepertoires. Wir wollen erforschen, wie man im Theater Musik für Kinder und Jugendliche sichtbar macht und Handlungen, Bilder und Musik miteinander kommunizieren lassen kann. In der Jungen Oper interagieren Sänger, Instrumentalisten und Schauspieler auf der Bühne, mit denen wir neue Kompositionen vorstellen und alte Musik in neuen Geschichten wiederentdecken.

In der Workshoppräsentation während der Tagung werden das neuartige Konzept der Jungen Oper und die Produktionen vorgestellt. Ein Trailer und die Aufführung einer Arie aus der derzeit laufenden Kinderoper „Schaf“ sollen illustrieren, wie die Idee eines eigens für Kinder konzipierten Musiktheaterstückes realisiert wurde.



Szenenfoto aus der Kinderoper SCHAFF von Sophie Kassies, Inszenierung: Andrea Gronemeyer, Schauspieler: Angelika Baumgartner & Uwe Topmann

# Das Projekt *enter* Mannheim

von Gülay Polat

*enter* wurde 1997 am Nationaltheater Mannheim ins Leben gerufen. Das Ziel des *enter*-Schulprojekts ist es, Schüler - unabhängig von Schultyp, Elternhaus oder ihrer sozialen Umgebung - mit dem Phänomen Theater vertraut zu machen.

Das *enter*-Projekt richtet sich an die Schüler der 5. bis 8. Jahrgangsstufe und besteht aus verschiedenen Programmeinheiten. Den Auftakt für die 5. Klassen bildet eine Theater-Rallye, bei der das Nationaltheater im wahrsten Sinne des Worte ge-entert wird. Insgesamt stürmen über eine Spielzeit verteilt zwischen 1.500 und 2.000 Schüler durchs Haus.

Es stehen noch sieben weitere Veranstaltungen in den nächsten Schuljahren bevor: Vorstellungsbesuche im Schnawwl, speziell moderierte Ballettmatineen mit Training, choreografischer Arbeit und einem Auszug aus einer Vorstellung oder eigens auf *enter* zugeschnittene Opern- und Schauspielproduktionen.

Ein weiterer Baustein ist die Bühnentechnikshow im Opernhaus, bei der gezeigt wird, was eine Bühne alles zu bieten hat und welche Menschen im Hintergrund wirken, damit Theater stattfinden kann.

Alle teilnehmenden Mannheimer Schüler besuchen so acht Mal in vier Jahren das Nationaltheater.

In der Spielzeit 2005/2006 wurde das *enter*-Schulprojekt um das Grundschulprojekt *TheaterStarter* erweitert. Das Programm *TheaterStarter* soll den Schülern aller Grundschulklassen (1. - 4. Klasse) ermöglichen, einmal im Jahr zum ermäßigten Gruppenpreis eine Aufführung aus dem altersspezifischen Angebot von mindestens drei der vier Sparten (Oper, Schauspiel, Ballett, Schnawwl) des Nationaltheaters Mannheim zu sehen. Das Aufführungsprogramm wird ergänzt durch ein projektspezifisches theaterpädagogisches Zusatzangebot (TheaterFührerschein, TheaterTagebuch und KulissenSpion für Schüler, sowie eine Fortbildung für Lehrer). Die Vorstellungen finden auf unterschiedlichen Bühnen statt, so dass die Kinder mit dem Theaterangebot vom direkten Schauspielerkontakt im Schnawwl-Foyer zum Theaterbesuch im großen Spielhaus und damit zur Teilnahme an gesellschaftlicher Öffentlichkeit und kultureller Kommunikation heranreifen können.

Die Klassenlehrer erhalten frühzeitig präzise Informationen zu Aufführungsterminen und Inhalten der altersgemäßen Produktionen und dem theaterpädagogischen Angebot.

Alle Klassen erhalten zur Vorbereitung des Theaterbesuches verschiedene Zusatzmaterialien. Die Lehrer werden zu öffentlichen Hauptproben und zum Austausch mit den Künstlern eingeladen.



1978 in Hof an der Saale geboren, studierte Gülay Polat an der Fachhochschule für Sozialwesen in Mannheim Soziale Arbeit. Seit der Spielzeit 2005/2006 ist sie Mitarbeiterin im Marketing und organisiert und koordiniert die theaterpädagogischen Angebote und Projekte am Nationaltheater Mannheim.

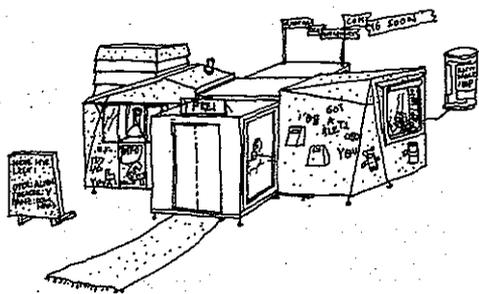


Schüler entdecken das Mannheimer Nationaltheater



# Das Projekt ORBIT + FREIBURG MITTE

von raumlabor\_berlin und Theater Freiburg



**Matthias Rick**  
1965 geboren in Versmold/  
Westfalen. Studium der Archi-  
tektur an der Technischen  
Universität Berlin. 1991 Grün-  
dung des soziokulturellen Ver-  
eins „Dada Thomyziel e.V.“,  
1991 - 1998 Mitglied der Mu-  
sik- und Performanceformation  
„Moorpaul“, 1997 Gründung des  
„Instituts für angewandte Bau-  
kunst“, 1998 - 2001 Assistent  
von Prof. Horst Antes, 2001  
Diplom der Architektur an der  
TU-Berlin, seit 2002 im raum-  
labor\_berlin

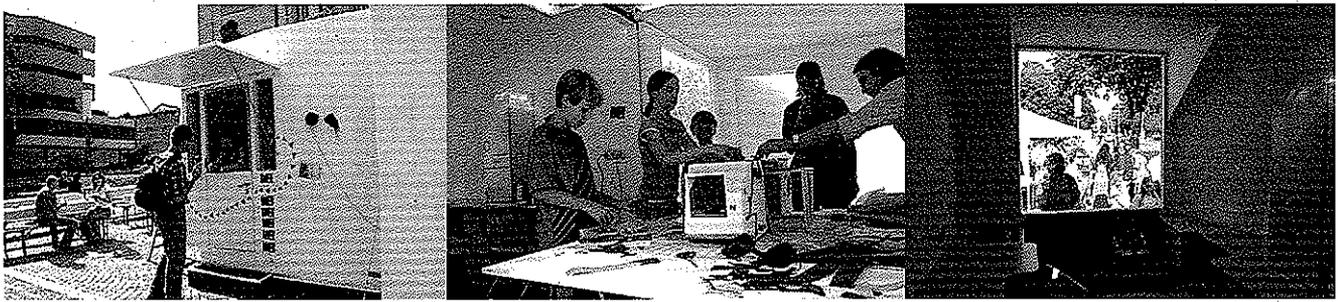
## I. Erkundungen zum Stadttheater der Zukunft

Das Theater Freiburg will und muss in den nächsten Jahren seine eigene Rolle und seinen künstlerischen Auftrag überprüfen: Wie entwickelt sich das Verhältnis von Theater und Stadt? Wie kann das Stadttheater heute auf die sozialen, demografischen und politischen Veränderungen reagieren? Wie kann es sein Stammpublikum für die künstlerisch innovative Beschäftigung mit den Folgen dieser Veränderungen interessieren und zugleich neue Zuschauer / Teilnehmer gewinnen? Wie kann es seinen Auftrag als „das“ Theater der Stadt, in einer sich rasant verändernden Medien-Welt neu definieren? Welchen Anteil haben kulturelle Bildung, Identitätsstiftung, Kritik, Kontakt mit dem kulturellen Erbe und Selbstreflexion einer demokratischen Bürgergesellschaft an einem Stadttheater der Zukunft? Welches sind seine Zuschauer aus dem Umfeld einer Stadt, in der die Folgen einer radikal veränderten Arbeitsgesellschaft, die Folgen von Migration, demografischer Revolution, Ghettoisierungstendenzen und neuem Nomadentum die traditionelle Stadtbevölkerung immer stärker verändern?

In einer ersten, etwa einjährigen Recherche-Phase haben die Mitarbeiter der neuen Theaterleitung um die Intendantin Barbara Mundel gemeinsam mit den Architekten von raumlabor\_berlin versucht, die politische und soziale Situation der Stadt zu erkunden. Dabei ging es im Zentrum um die Frage, wie sich die großen Themen unserer Gegenwart – Verlust der Transzendenz und neue Religiosität, ökonomische Krise, Zerfall der Familien, demografischer Wandel, die Entwicklung urbaner Lebensräume, die Zukunft der multi-kulturellen Gesellschaft – im Leben dieser Stadt und ihres Umlandes wiederfinden und spezifisch beantworten lassen. Wo zeigen sich diese Themen in Freiburg? In welcher Gestalt sind sie erfahbar? Gibt es in Freiburg Tendenzen, die möglicherweise gegen die allgemeine Entwicklung streben? Gibt es hier angesiedelte Formen von Widerstand, Ideenpools, Netzwerke und Initiativen, in denen nach Lösungen für die Probleme von morgen geforscht und gearbeitet wird?

Dabei wurde das Bild einer Stadt erkennbar, die eine starke Identifikation mit ihrer Geschichte pflegt, die als Bürgerstadt auf eine lange Tradition von Eigenverantwortung, Eigensinn und Eigeninitiative ihrer Bürger zurückschauen kann, eine Universitätsstadt, die bereits Anfang der 80er Jahre eine grüne Partei hervorbrachte, die den politischen Widerstand der 60er Jahre mit den ökologischen Themen der 70er Jahre zusammendachte. Heute stellt diese Partei den Oberbürgermeister und die Mehrheitsfraktion im Stadtrat. Freiburg gilt als Ökostadt. In zwei Stadtvierteln wurden auf Initiative der Bürger selbstverantwortete Wohnformen und neue urbane Raumgestaltungskonzepte zugelassen und ausprobiert. Freiburg gehört zu den wenigen Städten, die noch wachsen, die überdurchschnittliche Geburtenraten haben. Kinder, Erziehung und Pädagogik sind hier prominent verhandelte Themenfelder. Die Verteidigung und Mitgestaltung selbstbestimmter Wohn- und Stadtkonzepte führt





zu einer hohen Identifikation mit der eigenen Stadt. Zugespißt könnte man feststellen: Wer hier einmal lebt, will nicht mehr wegziehen. Wohnt hier das Glück? Oder ist das eine Selbsttäuschung, die die zunehmende Verödung der Innenstadt, die schleichende Verelendung ehemaliger Sozialsiedlungen, die am Rande der Stadt wuchernden Hochhaussiedlungen und Schlafstädte, ausblendet? Zerfällt die Stadtbevölkerung in ein wohlhabendes, kultiviertes Bürgertum, das seine Kinder auf musische Elitelymnasien schickt und eine apathische Mehrheit, deren Kinder in Schulen mit hohem Migrantenanteil auf die Arbeitslosigkeit von morgen vorbereitet werden?

Die Wege in dieser Großstadt sind kurz. Und die Chancen, miteinander ins Gespräch zu kommen, groß. Es mangelt nur an Initiativen, die separaten Ideen und ihre Träger miteinander ins Gespräch zu bringen. Denn die Frage, in welcher Zukunft wir leben wollen, welche Konzepte aus der Vergangenheit für die Lösung der Probleme von morgen noch taugen und woher neue Visionen zu gewinnen sind, diese Frage scheint uns unabwiesbar zu sein. In Zusammenarbeit mit dem Architektenteam raumlabor\_berlin (Matthias Rick und Benjamin Foerster-Baldenius) haben wir ein Projekt entwickelt, das die Vernetzung von Theater (und seinen Themen) mit der Stadt (und ihren Themen) intensiviert.

## II. Der ORBIT

Der Orbit ist eine etwa container-große Box, die sich in verschiedene Richtungen und Größen ausfahren und erweitern lässt. Er ist komplett mit weißem Klett überzogen. Er hat Frischwasser und Elektrizität, Telefon und ist mit dem Internet verbunden. Man kann ihn im geschlossenen Zustand als Konferenzraum nutzen und in geöffnetem Zustand als Begegnungsstätte. Abends bietet er Platz für einen Stammtisch („Orbit-Stüble“). Er kann auch für kleinere Veranstaltungen genutzt werden und / oder als Kiosk. Der Orbit ist leicht zu transportieren und an Gebäude über einen Gangway-Schlauch anzudocken.

## III. Der Werkraum FREIBURG MITTE

Das Theater Freiburg besitzt mit seinem Werkraum eine Spielstätte für ca. 150 Zuschauer, die durch ihre offene Raumstruktur offen ist für unterschiedliche theatralische Formate. Der Raum wurde entkernt und ist mit allen technischen Erfordernissen für eine Theateraufführung ausgestattet. Er ist durch ein öffentliches Café jederzeit zugänglich und bietet die niedrigste „Schwelle“ zwischen Stadt und Theater, das durch seine zentrale architektonische Gestalt buchstäblich mitten in der Stadt liegt.

In diesem Raum werden neben einer intensiven Workshoparbeit mit Jugendlichen aus allen Teilen der Stadt auch Vorstellungen laufen, die die Ergebnisse der theatralischen Recherchen präsentieren, welche der ORBIT auf seinen Reisen durch die Stadt sammelt und hervorbringt. Hier sollen Laien gemeinsam mit Künstlern ihre Themen verhandeln und gemeinsam lernen, für ihre Fragen theatralische Ausdrucksformen zu finden. Hier soll der Diskurs zwischen unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen ebenso wie zwischen Stadtbewohnern und Theatermachern organisiert werden. Hier muss der öffentliche Raum behauptet werden, an dem sich Menschen aus allen Teilen der Stadt und ihres Umlandes treffen, um sich mit sich selbst und mit der sie umgebenden Gesellschaft auseinander zu setzen. Für diesen Raum wollen wir Theaterprojekte initiieren, die im ORBIT ihren Ausgangspunkt haben und in FREIBURG MITTE enden.

Arved Schultze, Dramaturg | [www.theater.freiburg.de](http://www.theater.freiburg.de)



Benjamin Foerster-Baldenius  
1968 geboren in Stuttgart,  
aufgewachsen in Hamburg.  
Studium der Architektur in  
Berlin (TU Berlin / HdK)  
und Kopenhagen (Kunstakade-  
mie), 1998 Diplom an der  
HdK Berlin, Max Taut Preis  
für die beste Diplomarbeit.  
1998 Gründung des „Insti-  
tuts für angewandte Bau-  
kunst“, seit 1998 freier  
darstellender Architekt,  
seit 1999 im raumlabor\_ber-  
lin. 2003 Erich Schelling  
Preis für innovative Archi-  
tekturprojekte

Projekte im  
[www.raumlabor\\_berlin.de](http://www.raumlabor_berlin.de)  
u.a.:

Hotel Neustadt, Halle  
(zusammen mit dem Thalia  
Theater Halle)  
Volkspalast – Der Berg,  
Berlin (zusammen mit den  
sophiensaelen / HAU)



# „Es ist nämlich schon die halbe Kunst, die Geschichten von Erklärungen frei zu halten“

von Ulrich Khuon

Textauszug aus dem Vortrag von Ulrich Khuon: *Bildung ist mehr als Wissen - Bildung braucht Kunst*, aus: „Zukunft durch ästhetische Bildung“ Dokumentation des Symposiums in Dortmund, 8. Mai 2004 [Hg. Deutscher Bühnenverein, Kulturwissenschaftliches Institut Essen].



Ulrich Khuon, Jahrgang 1951, Intendant des Thalia Theaters Hamburg, seit 2002 Vorsitzender des Ausschusses für künstlerische Fragen im Deutschen Bühnenverein, von 2002 bis 2005 Generalsekretär der Europäischen Theater Konvention (ETC). 2004 wurde er in den Beirat „Theater/Tanz“ des Goethe Instituts berufen. Er ist seit 1999 Mitglied der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste und Mitglied des Vorstands der Intendantengruppe im Deutschen Bühnenverein. Seine Theaterarbeit begann er 1980 als Chef dramaturg am Stadttheater Konstanz.

Theater ist wie ein Fernrohr, an dem man hindurchschauend herumschraubt. Der Regisseur wäre gewissermaßen der, der schraubt, und dadurch werden Gegenstände, die Personen, die Konflikte verschärft und dann wieder undeutlicher gemacht, das heißt, einige treten zurück, andere treten hervor. [...] Theater arbeitet also an einem Verstehen, weiß aber zugleich, dass ein Rest an Nichtverstehen oder ein Geheimnis bleibt. [...]

Als Leser oder Zuschauer im Theater sieht man, dass es für die Protagonisten gute Gründe gibt, die Chancenlosigkeit ihrer Beziehung und Verstrickung in ein Unheil zu leugnen. Die ganzen Ibsen-Geschichten sind ja wunderbare Beispiele dafür. Man sieht auf der Bühne zerbrechende Ehen, zerbrechende Beziehungen, unheilvolle Familienzusammenhänge; aber die, die da drin stecken, nehmen das nicht wahr, wollen es nicht wahrnehmen, können es nicht wahrnehmen. Offensichtlich ist das Festhalten an einer einmal gefundenen Identität und Verhaltensweise leichter als die Umstellung auf eine neue Situation. Die Personen sind sich selbst zu nahe, um die Verstrickungen, in denen sie sich befinden, zu erkennen bzw. aus einer möglichen Erkenntnis entsprechende Folgerungen zu ziehen. Dirk Baecker nennt uns, die Leser und Theaterbesucher, Beobachter zweiter Ordnung, die durch diese exklusive Situation im Theater die Chance bekommen, die eigene Situation und Verstehensblindheit in ähnlich wie auf der Bühne beobachteten Situationen zu erkennen. [...]

Betrachtet man [...] Inszenierungen in den letzten Wochen und Monaten im Theater und Kino, dann fällt auf, dass in Anbetracht des Unfassbaren, und das ist nicht nur der 11. September, sondern das sind beispielsweise auch die Amokläufe von Erfurt oder Columbine, dass es angesichts dieser Ereignisse viele Versuche der Kunst gibt, dieses Unfassbare zu verarbeiten, indem man es nicht erklärt, sondern zeigt, also nicht an ein fassbares Ende bringt. [...] Das ist nun wiederum die Aufgabe der Kunst, dass diese Frage sich aufgrund des Filmes oder des Theaterstücks unabweislich in uns festsetzt: Aus welchen Partikeln kommt solche Gewalt, wie entsteht sie, wie setzt sie sich zusammen? [...]

Im Grunde gehen die Kunst und das Theater einen Weg, den schon Walter Benjamin formuliert hat: „Es ist nämlich schon die halbe Kunst, die Geschichten von Erklärungen frei zu halten. Nur so sind sie imstande Staunen und Nachdenken zu erregen. Sie ähneln dann den Samenkörnern, die Jahrtausende lang luftdicht verschossen in den Kammern der Pyramiden gelegen und ihre Keimkraft bis heute bewahrt haben.“ Diese offene Dramatik, von der „Woyzeck“ ein frühes Beispiel gibt, bewegt uns heute. Goethe glaubte noch an Ausgleich und Versöhnung, wenn auch nicht in der Welt, so doch innerhalb des Dramas; das Theater als Sonderort, an dem diese Versöhnung möglich war. Wir stehen, glaube ich, eher vor der Wahrnehmung, dass diese Welt oder der Einzelne eine offene Wunde, die Frage zuviel ist. Es ist Ziel der Bühne und Bildung, die vom Theater ausgeht, dass wir als Zuschauer uns all diesen Fragen, für die Menschen stehen, öffnen und zu sehen bereit sind, ohne abschließende Lösungen parat zu haben. Das alles muss nicht über das Rätsel der Gewalt wie bei „Woyzeck“ erzählt werden. Der Weg kann auch über andere Rätsel führen.

# Wirkliche Fiktionen / fiktive Wirklichkeiten – Performance als kollektiver Forschungsprozess

Präsentation von Sibylle Peters

Was auf der Bühne geschieht, etwa in der Inszenierung eines Dramas, ist eine Fiktion, die einer realen Erfahrung Raum geben soll. Bei den Projekten, um die es in dieser Präsentation geht, ist es umgekehrt – sie erscheinen fiktiv, sind aber Teil der Realität: Zeitforscher besuchen Schulklassen, um herauszufinden, wie Schulzeit gemacht wird, Geheimagenten machen eine Wunder-Annahmestelle in der Innenstadt auf, die Autonomen Astronauten bauen eine Raumstation auf Schulhöfen auf, um die Möglichkeiten der terrestrischen Raumfahrt zu erkunden. Dies ist kein unsichtbares Theater – im Gegenteil: Hier werden performative Mittel eingesetzt, um die Wirklichkeit in ein öffentliches Forschungslabor zu verwandeln. Und die Bühne? Wird zu einem Forum, auf dem die Ergebnisse präsentiert und verhandelt werden können.

## Weiterführende Links:

Schuluhr und Zeitmaschine. Eine Science Fiction in Echtzeit: [www.t-rich.org](http://www.t-rich.org)

The Art of Demonstration. Vortragsperformance. [www.unfriendly-takeover.de](http://www.unfriendly-takeover.de)

Forschen für Anfänger

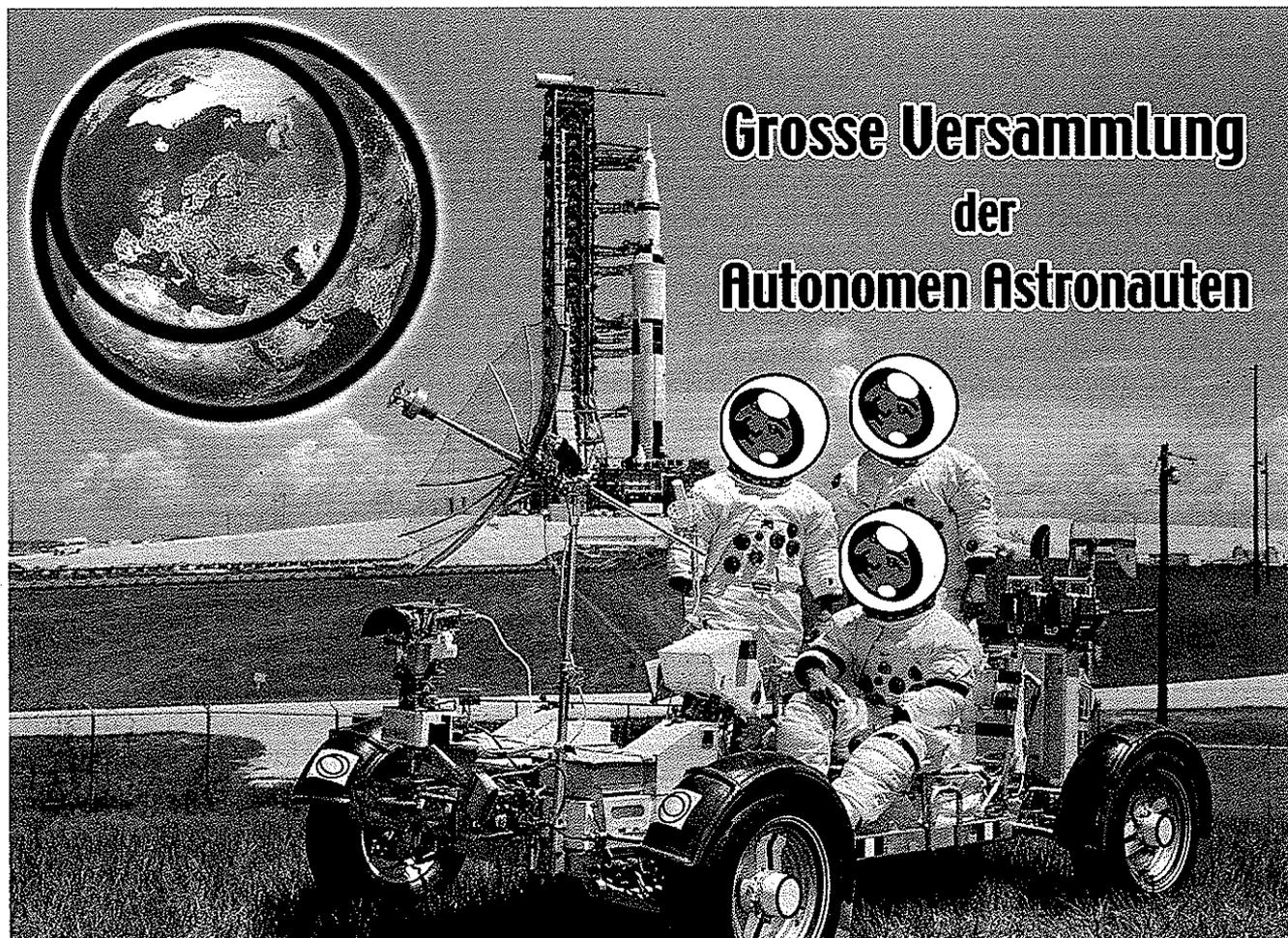
[http://www.koerber-stiftung.de/foerderung/kiwiss/forschen\\_fuer\\_anfaenger\\_prg.pdf](http://www.koerber-stiftung.de/foerderung/kiwiss/forschen_fuer_anfaenger_prg.pdf)

Der Club der Autonomen Astronauten: [www.fundus-theater.de/astronauten.htm](http://www.fundus-theater.de/astronauten.htm)

außerdem empfohlen: Geheimagentur: [www.geheimagentur.net](http://www.geheimagentur.net)



Dr. Sibylle Peters  
Kulturwissenschaftlerin,  
Performerin, Projektemacherin  
zwischen Kunst und Wissenschaft,  
Zeitforscherin, zweite Vorsitzende  
des Clubs der Autonomen Astronauten.  
Lebt in Hamburg.



# Testschule

Präsentation mit Amelie Deuflhard / Matthias von Hartz



Matthias von Hartz, Jahrgang 1970, Regisseur, Kurator, Autor, studierte Wirtschaft an der London School of Economics und Regie in Hamburg. Inszenierungen an verschiedenen deutschen Theatern. Am Deutschen Schauspielhaus Hamburg leitete er die Reihe „go create resistance“ über die Folgen neoliberaler Globalisierung mit Künstlern, Aktivistinnen und Wissenschaftlern. Darüberhinaus kuratiert er politisch-künstlerische Themenabende und Kongresse unter anderem am museum kunstpalast Düsseldorf, dem Schauspielhaus Zürich, bei der Ruhrtriennale und am Schauspiel Frankfurt. Seit 2006 ist er zusammen mit Tom Stromberg künstlerischer Leiter von „Impulse“, dem Theatertreffen des freien Theaters im deutschsprachigen Raum und ab 2007 Leiter des Internationalen Sommertheaterfestivals in der Kampnagelfabrik Hamburg.

Seit PISA ist das Bildungssystem eher Gegenstand von Resignation als Ausgangspunkt gesellschaftlicher Erneuerung. Es gilt also, ausgehend von den Einsichten aus PISA, einerseits eine Öffentlichkeit für das Zukunftsthema Bildung herzustellen, andererseits verschiedene gesellschaftliche Kräfte in Diskussion und Lösungsversuche zu integrieren. Weder in Ausbildungsmodellen und Karrierepfaden noch in der Schule werden auch nur Ansätze von ‚lebenslangem Lernen‘ gelegt. Gebetsmühlenartig wird seit Jahren die Wissensgesellschaft als Modell der Zukunft beschworen. PISA jedoch hat erstaunlicherweise die konservativen Kräfte in der Bildungspolitik und damit den Ruf nach Disziplin gestärkt.

## Das Projekt > Testschule als ein öffentliches Bildungslabor.

Wissenschaftler, Künstler und Praktiker machen Bildung mitten in der Stadt. In einem internationalen Archiv sind Bildungs- und Wissensmethoden nicht nur gesammelt, sondern können auch erlebt werden; tagsüber von Kindern, abends von Erwachsenen. Über das öffentliche Programm hinaus werden im Vorfeld und in der Folge längerfristige Projekte mit Bildungsinstitutionen entwickelt. Durch die Aktivitäten auf verschiedenen Ebenen wird über die eigentlichen Teilnehmer die Diskussion über Bildung in andere (Teil-) Öffentlichkeiten getragen.

## Rolle der KULTUR

In den letzten Jahren haben politische Themen und diskursive Formen zunehmend Eingang in Kulturinstitutionen gefunden, von denen ich einige initiiert, konzipiert oder geleitet habe. Dabei werden vier Dinge offensichtlich:

- die politische Ahnungslosigkeit großer Teile der Bevölkerung ist riesig
- neue Formen der Wissensvermittlung entwickeln sich erst langsam
- lustvoller Umgang mit Bildung ist selten und wird leicht diskreditiert
- unser Verhältnis zu lernen ist geprägt von einem Bildungssystem, das international als überholt und ineffektiv bis kontraproduktiv anerkannt ist.

## Phase 1 > Werkstatt 2007

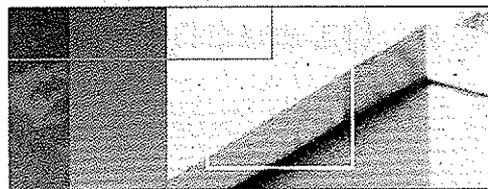
Interdisziplinäre Recherche- und Projektentwicklungsphase. Produktion von Projektansätzen mit Partnern aus Kunst, Wissenschaft und Praxis. Die zentralen Themen und Thesen für Testschule werden in einer Konferenz aus 15 potentiellen Kollaborateuren ausgewählt. Ein Forschungs- und Recharteam wird in mehreren Reisen die Partnerschaften für das Projekt entwickeln.

Die Werkstattphase wird gefördert aus Mitteln des Hauptstadtkulturfonds, Berlin.

Matthias von Hartz



Amelie Deuflhard,  
geboren in Stuttgart, verheiratet, vier Kinder; studierte Romanistik, Geschichte, Kulturwissenschaften; seit 1997 freie Produktionsleitung und Öffentlichkeitsarbeit für Theater und Musikprojekte; seit 2000 künstlerische Leitung und Geschäftsführung der Sophiensäle, Berlin; seit 2001 im Rat für die Künste Berlin, seit 2003 im Beirat des Kleistforums Frankfurt/Oder; 2003 Vorsitzende des Vereins „Zwischen Palast Nutzung“ e.V., zudem künstlerische Leiterin des „Volkspalast“ im ehemaligen Palast der Republik gemeinsam mit Matthias Lilienthal und dem Architekten Philipp Oswald, 2005 künstlerische Gesamtleitung bei „VOLKSPALAST - DER BERG“; ab August 2007 Intendantin der Kampnagel Fabrik Hamburg; Herausgeberin der Bände „VOLKSPALAST - Zwischen Aktivismus und Kunst“ und „Spielräume schaffen - Sophiensäle 1996 bis 2006“ im Verlag Theater der Zeit.



**rowohlt**  
THEATER VERLAG

2006/2007  
Eine Auswahl

Thomas Freyer

**AMOKLAUF MEIN KINDERSPIEL**

Deutsches Nationaltheater Weimar in Koproduktion mit Theater an der Parkaue, Berlin · Regie: Tilmann Köhler

Mark Ravenhill

**DAS PRODUKT**

Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin · Einrichtung: Thomas Ostermeier & Jörg Hartmann

Theresia Walser

**EIN BISSCHEN RUHE VOR DEM STURM**

Nationaltheater Mannheim · Regie: Burkhard C. Kosminski

Morten Feldmann

**MÄNNERGESPRÄCHE (MEN'S TALK)**

St. Pauli Theater, Hamburg · Regie: Ulrich Waller

Ulrike Syha

**DER PASSAGIER**

Staatstheater Stuttgart · Regie: Enrico Lübbe

José Maria Vieira Mendes

**2 ZIMMER KÜCHE BAD**

Maxim Gorki Theater, Berlin · Regie: Jan Jochymski

Gerhild Steinbuch

**KOPFTOT**

Staatstheater Mainz · Regie: Julie Pfeleiderer

Mirjam Neidhart

**TORSCHUSSPANIK**

Thalia Theater Hamburg · Regie: Simone Blattner

Jon Fosse

**BESUCH**

Theater Basel · Regie: Elias Perrig

Sibylle Berg

**WÜNSCH DIR WAS**

Schauspielhaus Zürich · Musik: Markus Schönholzer · Regie: Niklaus Helbling

Elfriede Jelinek

**ÜBER TIERE**

Burgtheater (Kasino) Wien · Regie: Ruedi Häusermann

Feridun Zaimoglu/Günter Senkel

**MAX UND MORITZ**

Nationaltheater Mannheim · Regie: Michael Simon

Simon Stephens

**PORNOGRAPHIE**

Deutsches Schauspielhaus Hamburg in Koproduktion mit dem Schauspiel Hannover und dem Festival Theaterformen · Regie: Sebastian Nübling

Rowohlt Theater Verlag · Hamburger Straße 17 · 21465 Reinbek bei Hamburg · Tel. 040-7272270 · Fax 040-7272276 · theater@rowohlt.de

[www.rowohlt-theater.de](http://www.rowohlt-theater.de)

# Theater braucht Regeln

## Workshop über die Neufassung der Regelsammlung Verlage

Viel wird in unserer Zunft über die Ästhetik, über welche Ästhetik wofür und über die richtige Vermittlung von ästhetischen Produkten an Publikumsgruppen nachgedacht. Das ist gut so. Um zu einem ästhetischen Produkt in der Aufführung zu gelangen, bedarf es oft der Zuarbeit von Verlagen, die [Schäuspiel- und Musiktheater-]Werke anbieten. Die sogenannte Regelsammlung fasst die "Spielregeln" zusammen, die für die Rechtsbeziehung von Theatern und Verlagen/Autoren gelten.

### Pressemitteilung des Deutschen Bühnenvereins

vom 7. Juli 2005

#### Urheberrechte an den Theatern neu geregelt

Die Rahmenbedingungen, die für die Vergabe von Aufführungsrechten durch Verlage an Theater maßgebend sind, werden zum Beginn der Spielzeit 05/06 einer grundlegenden Reform unterzogen. Auf diese Reform haben sich nach ausgiebigen Verhandlungen der Deutsche Bühnenverein und der Verband Deutscher Bühnen- und Medienverlage mit einer jetzt abgeschlossenen Vereinbarung (Regelsammlung) verständigt. Insbesondere wurden folgende Neuregelungen getroffen:

- Erstmals wird festgeschrieben, dass im Falle einer seitens des Theaters vorgenommenen Einfügung von Fremd-Texten in ein urheberrechtlich geschütztes Werk der Verlag zu unterrichten ist. Dies entspricht der Entscheidung des Kammergerichts Berlin in dem Rechtsstreit um die Dresdner Aufführung des Gerhart-Hauptmann-Stücks „Die Weber“, in der ein im Stück nicht vorgesehener „Chor der Arbeitslosen“ mit eigenen Texten auftrat.
- Aufgenommen wurden in die neue Vereinbarung Regelungen, die es erlauben, dass das Theater mit einer Video-Aufzeichnung des Bühnenwerks vor allem im Internet wirbt. Ausgeschlossen ist jedoch jede kommerzielle Nutzung der Aufzeichnung. Sie bedarf der gesonderten Zustimmung des Verlages.
- Neu ist auch die klare Regelung, die dem Theater das Recht einräumt, Opernlibretti für Übertitelungsanlagen zu übersetzen und zu bearbeiten.
- Eine besondere Regelung wurde für Uraufführungen aufgenommen. Bei solchen Aufführungen können nun erhöhte Pauschalen vereinbart werden, die bestimmte Urhebervergütungen unabhängig von der Zuschauerzahl garantieren.
- Aufführungen können in Zukunft auch auf den Vorplatz des Theaters per Bildschirm übertragen werden.

Die Urheberabgaben, mit denen die Aufführungsrechte vergütet werden, werden mit Inkrafttreten der neuen Regelsammlung um vier Prozent erhöht, nachdem sie drei Spielzeiten unverändert geblieben waren.

Marion Victor [Verlag der Autoren], Hans-Jürgen Drescher [Suhrkamp], Reinhold Quandt [Ricordi], Jan Ehrhardt [Verband Deutscher Bühnen- und Medienverlage] diskutieren über die Bereiche Regelsammlung Verlage / Bühnen 2005 – Standard-Aufführungsverträge Schauspiel / Musikdramatik – Inhalt des Aufführungsrechts – Urheberpersönlichkeitsrecht [droit moral] – Konfliktfälle Werkintegrität / Inszenierung – Konfliktvermeidungsstrategien – weitere Nutzungsrechte und stellen das für Dramaturgen unverzichtbare Regelwerk in seiner Neufassung vor. Manfred Beilharz leitet die Veranstaltung.

Dr. Marion Victor,  
Geschäftsführerin der Verlag der Autoren GmbH,  
Frankfurt am Main.

Prof. Hans-Jürgen Drescher,  
Leiter des Suhrkamp Theaterverlags und Honorarprofessor für Dramaturgie an der Hochschule für Gestaltung, Offenbach am Main. Mitglied des Vorstands und der Bühnenkommission des Verbandes Deutscher Bühnen- und Medienverlage.

Dr. Reinhold Quandt,  
Geschäftsführer der G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH

Dr. Jan Ehrhardt, Geschäftsführender Justiziar des Verbandes Deutscher Bühnen- und Medienverlage, Juristischer Berater der Berufsgruppe der Bühnenverleger im Verwaltungsrat der VG Wort, Mitglied des Beirats der Künstlersozialkasse und des Widerspruchsausschusses Wort.



Herausgegeben von Marcus Seibert. Mit einem Nachwort von Hanns Zischler. 470 Seiten. Klappenbroschur. € 22,-

Von und mit:

Maren Ade, Barbara Albert, Jens Børner,  
Jean-Claude Carrière, Katrin Cartlidge,  
Patrice Chéreau, Jacques Doillon, Jean Douchet,  
Christopher Doyle, Bruno Dumont, Harun Farocki,  
Helmut Färber, Dominik Graf, Michael Haneke,  
Jessica Hausner, Benjamin Heisenberg,  
Werner Herzog, Christoph Hochhäusler,  
Romuald Karmakar, Wong Kar-Wai,  
Abbas Kiarostami, Roland Klick,  
Alexander Kluge, Harmony Korine, Peter Kubelka,  
Noëmi Lvovsky, Jonas Mekas, Christian Petzold,  
Jacques Rivette, Eric Rohmer, Ulrich Seidl,  
Angela Schanelec, Georg Seeßlen,  
Hans-Jürgen Syberberg, Lars von Trier,  
Reinhold Vorschneider, Jeff Wall,  
Nicolas Wackerbarth, Henner Winckler

Das Beste aus REVOLVER, der „vitalsten und  
interessantesten Filmzeitschrift Deutschlands“  
(Tom Tykwer)

[www.verlagderautoren.de](http://www.verlagderautoren.de)

# Junge Oper an der Staatsoper Stuttgart

Präsentation mit Barbara Tacchini



Barbara Tacchini, 1964 in Basel geboren, Studium der Germanistik, Musikwissenschaft und Nordistik in Basel und Freiburg i.Br. 1999 bis 2001 Mitarbeiterin im Theaterpädagogischen Zentrum Theaterplus am Theater Basel und freie Dramaturgin. Regisseurin & Betriebsleiterin im Schweizer Pavillon auf der Expo 2000 in Hannover. 2001 bis 2006 Dramaturgin an der Staatsoper Hannover mit Schwerpunkt Konzert, Oper und Theaterpädagogik. Konzepte und Regie szenischer Konzerte wie „around and around“, „outside“ und „Gipfeltreffen“, Inszenierung der Zehntoper „notstrom“ im Heizkraftwerk Linden Hannover. Initiatorin von Kinder- und Jugendkompositionsworkshops u.a. mit den Komponisten Willy Daum, Juliane Klein, Mela Meierhans und Matthias Kaul. Autorin diverser Kinderkonzerte. Seit der Spielzeit 2006/07 ist Barbara Tacchini Dramaturgin und Leiterin der Jungen Oper der Staatsoper Stuttgart.

Seit Beginn der Spielzeit 2006/07 leiten Albrecht Puhmann und sein Team die Staatsoper Stuttgart. Ein wichtiger Bestandteil der programmatischen Neuausrichtung ist auch die „Junge Oper“, die unter der Leitung von Barbara Tacchini ebenfalls zu neuen Ufern aufbricht. Eines der ersten Projekte der „Jungen Oper“ ist die Tischoper „Westzeitstory“, die nicht nur im Theater, sondern auch in Schulen gezeigt werden kann. Wir freuen uns, diese Produktion im Rahmen der Jahrestagung der Dramaturgischen Gesellschaft präsentieren zu können. Barbara Tacchini wird außerdem das Konzept der „Jungen Oper“ Stuttgart vorstellen und über erste Erfahrungen zum Thema „Oper in der Schule“ berichten.

## Westzeitstory

Eine Tischoper im Maßstab H:0 ab 10 Jahren  
von Juliane Klein [Musik] und Xavier Zuber [Text]

**Musikalische Leitung und Klavier:** William Girard

**Regie:** Waltraud Lehner

**Ausstattung:** Isabelle Krötsch

**Dramaturgie:** Barbara Tacchini

**Kate Sweetwater:** Virginia Cassandra Dimopoulou/Sandra Hartmann

**David West:** Christoph Sökler

**Erzähler:** Christof Küster

**Trompete:** Anders Einarsson/Zachary Raffan

**Schlagzeug:** Michael Aures

**Tischspieler:** Valentin Köhler, Judith Kurz

**Dauer:** 1 Stunde

Zwei mal vier Meter groß ist die Tischfläche, auf der und um die herum sich alles abspielt: Ein Western, wie er im Buche steht. Eigentlich wollte David West nur in den Wilden Westen fahren, um seinen Vater, den Goldgräber, nach Hause zu holen. Doch eine Panne unterbricht seine fröhliche Fahrt. Glück im Unglück, denn sonst hätte David nie die schöne Kate kennen gelernt, die beste Sängerin im Wilden Westen. David kommt genau zur rechten Zeit, denn der Bösewicht Dark Ranger hat Kate entführt und an die Indianer verkauft. Nun kann David West endlich zeigen, was in ihm steckt. Mit viel Mut und nicht weniger Glück gelingt David und Kate die Flucht.

Juliane Klein, Förderpreisträgerin des „Kunstprieses Berlin 2006“ der Akademie der Künste, schrieb diese Oper im Miniatur-Format, ein Klangspektakel mit groovigen Songs. Die Protagonisten des Miniatur-Westerns, die zahlreichen Spielfiguren (Playmobil, Duplo, Schleich-Tiere etc.) sowie die zunächst hörspielartige Klangkulisse sind der Welt des kindlichen Spiels entliehen, gehen also von Elementen aus, an die sofort mit eigenen Erfahrungen angeknüpft werden kann. In der kompositorischen Verdichtung mit eingängigen Songs und Leitmotiven sowie dem witzigen Umgang mit Western- und Opernzitaten ent-

wächst dem Kinderzimmer bzw. der Modelleisenbahnanlage ein Stück fantastisches Musiktheater, das zum Nachspielen und eigenen Kreieren anregt. Zielpublikum sind junge Menschen ab zehn Jahren und natürlich alle, die beim Anblick einer Eisenbahnanlage oder Playmobil-Ritterburg unwillkürlich der Spieltrieb packt.

Ein Schauspieler und zwei Sänger bewegen die Plastikfigürchen, drei Musiker, ein Pianist, ein Schlagzeuger und ein Trompeter liefern die Klangkulisse dazu, unter dem Tisch verborgen steuert ein Tischspieler die diversen Effekte. Allmählich greift die Geschichte auf die Spieler über, das „Kinderzimmer“ wird lebendig, die Sänger und schließlich auch die Musiker schlüpfen selbst in die Rolle ihrer Figürchen, um ihnen im nächsten Augenblick schon wieder die Führung zu überlassen. Durch das Spiel mit unterschiedlichen Dimensionen verändert sich laufend die Perspektive. Die Zuschauer sitzen auf Tischen bzw. Podesten um den Bühnentisch herum und befinden sich plötzlich mitten im Geschehen. Sie erleben die Sänger und Musiker aus faszinierender Nähe.

### „Westzeitstory“ als Oper im Klassenzimmer

Die „Westzeitstory“ ist mobil und reist auf Bestellung in Schulen. Vor der Vorstellung wird jeweils mindestens eine Schulstunde lang geprobt. Die Lehrer erhalten im Vorfeld eine Material-

mappe und sollen die verschiedenen musikalischen Einsätze vorbereiten. So verbindet sich in der Begegnung zwischen dem Produktionsteam und den Kindern Schulwissen (z.B. Rhythmus, Gesang) sowie die Form des Klassenmusizierens mit den Möglichkeiten des Theaters. Je nach Wissensstand der Klasse werden Grundkenntnisse über die Gattung Oper vermittelt. Das Miniaturbühnenbild mit drei Scheinwerfern bietet dafür ideale Voraussetzungen. Im Anschluss an die Vorstellung ist Zeit für die Vertiefung des Erlebten in der Begegnung mit Sängern und Musikern. Die Materialmappe enthält zudem verschiedene musikalische Spielanregungen vom einfachen musikalischen Improvisationsspiel bis zum Komponieren und Erfinden einer eigenen Tischoper. Das pädagogische Konzept der Tischoper Westzeitstory umfasst einerseits die Vermittlung von Wissen über Oper und Musiktheater, wofür die vielen fast flüchtig aufscheinenden ariosen Momente der Hauptfiguren Kate und West genauso geeignet sind wie die geräuschhafte instrumentale Klangkulisse, die die Kinder mit Filmmusik und Hörspiel in Verbindung bringen können. Der witzige spielerische Umgang mit der vertrauten Ästhetik des Eisenbahnbretts und der Spielfiguren sowie die mit äußerst einfachen Theatermitteln agierende Inszenierung erlauben andererseits ein Eintauchen in die Grundbedingungen von Theater, Illusion und Spiel überhaupt, und regen dazu an, seiner Fantasie freien Lauf zu lassen und Spaß zu haben am Zitat, am Entwickeln, Tüfteln und Entdecken der eigenen schöpferischen Möglichkeiten.



„Westzeitstory“ Eine Tischoper im Maßstab H:O von Juliane Klein



## Merlin Theater

Alarcón • Bachér • Batlle  
 Benavente • Bjerneboe • Boëtius  
 Bug • Calderón • Céline • Das  
 Gupta • Dowie • Düffel • Dumas  
 Dvorsky • El Kurdi • Falkenberg  
 Genet • Guillery • Heiremans  
 Herndon • Ibsen • Janosch  
 Kipling • Kölbel • Laudert • Lenz  
 Marie • Meh • Melville • Moberg  
 Molière • Musset • NDiaye • Nieva  
 Py • Rathenow • Reffert • Reve  
 Risse • Ruge • Sade • Saeter  
 Spewack • Thénau • Tschedlow  
 Unamuno • Vilar • Wiland-  
 drando • Wilde • Zieger • Zorrilla

# 50 Jahre!

**MERLIN  
VERLAG**

21397 Gifkendorf 38  
 Tel. 04137 - 810529  
 www.merlin-verlag.de



## DREI MASKEN VERLAG MÜNCHEN

### Neue deutschsprachige Stücke 2006 / 07

**Top Kids** Freidig / **Wenn möglich, bitte wenden**  
 Kloeble / **Röntgental** Repke / **Musik der Sterne**  
 Behrens / **Frauen in Stücken** Borger / **Wir sind**  
**nicht das Ende** Brandau / **Wir lügen, wenn wir**  
**lieben** Hauschild / **Wunderbar kann ich singen!**  
 Heinau / **Eine perfekte Party** Hille / **Josefines**  
**Besuch** Kettering / **Aufgegabelt** Krolkiewicz

Drei Masken Verlag GmbH  
 Mozartstr. 18, 80336 München  
 Tel. 089 / 544 56 909  
 info@dreimaskenverlag.de  
 www.dreimaskenverlag.de



**Wo Pottwale explodieren.**  
**Wo Liebende rebellieren.**  
**Wo Killer baden.**  
**Wo Paparazzi nicht schaden.**

**... wo die guten Stücke sind.**

THEATERSTÜCKVERLAG · KORN-WIMMER  
 PF 401844, 80718 MÜNCHEN  
 TEL. +49/(0)89/36101947  
 www.theaterstueckverlag.de info@theaterstueckverlag.de

## PER H. LAUKE VERLAG

### NEUE STÜCKE • NEUE STÜCKE

#### WAS FÜR FRAGEN!

**Kriegsgarten**  
 von Lydia Stryk  
*Was wirklich zählt in Zeiten des  
 Krieges – Eine beherzte Wort-  
 meldung zum Feldzug der Willigen.  
 Schonungslos ehrlich.*  
 UA: Shepherdstown-Festival,  
 Juli 2005.

**Ein scheues Lächeln**  
 von John Belluso  
*Überforderte Eltern –  
 und das Kind als Opfer?*  
*Tabulose Antwort auf Schlagzeilen,  
 die symptomatisch sind. Aufwühlend.*

**Glücklich ist, wer vergisst**  
 Texte und Lieder aus der  
 Trümmer- und Nachkriegszeit  
 von Gottfried Greiffenhagen,  
 Karin Nissen, Alfons Nowacki  
*Wir sind wieder wer – aber wer?*  
*Plädoyer fürs deutsche Erinnern.*  
 UA: Schauspielhaus Kiel, Juni 2006  
 Regie: Daniel Karasek

#### WAS FÜR FRAUEN!

**Granaten**  
 von Joanna Murray-Smith  
*Hysterie, Resignation, Hoffnung,  
 Auflehnung, Starsinn, Leidenschaft:  
 Nicht nur Mütter haben Witz.*  
*Sechs Monologe, die einschlagen.*  
 Seit 2002 in Sydney, Edinburgh,  
 London, Adelaide, Toronto.

**Handy**  
 von Roswitha Quadflieg  
*Mitte fünfzig, kindertlos,  
 geschieden, auf Harz IV...  
 Nahaufnahme einer Verein-  
 samung. Leider alltäglich.*

**Verscheucht**  
 Eine Hommage  
 an Else Lasker-Schüler  
 von Gerold Theobalt  
*Gejagt, vertrieben, umgebrochen...  
 Bewegender Rückblick  
 auf eine große Frau.*  
 UA: Schauspielhaus Zürich,  
 26.10.2006 mit Hanna Schygulla.



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

# Das Programmheft – Pflicht oder Kür? Präsentation und Workshop

von Birgit Lengers

Es begann vor 114 Jahren. Es begann in Berlin. Ein Verbot wurde ausgesprochen und erfunden wurde ein publizistisches Medium im Dienste des Theaters: Das Programmheft. Es ersetzte ab 1892 die untersagten Einführungsveranstaltungen der Berliner Volksbühne, didaktische Vorträge, in denen ein ungebildetes Publikum mit der dramatischen Literatur vertraut gemacht werden sollte. Das Schiller-Theater folgte dem Beispiel mit der Herausgabe „zwangloser Hefte“. Diese Broschüren, erweiterte Besetzungszettel mit Notizen zu Stück und Autor plus ausgiebigem Anzeigenteil lokaler Unternehmen, sorgten für zusätzliche Einnahmen und bürgerten sich deutschlandweit ein. Das Theaterprogrammheft entwickelte, es differenzierte sich.

Die fetten Jahre waren die 60er und 70er: Umfangreiche Programmbücher prall gefüllt mit Werkanalysen, Essays, abgedruckter Strichfassung, Probenprotokollen, ergänzendem Bild- und Assoziationsmaterial suchten gesellschaftliche Kontextualisierung und eröffneten als Foren den Diskurs mit dem Publikum.

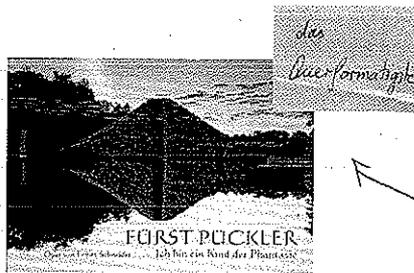
Wie sieht es heute aus mit diesem traditionellen dramaturgischen Medium? Und wie sieht es überhaupt aus? Mit welchen Inhalten ist es gefüllt? Welchen Rezipienten hat es im Blick? Welche Ansprüche hat und setzt es? Welche Vermittlungsstrategien verfolgt es? Welchen Sinn macht es? Bildet es vielleicht?

Um diesen Fragen in einer kleinen „Feldstudie“ nachzugehen, wurden zu Spielzeitbeginn deutschlandweit die Theaterdramaturgien um ihr aktuelles „Lieblingsprogrammheft“ gebeten. Hunderte von Heften wurden nach Berlin gesandt, gesammelt, gesichtet. Die qualitative Auswertung der Einsendungen erfolgt im Januar 2007 in Zusammenarbeit mit den Dramaturgie-Studiengängen der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt und der Bayerischen Theaterakademie August Everding in München.

Die Ergebnisse der Untersuchung werden in Heidelberg in einem „Programmheft-Workshop“ vorgestellt und unter der Fragestellung – Was kann und soll ein Programmheft leisten? Was ist ein gutes Programmheft? – diskutiert. Wir sind gespannt!

Im Augenblick gibt es erste Eindrücke. Es gibt Mindestanforderungen der Gattungszugehörigkeit wie: 4 Seiten Minimum, Angabe des Stücktitels.

Und unter äußerlichen Kriterien konnten sich folgende Hefte in den Kategorien DAS DICKSTE // DAS HANDBESCHRIEBENSTE // DAS QUERFORMATIGSTE // DAS LEICHTESTE // DAS BUNTESTE // DAS KLEINSTE // DAS HOCHFORMATIGSTE // DAS ORNAMENTALSTE // DAS MEDIAL NEUESTE // DAS MEHRTEILIGSTE // DAS HÄRTESTE // DAS EINFARBIGSTE // DAS HAPTISCHSTE // DAS LÄNGSTE // DAS SCHWERSTE // DAS SCHLICHTESTE // DIE QUADRATISCHEN // DIE IRREFÜHRENDEN // DIE SERIELLEN qualifizieren:



das  
Breitformatigste

Seitenverhältnis 1,38 : 2



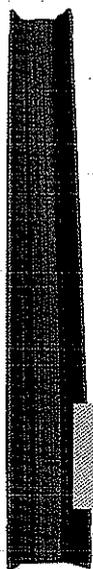
das  
Hochformatigste

Seitenverhältnis 3 : 1



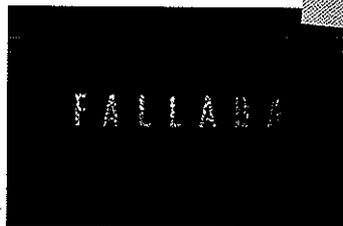
das  
Breitformatigste

Seitenverhältnis 1 : 1



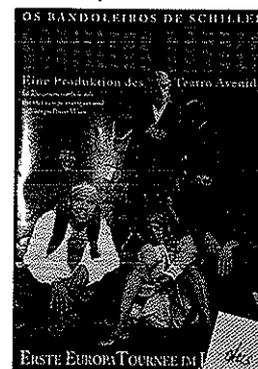
das  
Dickste

1,1 cm



das  
Einfachste

Schwarze Schrift  
auf schwarzem Grund



16,7 %o Farben

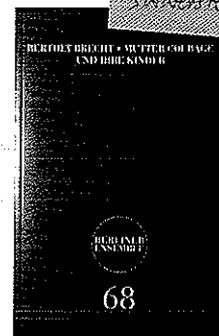
das  
Breiteste



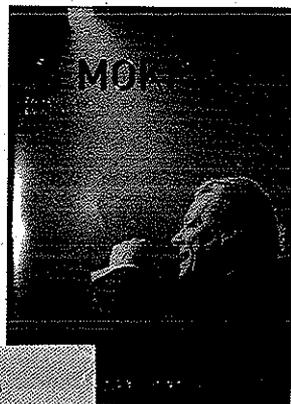
5g

das  
Leichteste

das  
Schwerste



350g



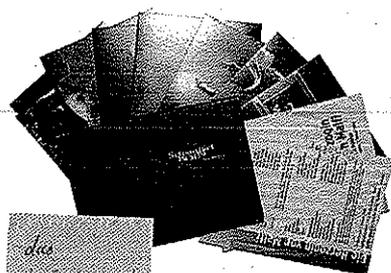
das  
Größte

793,95 cm<sup>2</sup>

das  
Kleinste



128,25 cm<sup>2</sup>



das  
Hochformatigste

11 Teile

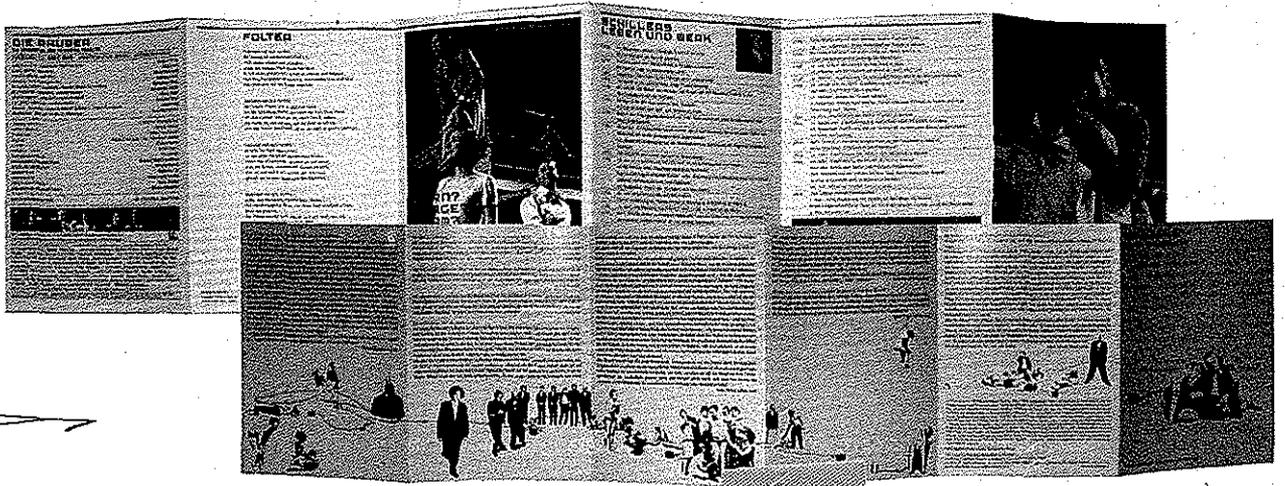


das  
Handbis-Spreckste



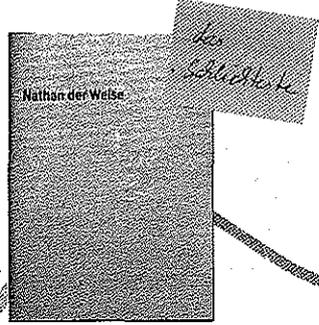
mit DVD

das  
modernste

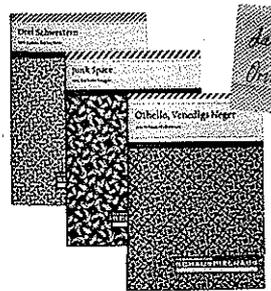


die Lampen

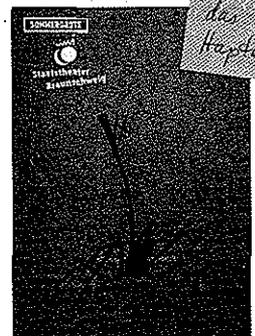
891 mm



nur Text



das Ornamentale



das Hauptstück

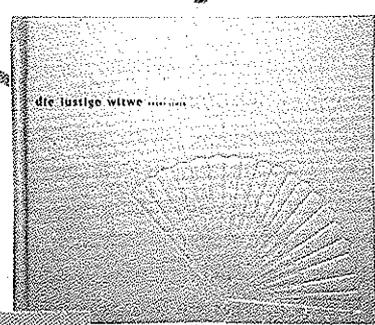


was brüchig?



die Dreiführer

mit Muster



mit Ziergras

das Häutchen

1,2 g/cm<sup>3</sup>



die Szenellen



mit sind's



# „alter ford escort dunkelblau“ von Dirk Laucke

## Kleist-Förderpreisträger-Stück 2006 Laudatio von Igor Bauersima

Ein Literaturpreis, bei dem ein paar verfilzte Spezialisten auf Grund von Tageslaunen, kulturpolitischen Agenden und knappen Abstimmungen beschließen, wer die Ehre kriegen soll, ist weniger wert als ein erster Platz im 400m-Lauf eines Vorort-Leichtathletikvereins. Der siegreiche Athlet hat Beweise. Der siegreiche Literat hat die zweifelhafte Mehrheit einer zweifelhaften Jury. Ich würde deshalb ihr Misstrauen gegenüber dieser Veranstaltung verstehen. Ich würde es sogar *nicht* verstehen, wenn Sie keins hätten. Um Ihre Zweifel aber zu zerstreuen, werde ich jetzt erklären, wie Sie, lieber Dirk Laucke, zu Ihrem Preis gekommen sind.

Es war *nicht* so, dass die Jury zufälligerweise derart zusammengesetzt war, dass eben Ihr Stück mehrheitsfähig war und nicht ein anderes und es deshalb für „gut“ erklärt wurde. Die Zusammensetzung der Jury hat sogar kaum eine Rolle gespielt, Ihr Sieg wurde gewissermaßen wissenschaftlich ermittelt. Wir haben uns bei der Jurierung nämlich eines Messgeräts mit einer einfachen Mechanik bedient. Sie besteht aus nur drei Fragen:

1. Will der Autor uns etwas erzählen?
2. Kann er es erzählen?
- und 3. Ist das was uns der Autor erzählt auch wahr?

Wahr ... Ja. Einige, zum Beispiel der Intendant eines deutschen Staatstheaters, mit dem ich unlängst noch gesprochen hatte, würde jetzt einwenden: „Wahrheit? Es gibt keine Wahrheit!“ Aber wer so spricht, sagt noch lange nicht die Wahrheit. Andere möchten jetzt die Bedeutung der Worte „will“, „Autor“, „erzählen“ und so weiter hinterfragen, um zu demonstrieren, dass die Entscheidung willkürlich war. Sie würden dazu Worte benutzen und nur zeigen, dass ein Fahrrad ohne Räder nicht fährt. Wenn man den Boden der Vernunft aber *nicht* verlässt, ist das Urteil verifizierbar. Ein Indiz dafür: Die Entscheidung ist einstimmig gefallen, genauso wie alle Zielbilder bei einem Wettlauf dasselbe Resultat zeigen. Und Ihr Stück war das einzige bei dem wir einstimmig auf alle drei Fragen mit „Ja“ antworten konnten.

Woher kommt also dieser Widerwille, die Wahrheit als möglichen und verpflichtenden Bestandteil des Denkens und Handelns zu verstehen? Als notwendigen Bestandteil der Kunst?

Die Realität ist all das, was existiert. Deshalb kann es nicht mehrere Realitäten geben, und also gibt es innerhalb eines bestimmten Kontextes auch nicht mehrere Wahrheiten zu einem einzelnen Sachverhalt. Wahrheit ist eine Aussage, die nicht im Widerspruch mit der Realität ist. Das Wissen, dass eine wahre Aussage möglich ist, dass es möglich ist, gerecht zu urteilen, dass es eine Realität

gibt und wir sie auch verstehen können, dieses Wissen setzt einen unverklärten Blick auf die Welt voraus. Wo dieser Blick nicht zum kulturellen Alltag gehört, bedarf es der Aufklärung. Die Aufklärung ist eine Tätigkeit. Es ist die Hinwendung zur Realität und damit eine Hinwendung zum Menschen. Die Aufklärung ist keine Epoche und wird auch nie eine sein. Die Aufklärung ist das, was unser Zeitalter der Verklärung beenden wird. Das Resultat der Aufklärung wird eines Tages das Zeitalter des Menschen heißen.

Aber es gibt Leute, die sich vor dem Zeitalter des Menschen über alles fürchten. Und sie sind es, die es bis heute und durch alle Epochen hindurch eifrig zu verhindern wussten. Wer sind sie? Es sind diejenigen, die ihr Geschäft auf der Unsicherheit, auf den Ängsten und der Faulheit ihrer Kunden aufbauen. Die Philosophen zuerst, die Künstler, Politiker religiösen Führer und ihr jeweiliges Fußvolk hinten drein. Und es sind diejenigen, die glauben, dass Aufklärung geschehen ist, dass es mit zwei, drei Büchern aus dem 17. und 18. Jahrhundert getan war, die glauben, man kriege die Aufklärung genetisch vererbt. Und es sind schließlich auch jene, die sich schlicht als Überwinder der Aufklärung zu erkennen geben.

Der Laudator des Vorjahres, zum Beispiel, sprach in seiner Rede über eine „*ahnungslos herumschweifende Figur*“ aus dem prämierten Stück und nannte sie einen Spießler. Nicht irgendeinen Spießler, sondern – Achtung – einen „*Spießler der Aufklärung*“! „Ahnungslos“ und „aufgeklärt“ passten für den Redner zusammen. Dieselbe Figur nannte er später deutlicher „*den aufgeklärten Idioten*“. Und er beschloss seine Rede mit der programmatischen Vergewisserung „*Das Schlechte ist überall zu Hause*“. Er bezog damit – vielleicht unbewusst – sich und das prämierte Stück mit ein. Er ist mit dieser Haltung nicht allein. Es scheint, als hätte sich die Mehrheit der diesjährigen Bewerber an seiner Rede orientiert. Aber die Ursache für das traurige Bild liegt tiefer:

Man spricht in Deutschland von der nicht enden wollenden Theaterkrise. Natürlich ist fast niemand mit dieser Situation zufrieden. Gute Kunst ist lebensnotwendig, und das spüren alle. Ein berühmter und gefürchteter Kritiker zum Beispiel hat an ähnlich öffentlichem Ort vor nicht all zu langer Zeit mit bitter mahnenden Worten über die Krise Deutschlands im Allgemeinen und des Theaters im Speziellen gesprochen. Und er hat mit seinen einleitenden Worten geschickt mein Interesse geweckt. „Jetzt haut aber mal einer auf den Tisch“, dachte ich, etwas erstaunt. Und dann ... – zitiert er – Kant: „*Es war Kant, den wir ja jetzt alle feiern, sprach er, der – das der Kunst lange Zuggedachte – Erhabene, neu und immer noch gültig, definierte als den Widerstand des Geistes*“.

gegen die Übermacht der Verhältnisse. Kant legitimierte die Kunst durch Einspruch und Widerstand gegen das, „was übermächtig sich aufbaut vor unseren Augen.“ Zitat Ende.

Ab da ist des Kritikers Rede wie die eines Vaters, der sich über die erschreckenden Ergebnisse seiner eigenen Erziehungsmethode wundert, ohne die Methode auch nur einmal in Frage zu stellen. In derselben Rede beklagt er, dass – in eine Kurzformel zusammengepackt – zu viel Leere, zu wenig Welt auf der deutschen Bühne vorkommt. In diesem Punkt muss ich ihm beipflichten. Aber die Absenz von Welt und Inhalt im deutschen Theater, die er – und jeder andere wache Zuschauer mit ihm – beklagt, ist nicht eine zufällige Laune der Zeit oder eine Mode. Die Absenz hat eine Ursache. Und die Ursache besteht ausschließlich aus Vorurteilen, vor über zweitausend Jahren vom Theaterhasser Platon in die Welt gesetzt, vom Christentum aufgegriffen und vor zweihundert Jahren vortrefflich aufgefrischt und genährt durch eben den viel zitierten Herrn Kant.

„Diese Welt ist nicht unser“, haben die Philosophen ihren Jüngern verkündet. Und zur Kunst sagte Platon: *Weil die Welt nur eine Kopie, ein fahler Abglanz des großen wahren Originals ist, kann die Kunst, welche die Welt kopiert also nur eine Kopie der Kopie sein. Diese Kunst ist wertlos. Die Kunst soll erhaben sein, erhaben nämlich über die Realität – wie Kant es fordert – und weil das nicht ohne Mystik geht, darf sie in der weltlichen Variante auch mal nur Realität sein – denn dann sei die Kunst wenigstens nur eine Kopie des Erhabenen, und nicht die Kopie der Kopie. Wahr aber kann Kunst scheinbar nicht sein. Sie kann bestenfalls eine Ahnung von Wahrheit vermitteln ...*

Heute kriegen wir folgerichtig folgendes Schauspiel geboten: an die Stelle des *wahren* Bildes von Grausamkeit und Lächerlichkeit tritt die *reale* Entwürdigung des Schauspielers. An Stelle des Ideals tritt die Wertgleichheit des Naturalismus. An Stelle der Kausalität tritt das unergründlich Mystische und Schicksalhafte. An Stelle des Heroischen tritt der Antiheld. An Stelle von Welt tritt der Traum und das Ungewisse. An Stelle von Moral aus Vernunftgründen tritt unmoralische Selbstlosigkeit qua Dogma. Und an Stelle der Gedanken tritt dieser eine Satz: „die Welt ist nicht unser“ ... – nur das, gebetsartig, in allen Variationen, immer und immer und immer wieder. Die Unlust, ein Ideal zu formulieren, mündet in die Unfähigkeit dazu. Wenn, dann nicht, ohne es im selben Augenblick zu verlachen. Das Ironische, Gräuliche, Grotteske und Grobe dominiert. Ja man mag überhaupt nichts zu Ende formulieren. Die gebräuchlichste Form ist die Zerrissenheit. Wir haben es mehr und mehr mit Urangstgetöse und Bröselandschaften anstatt mit Kunst zu tun. Ja, die Kant'sche Definition von Kunst als „Widerstand des Geistes gegen die Übermacht der Verhältnisse“ hat ihren revolutionären Schleier fallen lassen und steht heute nackt und düster als „Widerstand gegen das Denken mit allen Mitteln“ vor uns.

Unter allen Mitteln ist die Vermeidung von Kunst in der Kunst selbst natürlich das Radikalste, und darum eines der beliebtesten. Indem es das Denken an der Wurzel verunmöglicht, macht es den

Künstler gegen fast jede Kritik immun. Besonders gegen jene des von mir zitierten Kritikerpapstes. Denn der hat Kants Lehre zu gut gelernt. Es wäre ihm sonst nicht entgangen, dass die Leute, die er mahnt und kritisiert, genau das betreiben, was er mit Kants Worten doch so sehnlich herbeiwünscht.

Sie ahnen vermutlich warum ich von Kant spreche: Kleist war ein großartiger Sprachkünstler. Seiner Zeit voraus. Eines Tages, er hatte noch einige brennende Fragen offen, hat er Kant für sich entdeckt, hat ihn studiert und hat verstanden, dass die Welt „nicht seins“ ist, noch niemals sein kann. Die Wahrheit war im Hier und Jetzt nicht erfahrbar. Sein Verstand war plötzlich zu einem hinkenden Lügner degradiert. Kleists Überlebensinstinkte führten zwar noch längere Zeit einen erbitterten Kampf gegen die neu gewonnene Überzeugung ... aber umsonst. Die Versuchung, sich Kants mystischem Irrationalismus hinzugeben, war stärker. Kleist gab sich und einer Sympathisantin schließlich die Kugel.

„Kantkrise“ nennt man das ehrfurchtsvoll raunend seither. Das war aber nicht nur die Kantkrise. Das war die erste ernstzunehmende Theaterkrise des Deutschen Theaters schlechthin. Und es war noch mehr als das: An diesem Einzelschicksal Kleist konnte man schon damals mehr als nur das Wort Tragik ablesen. An jenem Seeufer wurde durch den Dichter und seine Begleiterin ein großer philosophischer Irrtum offen zu Tage gelegt.

Umsonst. Die moderne Philosophie hat diesen Irrtum zu ihrem Lieblingsquell erkoren, radikalisiert, verfeinert und weiterentwickelt: Abermillionen von Aus-Dem-Leben-Gerissenen und lebenden Toten sind das Resultat. Das zwanzigste Jahrhundert hat in Sachen Grauen neue Maßstäbe gesetzt, und ein Ende der Katastrophe ist noch nicht abzusehen. Denn die Verantwortlichen sind noch immer nicht zur Rechenschaft gezogen worden. In den Köpfen der Macht regieren sie unangefochten weiter.

Fast. Ich komme zurück zu Ihnen lieber Dirk Laucke.

Der von mir zitierte Kritiker behauptete in seiner Rede, dass *wir alle* Kant feiern. Nun, *Sie* tun es – zumindest mit ihrem Stück – nicht. Ihr Stück hat nichts von seiner antirationalen Weltsicht. Ihr Stück ist eine große Ausnahme.

Wie gesagt, das war nicht der Grund für die Preisvergabe. Das war vielleicht das größte Hindernis, das Sie mit Ihrem Stück überwunden haben. Nicht weil Ihr Stück so schief in der Landschaft steht, ist es gut. Umgekehrt. Die Landschaft sieht schlecht aus daneben, *weil* es gut ist. Und das obwohl das Stück selbst von einer düsteren Landschaft berichtet. Es ist nicht die düstere Landschaft, es *berichtet* davon. Und es berichtet davon, dass die Landschaft auch anders aussehen könnte.

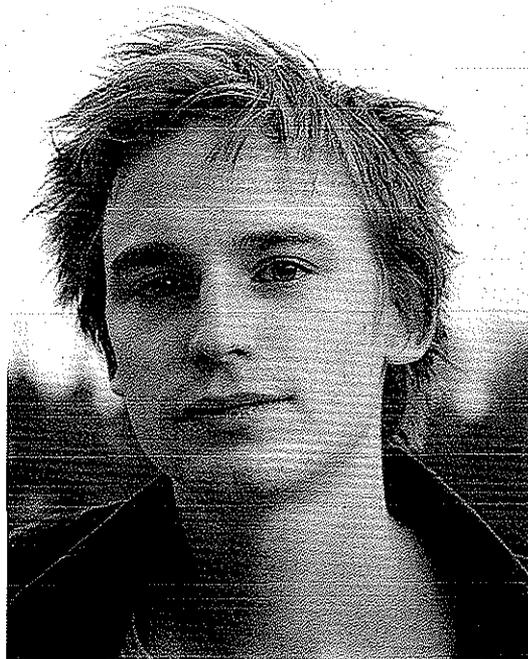
Ihr Stück ist voll von Welt, und zwar dieser Welt, wie sie sein kann, und auch sein soll. Ihr Stück spielt zwar in einer verzweifelt ratlosen Gesellschaft und hält damit dem Hier und Jetzt den Spiegel vor. Aber es genügt sich nicht darin, ein Spiegel zu sein. Ihr Stück

ist kein naturalistisches Aufstöhnen. Ihr Stück beschränkt sich auf das Wichtige. Ihr Stück ist eine Hinwendung zum Menschen, hin zur Welt. Es ist ein Stück Aufklärung. Und es ist gekonnt geschrieben.

Man mag Ihrer Geschichte folgen, weil Sie eine realistische Begebenheit erzählen und keine irrationale Träumerei, bei der man der Willkür des Erzählers ausgeliefert wäre. Ihre Geschichte macht Sinn, weil sie eine kausale Verkettung von Vorgängen beschreibt. Sie ist eindeutig lesbar, weil in ihr Personen mit klar umrissenen Identitäten handeln. Das lässt uns mitdenken und mitfühlen. Das spornt unsere Fantasie an – und natürlich auch die der Schauspieler. Ihre Figuren wollen etwas, stoßen auf Widerstand und kämpfen für ihre Sache. Die Geschichte ist spannend. Sie geben ihren Figuren die Möglichkeit zu guten und schlechten Entscheidungen und verleihen Ihrer Geschichte damit eine moralische Dimension. Und schließlich ist ihr Stück auch moralisch, denn es erzählt die Geschichte einer Läuterung und zeigt, dass das Gute machbar ist – nicht zuletzt dadurch, dass es selbst gut ist.

Gegen den Widerstand der Verhältnisse haben Sie heute den Kleist-Förderpreis für junge Dramatik erhalten. Ich verstehe, wie Sie bemerkt haben werden, den Preis nicht so, dass Sie darin befördert werden sollen, sich umzubringen, sondern darin, zu leben. Sie sollen nicht so großartig wie Kleist werden, sondern wie Laucke. Und ich glaube, und mit mir die gesamte Jury, dass Sie auf dem besten Weg sind es zu tun.

Es hätte uns, der Jury, zu besseren Zeiten geschehen können, dass wir mit Hilfe der drei Fragen nicht zu einer Entscheidung gekommen wären. Es hätten auch alle 67 Stücke den 3-Fragen-Test bestehen können. Die nächste Frage, die wir dann hätten stellen müssen wäre gewesen: Ist dieses Wahre, das uns der Autor erzählt auch wichtig? Die Frage nach der Moral also. Es ist müßig zu fragen, wie dieses Stück in einer fiktiven Konkurrenz abgeschnitten hätte. Urteilen Sie selbst. Ich möchte das Stück allen jungen – und ich meine damit nicht das Alter – Theatermachern ans Herz legen. Es verlangt nach einer intelligenten Umsetzung und bietet viel Stoff für gute Schauspieler.



Autor Dirk Laucke, der für sein Stück „alter ford escort dunkelblau“ mit dem Kleist-Förderpreis für junge Dramatik 2006 ausgezeichnet wurde

Dirk Laucke, Jahrgang 1982, wuchs in Halle (Saale) auf. Nach dem Abitur begann er ein Psychologiestudium in Leipzig, brach jedoch ab, um seit 2004 Szenisches Schreiben an der Universität der Künste Berlin zu studieren. 2004 wurde er von Tankred Dorst als Nachwuchsdramatiker zu den Salzburger Festspielen eingeladen. 2005 realisierte er mit den beiden Kommilitoninnen Magdalena Grazewicz und Reyna Bruns am Berliner GRIPS-Theater das Stück „Hier geblieben!“, das sich für das Bleiberecht minderjähriger Flüchtlinge einsetzt und auf einem authentischen Fall beruht. Mit „alter ford escort dunkelblau“ wurde Laucke zum Autorenworkshop des Berliner Theatertreffens 2006 eingeladen. Das Stück wurde am 30.9. beim 4. Wochenende der jungen Dramatiker in einer szenischen Lesung von den Münchner Kammerspielen erstmals vorgestellt. Im Autorenlabor des Düsseldorfer Schauspielhauses, geleitet vom Autor Thomas Jonigk, entwickelt Laucke in der Spielzeit 2006/07 ein neues Stück. Die letzte Arbeitsphase durchläuft gerade sein Drehbuch für den Spielfilm „Zeit der Fische“ (Arbeitstitel), der im November dieses Jahres in seiner Heimatstadt Halle gedreht wird.

Dirk Laucke widmet sich in seinen Arbeiten Menschen, die innerhalb der sozialen Verhältnisse unserer Zeit auf der Seite der Verlierer stehen und dennoch kämpfen. Weil in seinem Schreiben das gesellschaftliche Umfeld eine wichtige Rolle spielt, freut er sich besonders, dass sein Stück „alter ford escort dunkelblau“ gerade in Frankfurt/Oder eine Ehrung erhält.

# Auszug „alter ford escort dunkelblau“

von Dirk Laucke

**PAUL** erst ekelts mich, dann isses egal. solange das da draußen, windräder, äcker, tankstellen mansfelder land vorbei rauscht. langsam vorbei. wohnhaussiedlungen mit bisschen wiese davor und ner plastikrutsche knallrot für die kinder. und plastikschaufeln und plastikharken in kleinen sandkästen mit zaun drum. und noch n zaun um den zaun. nur die ex-häuser die ohne scheiben in den zu kleinen fenstern wern nicht mehr eingesperrt. zwei stockwerke höchstens. der putz is grau und die dächer. kann mich noch erinnern, als kind mit meim vater ma ne fahrt richtung bitterfled gemacht. grün oder schwarz warn die früher die dächer. auch wenn keiner mehr drin sitzt gardinen gibts noch. zu nichts zu gebrauchen. außer ins schwarze da rein kucken. sperrangelweit auf. wie wenn einer zu schreien versucht hat, stirbt und bleibt so. es reicht wenn ich einen tag hinter mir hab und stolz bin am leben zu sein.

**BOXER** (rülpst) adel verpflichtet.

(Paul hebt müde die Hand zum Pioniergruß)

**SCHORSE** einen traum hab ich. sprichste eigentlich englisch paul. kannst doch englisch sprechen.

**PAUL** ja.

**SCHORSE** warste schon mal in staaten.

**PAUL** in london war ich mal auf klassenfahrt. england.

**SCHORSE** kannst richtig gut. ich meine kannst dich so richtig unterhalten in englisch.

**PAUL** geht schon.

**SCHORSE** weil einen traum hab ich paul. sone fahrt wie hier. noch weiter. route 66. einmal durch amerika. einmal von norden nach süden quer durch fahren. von den bergen in die wüste. von der wüste ans meer. las vegas. pazifik. alles geld aufn kopp hauen. ich dachte nur. ich hab mir so gedacht. wenn du englisch kannst. hab ich gedacht. kommste mit. also. du als dolmetscher. wir fahren mit ner breiten karre, mietwagen oder so, wo ma drin penn kann. oder manchmal im motel mit nem fernseher der schon läuft wenn ma rein kommt. un leuchtreklame vorm fenster. und der typ der uns die schlüssel gibt trieft vor schweiß. aber das interessiert uns alles nich mehr. sollen alle machen wasse wolln. wir fahren da einfach durch. wär doch was, oder.

(Pause.)

**PAUL** mit was fürn geld.

(Pause.)

highway to hell. auch wenns blöd klingt, ich hab an nena gedacht. als ichs letzte mal mitn kumpels in der disse war. hatte genug intus, dass ich tanzen konnte. hab son mädchen gesehn. grinst mich an. kuck ich weg. kann nicht sein. kuck ich wieder hin. grinst sie immer noch. singt den text mit. fang ich auch mit an zu singen. nena. altes lied. kennt jeder. aber es is wie ich hörs zum ersten mal. GIB MIR DIE HAND ICH BAU DIR EIN SCHLOSS AUS SAND. dabei immer ankucken. sich drehn und so. die beine nich vergessen. nich nur dastehn. singen und ankucken. DIE ZEIT IST REIF FÜR EIN BISSCHEN ZÄRTLICHKEIT. hört sie auf zu tanzen. kuckt mich immer weiter an und kommt direkt auf mich zu. kann mich nich bewegen. hängt sie schon an meiner schulter. schneller als mir einfällt dass ich hallo sagen kann oder so. un dann isses warm und ich riech mich an ihrn haarn kaputt. riech mich rein, dass ich nich mehr aufhörn will. plötzlich hab ich schiss, ich selber stink nach schweiß bier aschenbecher. das lied hört auf. wir kucken uns nochma an. länge. dann halt ichs nich aus und geh zurück zu den kumpels. die mir auf die schulter klopfen und alles. nochma rüber kucken. sitzt sie mit ner freundin am bartisch. ich muss den jungs erst vier kurze spenderen eh ich wieder hin soll. ronni gibt ne zweite runde drauf. hab ihn kaum hinter, stellen sie mich hoch auf beide beine und schieben mich an. so sind die jungs. sie grinst her und kuckt wieder weg wie ich eins zwei auf sie zu. un fehlen noch zehn meter oder so. fällt mir ein es könnte genauso gut sein ich versaus mir. alles. wenn ich zu reden anfange. oder nich reden kann. wenn ich zu nah komm. oder nich. geht wie von alleine, einfach weitergehn. schnurstracks rechts an ihr vorbei. ohne nochmal umzudrehn. schneller. n ganzen heimweg flennen. zuhause heißt, musik laut. flasche bier. strip-sendung auf dsf. das wars auch schon. alles. das / wars auch schon.



**Kiepenheuer  
Bühnenvertrieb**

**Unsere nächsten Uraufführungen:**

Tine Rahel Völcker  
**Steppenglut**

Landesbühne Niedersachsen Nord Wilhelmshaven

Dirk Laucke  
**alter ford escort dunkelblau**  
Städtische Bühnen Osnabrück

Peter Schanz  
**Anna sagt was**  
Staatstheater Braunschweig

Jan Neumann  
**Schultzes Hochzeit**  
Düsseldorfer Schauspielhaus

Kristo Šagor/Marc Reisner  
**Frankenstein**  
Staatstheater Oldenburg

Gustav Kiepenheuer Bühnenvertriebs-GmbH, Berlin  
Telefon: 030 / 89 71 84 0 - Fax: 030 / 823 39 11  
[www.kiepenheuer-medien.de](http://www.kiepenheuer-medien.de)

# Tanz-Vermittlung. Kritische Anmerkungen

von Claudia Marion Stemberger

## Kulturelle Zwangsbeglückung in schwierigen Zeiten?

In der Pressemitteilung zum „Tanzkongress Deutschland“ (Berlin, April 2006) wird Kulturstaatsminister Bernd Naumann aus seiner Eröffnungsrede zitiert: Der Tanz „zeigt kulturelle Differenzen auf und bietet zugleich spielerisch die Möglichkeit zu ihrer Überschreitung. [...] Der Tanz bietet daher für die kulturelle Bildung zahlreiche Anknüpfungspunkte.“ Die jüngste Förderung von Kulturpolitikforschern, die Weitervermittlung von Kunst als Pflichtteil in die Lehrpläne der Kunstakademien aufzunehmen, beurteile ich kritisch.

Kunstvermittlung in Kulturbetrieben ist ein Marketinginstrument. Besonders der Tanz wird gerne für kommunale Projekte missbraucht. Tanz als nonverbale künstlerische Ausdrucksform gilt als universal lesbar und soll helfen, sprachliche, kulturelle und soziale Unterschiede zu überwinden. Nicht, dass sich Kunst nicht vermitteln sollte. Doch mag Kulturvermittlung in schwierigen Zeiten vor allem einer Rechtfertigung der Vergabe von Fördergeldern dienen?

## Tanz war nie selbstverständlicher Teil des Bildungskanons

Eine dem Theater vergleichbare Form der tanzspezifischen Vorbildung kann beim Publikum nicht vorausgesetzt werden. Wie sollen die Zuschauer das auf der Bühne Gesehene verstehen – ohne Vorwissen? Im Tanz ergeben sich andere Bedingungen. Es besteht dringender Handlungsbedarf, Tanz und Schule zu verknüpfen. Nach dem Film „Rhythm is it“ mit Sir Simon Rattle wurde dem Tanz bisher ungekannte mediale Aufmerksamkeit zuteil. 2005 folgte die Gründung der „Bundesinitiative Tanz in Schulen“.

Die Kulturstiftung des Bundes setzte mit der Unterstützung von Projekten, die Tanz in der Ausbildung in Schulen einführen wollen, einen Meilenstein. Doch reduziert man den Tanz vor allem auf den Aspekt seiner Körperlichkeit, auf den Wunsch nach gesteigerter Selbsterfahrung bei Kindern und Jugendlichen, auf die Verschleierung sozialer Problemfelder?

## Forderung: Tanz intellektuell vermitteln

Zu bedenken ist: Der Zeitgenössische Tanz hat sich von einer rein körperlichen Ausdrucksweise hin zu einer konzeptuellen Richtung bewegt. Den Tanz vornehmlich auf einer körperlichen und gleichzeitig nicht auf einer intellektuellen Ebene vermitteln zu wollen, stelle ich in Frage. Parallel dazu versuchen Projekte wie „Access to Dance“ in München, den Tanz vielschichtiger zu verankern. Dort werden neben den Veranstaltern ebenso die Universitäten eingebunden.

Dennoch: Solange die Subventionen für den Zeitgenössischen Tanz verhältnismäßig knapp sind, sollten die Fördermittel zur Etablierung des Tanzes in der kulturellen Grundbildung von den jeweiligen Kultusministerien der Länder und nicht aus dem Etat der bestehenden Kulturförderung aufgebracht werden.



Dr. Claudia Marion Stemberger

aufgewachsen in München, lebt in Wien. Studium Kunstgeschichte und Theaterwissenschaft in Wien und München; Schwerpunkte: Performance Art, Zeitgenössischer Tanz, Curatorial Studies. Studium Kulturmanagement in Salzburg; Masterthesis: „Tanzhäuser in Europa – Konzepte mit Zukunft?“. Studium Medizin in Leipzig, Graz und Barcelona; Promotion im Jahr 2000.

Aktuelle Position: Performance Scout des Tanzquartier Wien. Bis Herbst 2005 Produktionsleitung des Tanzquartier Wien. 2003 Initiatorin und Co-Kuratorin der Ausstellung „informing bodies“ in München. Künstlerische Programmation, Festivalmanagement, Marketing, Presse, Sponsoring bei JOINT ADVENTURES, Szene Salzburg, Staatstheater am Gärtnerplatz. Publikationen, u.a. als Korrespondentin des Kulturmanagement Network. Diverse Gastvorträge.

[www.tqw.at](http://www.tqw.at)

# Der Kongress tanzt

## Lecture Demonstration mit Livia Patrizi und Hanna Hegen-scheidt



Livia Patrizi aufgewachsen in Neapel, lebt in Berlin. Ausbildung an der Folkwang Hochschule in Essen, Engagements als Tänzerin mit dem Cullberg Ballett (Mats Ek), Pina Bausch, Joachim Schloemer und Maguy Marin. Seit 1990 freie Choreographin. Koproduktion mit dem Kunstfest Weimar, dem Deutschen Nationaltheater und der Stiftung Gedenkstätte Buchenwald. Letzte eigene Produktionen „WAS IST TANZ?“ Nr. 1 und Nr. 2 (Ein Stück für Kinder ab 6) 2004 im Berliner Dock 11. Uraufführung ihres Bühnendokumentarstücks für Jugendliche und Erwachsene „WER HAT ANGST VOR TANZ“ 2006 in den Sophiensälen. In „Carmina Burana“, einem Education-Projekt der Berliner Philharmoniker Assistentin von Royston Maldoom. Livia Patrizi ist die Initiatorin und künstlerische Leiterin des Projektes „TanzZeit - Zeit für Tanz in Schulen“.

### TanzZeit - Zeit für Tanz in Schulen

Im Frühjahr 2005 wurde das Projekt „TanzZeit - Zeit für Tanz in Schulen“ von der Tänzerin und Choreographin Livia Patrizi ins Leben gerufen. Zusammen mit der Tanzpädagogin und Lehrerin Cornelia Baumgart und dem TanzZeit-Team setzt sie das Projekt um. TanzZeit ist dem Dachverband Zeitgenössischer Tanz Berlin e. V. angegliedert. Das Projekt bündelt die Interessen und Expertisen von Berliner Tanzschaffenden. Ziel von TanzZeit ist es, Kindern aller Schichten und Kulturen den zeitgenössischen Tanz näher zu bringen und Tanz im Bildungswesen zu etablieren. Das Projekt will damit einen Beitrag zur ganzheitlichen Erziehung von Kindern sowie zur Vermittlung von Tanz als Bühnenkunst leisten.

Im August 2005 ging TanzZeit mit 37 Berliner Grundschulklassen erfolgreich an den Start. Seither unterrichten 41 Tänzer und Choreographen an die 1000 Schulkinder einmal in der Woche für 90 Minuten im Rahmen des regulären Vormittagsunterrichts. Die Resonanz von Lehrern, Eltern und auch Künstlern übersteigt die optimistischen Erwartungen des Projektteams. Lehrer berichten über erste Fortschritte im sozialen Verhalten, in der Bewegungskompetenz und sogar über Leistungssteigerungen ihrer Schüler.

TanzZeit kooperiert mit der Berliner Senatsverwaltung für Bildung, Jugend und Sport, die das Projekt durch eine befristete Teilfinanzierung unterstützt, sowie vielen Berliner Tanzschulen, Theatern für zeitgenössischen Tanz und Tanztheatergruppen. Royston Maldoom, bekannt aus dem Dokumentarfilm „Rhythm is it!“, ist TanzZeit als Mentor verbunden. Als Schirmherrin setzt sich die Berliner Choreographin Sasha Waltz für das Projekt ein.

### Wie Tanz wirkt

Gerade in der heutigen Zeit, in der Bewegungsmangel, schlechte Lernergebnisse und fehlende Motivation bei Schülern beklagt werden, bietet das Medium Tanz vielfältige Möglichkeiten, diesem Trend entgegenzuwirken. Tanz fördert die Integration von Kindern unterschiedlicher Herkunft, vermittelt Bewegungsvielfalt, Körperwahrnehmung und -bewusstsein. Tanz stärkt außerdem das Selbstbewusstsein und schafft damit die Voraussetzung für viele positive Lernprozesse. Auf diese Weise fördert Tanz auch das kognitive Lernen.

Die Tänzer und Choreographen von TanzZeit arbeiten im Unterricht mit Elementen des kreativen Tanzes. Kreativer Tanz bezeichnet eine Tanzform und eine Methode, die davon ausgeht, dass jeder Mensch auch ohne tanztechnische Vorbildung tanzen kann. Ausgangspunkt ist deshalb keine festgelegte Tanztechnik, sondern der natürliche Bewegungsdrang von Kindern, das eigene Erleben und der individuelle Körperausdruck eines jeden Einzelnen. Dabei steht das Kind im Mittelpunkt - mit seiner Kultur und seiner Lebenserfahrung. Auf nonverbale Art verwendet Tanz dabei das natürlichste und internationalste Kommunikations- und Lernmittel für Kinder: den Körper und den Bewegungsdrang.

Eine erste 35-minütige Dokumentation über TanzZeit läuft am 27. Dezember 2006, 19:20 Uhr in 3sat: „TanzZeit - Zeit für Tanz in Schulen“ Film von Daniela Schmidt-Langels & Eva Schmitz-Gümbel; <http://www.tanzzeit-schule.de>



Hanna Hegenscheidt studierte Tanz, Laban-Bewegungsanalyse und Klein-Technik in Hamburg und New York. Seit 1998 unterrichtet sie Klein-Technik und Zeitgenössischen Tanz u.a. bei Sasha Waltz & Guests und im Studio Labor Gras (Berlin). Teaching Artist im Lincoln Center Institute for Aesthetic Education im New Yorker Schulsystem, Assistentin im Education Projekt der Berliner Philharmoniker unter der Leitung von Aleta Collins und Sir Simon Rattle. Im Projekt „TanzZeit - Zeit für Tanz in Schulen“ ist sie als Künstlerin in Schulen und als künstlerische Leitung neben Livia Patrizi tätig. Ihre eigene choreographische Arbeit wurde in New York und in Europa präsentiert. Mitglied des Freyer-Ensembles, Arbeit mit Reinhild Hoffmann, Robert Wilson, Gina Gibney, Martin Clausen/Two Fish.

# Die Liebe zum Autor – Zweckbündnis, Symbiose oder Hype?

## Perspektiven der Zusammenarbeit zwischen Theatern und Autoren

Eine Veranstaltung der Theaterbiennale 2006 „Neue Stücke aus Europa“ des Staatstheaters Wiesbaden in Zusammenarbeit mit der Dramaturgischen Gesellschaft am 18. Juni 2006 in Wiesbaden.

Ein Gespräch mit: Maja Das Gupta [freie Autorin], Peter Spuhler [Intendant des Theaters und Philharmonischen Orchesters der Stadt Heidelberg], Yvonne Büdenhölzer [Leiterin des Stückemarkts beim Theatertreffen Berlin]. Moderation: Dagmar Borrmann [Schauspielleitung Hessisches Staatstheater Wiesbaden].



Peter Spuhler, Intendant des Theaters und Philharmonischen Orchesters der Stadt Heidelberg und Dagmar Borrmann, Schauspielleiterin am Staatstheater Wiesbaden und Moderatorin der Diskussion

**Dagmar Borrmann:** Meine sehr geehrten Damen und Herren, ich begrüße Sie sehr herzlich zu unserer Podiumsdiskussion „Die Liebe zum Autor ...“ Wir veranstalten dieses Gespräch gemeinsam mit der Dramaturgischen Gesellschaft und haben dieses Thema gewählt, weil wir seit ungefähr zehn Jahren in Deutschland einen Boom an Fördermaßnahmen verzeichnen können, die das Theater für Autoren anbietet. Unser Gespräch soll eine kritische, auch selbstkritische Sichtung dieser Maßnahmen im Hinblick darauf sein, was sie für Autoren erbringen, aber natürlich auch, was sie auf lange Sicht für das Theater bringen. Wie schafft man über das momentane Event eines Festivals oder eines Workshops hinaus eine Nachhaltigkeit dieser gemeinsamen Arbeit, und wie schafft man Brücken zwischen diesen doch sehr unterschiedlichen Produktionsweisen von Autoren und Theater?

## Formen der Autorenförderung

Wir steigen in die Diskussion ein mit den Themen Arbeit am Text und Präsentation. Hier geht es insbesondere um die Form der Workshop-Förderung und wie szenische Texte als Ergebnis solcher Workshops präsentiert werden. Yvonne Büdenhölzer, das Theater-treffen ist ja eigentlich ein Aufführungsfestival, wie ordnet sich der Stückemarkt in solch ein Festival ein, welche Funktion hat er und wie ist er organisiert?

**Yvonne Büdenhölzer:** Der Stückemarkt hat eine sehr lange Tradition, es gibt ihn seit 29 Jahren beim Theatertreffen und er ist neben dem Internationalen Forum und der Festivalzeitung ein Teil der tt talente.

Wir haben uns zum Ziel gesetzt, beim Stückemarkt Autoren zu entdecken und das Theatertreffen als Plattform zu nutzen, um Autoren zu fördern und zu vernetzen. Der Stückemarkt ist ein Festival im Festival beim Theatertreffen, außer den szenischen Lesungen gibt es verschiedene Autoren- und Expertentische, an denen thematisch diskutiert wird. Da beim Theatertreffen viele Theatermacher anwesend sind, bekommen die Stücke große Aufmerksamkeit, das ist ein Vorteil. Diese Chance wollen wir nutzen, um einen kleinen Beitrag zur Autorenförderung zu leisten.

**Dagmar Borrmann:** Peter, als Intendant des Heidelberger Theaters bist du zugleich künstlerischer Verantwortlicher des Heidelberger Stückemarktes. Ich würde dich gerne nach dem Stückemarkt fragen, aber auch übergreifend danach, welche Formen der Autorenförderung du in deiner Tätigkeit am Theater für die effektivsten hältst, und welche deiner Erfahrung nach nicht funktionieren.

**Peter Spuhler:** In der Vorbereitung dieses Gesprächs habe ich darüber nachgedacht, welche Formen der Förderung mir eigentlich begegnet sind, und ich habe gemerkt, dass sie von Theater zu Theater unterschiedlich waren. Das ist interessant und hängt mit den unterschiedlichen „Publiküern“ zusammen. Wenn man versuchen möchte, Autoren und Publikum zusammenzubringen, und das wäre ja eine Möglichkeit der Autorenförderung, dann muss das auf die jeweilige Stadt zugeschnitten sein. In Rostock hatten wir eine monatliche Lesereihe, in der wir Stücke junger Autoren gelesen haben und die Autoren dazu eingeladen hatten. Die Zuschauer und auch die Theaterleute kamen mit den Autoren ins Gespräch. Interessanterweise gab es kontroverse Diskussionen, in denen oftmals die Zuschauer das Stück verteidigt haben und die mitwirkenden Schauspieler die härtesten Kritiker waren. Da bildete sich irgendwann ein Insiderkreis von ca. vierzig Zuschauern heraus, die regelmäßig kamen. In der Kontinuität über vier Jahre hinweg kam dabei eine beträchtliche Zahl von gelesenen Stücken zusammen.

In Tübingen haben wir dann versucht, dies fortzusetzen, und sind damit viel weniger erfolgreich gewesen, obwohl es die vermeintlich intellektuellere Stadt ist. Das liegt daran, dass dort eine sehr aktive Buchhandelsszene existiert, die Lesungen mit Autoren jedes Wochenende und vielfach auch unter der Woche veranstaltet, und

dies mit prominenteren Autoren als wir sie eingeladen hatten. Dieses Mittel, junge Dramatiker einem Publikum nahe zu bringen und umgekehrt den Dramatikern etwas zurückzugeben, war in Tübingen auf diese Weise wirkungslos. Da haben wir dann einmal im Jahr ein Dramatikerfestival veranstaltet, bei dem wir im ganzen Haus Theater gemacht haben und Autoren aufgefordert haben, dafür kurze Szenen zu schreiben. Das hat sehr viel Spaß gemacht. Kurzgefasst ist der Heidelberger Stückemarkt eine Kombination aus beiden Modellen: einerseits ein Uraufführungsfestival mit Aufführungen aus ganz Deutschland, die in unterschiedlichen Spielstätten des Heidelberger Theaters gezeigt werden, zum anderen das Forum junger Autoren mit Lesungen neuer Stücke und anschließenden Publikumsgesprächen in Anwesenheit der Autoren.

Was sich für mich von Beginn an verboten hat, sind Workshops. Die Arbeit mit jungen Autoren zählt für mich zu den schönsten am Theater. Einen jungen Autor zu entdecken oder zu fördern, ist einer der wichtigsten Bestandteile meiner Tätigkeit. Das ist für mich immer wieder eine neue Motivation, diesen Job zu machen. Aber ich käme mir vermessen vor, den Autor in einer Art Theaterpraxis-Unterricht über das Theater zu belehren oder an seinem Stück herumzudoktern. Ich sehe das als ein zeitliches Nacheinander: der Autor schreibt, wir machen die Lesungen, der Autor nimmt etwas aus den Lesungen mit nach Hause und ändert oder ändert nicht, je nachdem, ob er es für richtig hält oder nicht. Ich persönlich habe sehr oft festgestellt, dass Stückfassungen, die ich aus Workshops heraus bekommen habe, flacher wurden, eindimensionaler, stromlinienförmiger, dass sie an Markanz verloren haben. Ich bin deshalb ein vehementer Workshopgegner. Der Autor soll, wo auch immer, im Elfenbeinturm oder auf der Straße oder mitten im Theaterleben sein Stück schreiben, und wir Theaterleute sollen dann eine interessante Umsetzung dafür finden.

**Dagmar Borrmann:** Ich möchte die Frage noch einmal an Yvonne Büdenhölzer zurückgeben: Ihr macht ja Workshops als eine Form der Arbeit mit Autoren. Regisseure und Dramaturgen arbeiten mit Autoren an einer Szenischen Präsentation eines Textes. Wie ist deine Erfahrung mit dieser Form?

**Yvonne Büdenhölzer:** Wir machen zwei Dinge: Wir präsentieren zum einen sechs Autoren in szenischen Lesungen und laden sechs weitere Autoren in einen Workshop ein. Das muss man differenzieren. Die Workshop-Autoren gehen in Klausur und am Ende wird ein Ergebnis präsentiert. John von Düffel leitet diesen Workshop seit vier Jahren, die Autoren schreiben unter anderem Mini-Dramen zum jeweiligen Motto des Theatertreffens, arbeiten aber auch an den Texten, mit denen sie sich für den Stückemarkt beworben haben. Unsere Erfahrung ist eine sehr positive. Ich bekomme Feedback von Autoren, die gesagt haben: „Ich hatte keine Lust mehr, an diesem Text auch nur einen Satz oder ein Wort zu ändern, und dann kommt man aus so einem Workshop heraus und hat wieder Motivation, weiterzuschreiben. Oder man hört die Meinung der anderen Autoren.“ Einige der Autoren, die wir aussuchen, haben es sozusagen nicht zur Lesung geschafft, da fehlt vielleicht was an ihren Texten. Die Jury findet den Autor talen-



Maja Das Gupta, freie Autorin.

tiert, sagt aber: „Da musst du noch mal dran arbeiten, um ein Stückchen weiter zu gelangen.“ Diese sechs Autoren, die in szenischen Lesungen präsentiert werden, bekommen eine individuellere Förderung. Da arbeiten Regie-Teams, also Regisseur und Dramaturg gemeinsam mit dem Autor an der Fassung für die Lesung und überprüfen den Text sozusagen fürs Theater. Es ist individuell sehr verschieden, inwiefern der Autor davon profitieren kann und das gerne annimmt, oder inwiefern er den Regisseur und Dramaturgen alleine machen lässt. Das besprechen wir im Vorfeld, es ist keine Verpflichtung, dass sie zusammen arbeiten. Aber unsere Erfahrung zeigt, dass die Autoren sich die Chance natürlich nicht entgehen lassen.

**Dagmar Borrmann:** Ich würde dazu gerne die Positionen von Oliver Bukowski und John von Düffel einbringen. Oliver Bukowski sagt: Workshops sind dann gut, wenn man im Vorfeld darauf achtet, dass das Niveau der Teilnehmer einigermaßen ausgeglichen ist und wenn es wirklich ein Workshop ist. Das heißt, er soll nicht von vornherein ergebnisorientiert sein, also darauf hinauslaufen, dass nach vier, fünf oder zehn Tagen ein Ergebnis vorliegen muss, das öffentlich präsentabel ist. John von Düffel, der sowohl als Teilnehmer als auch als Leitender reichliche Erfahrung mit diesen Formen hat, sagt er finde es gefährlich zu behaupten, man müsse Autoren vor Workshops beschützen. Es gehört zum Immunitätstraining eines Autors, herauszufinden, wie viel Workshopfahrung er braucht, wie er sich in Workshops verhält und er kann darin lernen,

sich vor übergriffigen Meinungen zu schützen und sich mit anderen Positionen zu streiten, die es ja immer geben wird.

### Schutz vor der „Workshop-Spirale“?

Maja, du warst unter anderem auch Teilnehmerin eines Workshops des Stückemarkts, hast aber auch zahlreiche andere Workshops absolviert, unter anderem im Rahmen der Bonner Biennale. Kannst du ein Fazit für dich ziehen: Was hat es dir gebracht, und was hat es deinen Texten gebracht?

**Maja Das Gupta:** Man braucht natürlich keinen Schutz vor Workshops, vielleicht aber Schutz vor einer Art Workshop-Spirale, in die man unfreiwillig geraten kann. Mir ist es mit einer Sache passiert und das hat mich sehr erstaunt. Ich habe von einem namhaften Verlag ein ganz erstaunliches Lektorat bekommen. Ich konnte mein Glück kaum fassen, denn es gab keinen einzigen Kritikpunkt. Das hätte mich vielleicht stutzig machen sollen. Es gab dann noch ein halbstündiges Telefonat, vor Begeisterung fiel mir der Telefonhörer fast aus der Hand, und wir haben uns dann auch gleich getroffen. In diesem Gespräch wurde mir gesagt, mein Text würde nicht ins Programm genommen werden, aus verlagspolitischen Gründen ginge das jetzt leider nicht, man wolle aber mit mir in Kontakt bleiben. Ich fand das ernüchternd, ging nach Hause und fand zwei Wochen später einen Workshop-Flyer in meinem Briefkasten.

Das hat mich verwundert und ich wusste nicht, wie ich damit umgehen soll. Ich hatte einen Text geschrieben, an dem dieser Verlag Interesse hatte. Den kann ich aber nicht besser machen, in dem ich in diesen Workshop gehe. Was ist also das Anliegen: Soll ich dort einen Text schreiben, an dem es wieder nichts auszusetzen gibt, und der trotzdem nicht ins Programm genommen wird? Das ist etwas, was mir bis heute nicht klar wurde.

Dennoch muss ich sagen, dass es schwierig ist, zu resümieren, denn ich bin diesen Weg ja gegangen und kann daher auch nicht sagen, wie meine Texte geworden wären, wenn ich das nicht gemacht hätte. Ich weiß nicht, was ich da mitgenommen habe und was nicht, ich sehe nur die Gefahr, dass man aus diesem Workshop-Zirkel nicht ganz rauskommt. Ich lasse mir gerne Dinge zu meinen Texten sagen, auch gerne von vielen verschiedenen Menschen. Ich profitiere ungemein davon und es bringt mir auch etwas, wenn zum Beispiel ein Musiker etwas dazu sagt, manchmal sogar mehr als jemand, der selbst Stücke schreibt, weil der ganz andere Dinge in meinen Texten sieht, musikalische Leitmotive etwa, an die ich gar nicht gedacht hätte.

Ich habe aber ein Problem damit, wenn man in so eine Schiefelage gerät als Autor, und das schließt sich an das an, was Herr Spuhler gesagt hat, dass es heißt, man müsse als junger Autor erst mal an das Theater herangeführt werden. Dieser Satz ist mir gegenüber auch einmal gefallen in einem Workshop. Ich hatte zu dem Zeitpunkt schon einige Hospitanzen und Assistenzen hinter mir, hatte auch Sachen dramaturgisch betreut oder eine Textfassung gemacht und war mir nicht sicher, wie ich damit umgehen soll, dass der Regisseur mir Dinge zu meinem Text sagen kann – es ging um so eine anszenierte Geschichte – ich aber das Gleiche nicht mit seiner Arbeit machen konnte. Ich habe das ein, zwei Mal gemacht, hatte aber das Gefühl, das kam nicht so gut an. Ich hätte da schon ein bisschen Schutz gebraucht, weil sich irgendwann auch die Schauspieler einmischten. Als ich sagte, ich möchte gerne etwas ausprobieren, ich möchte hier gerne mal anderthalb Seiten rausnehmen, da drehte sich der Schauspieler auf der Bühne um und sagte: „Das ist eine Haltung zum Text! Gestrichen ist gestrichen! Das kann man dann nicht mehr reinnehmen!“ Und es stellte sich heraus, dass dieser Schauspieler auch selbst schrieb, da wurde es ein bisschen kompliziert.

Das ist das Negative an Workshops. Das Positive ist die Reibung, ich brauche auch in gewisser Weise Widerspruch und Konflikt. Wenn ich nur an meinem Schreibtisch sitze, reicht mir das nicht. Aber ich möchte auf Augenhöhe arbeiten. Das ist in einem Workshop schwierig, weil Workshops nicht hierarchiefrei ablaufen können, aus dem einfachen Grund, dass da vorne jemand sitzt, der die Leitung hat. Man könnte über ein Modell nachdenken, bei dem, wenn alle sowieso schon auf einem hohen Niveau sind, jeder eine Sitzung leitet. Das habe ich zwar noch nie erlebt, würde es aber gerne mal ausprobieren.

Von einem Kollegen, der Musicals schreibt, habe ich gehört, welches Verfahren in der Branche üblich ist. Er hat sich mit einem

Exposé beworben und wurde aus über dreihundert Einsendungen ausgewählt. Er hat dann den Text bis zu einem gewissen Punkt erstellt, ihn eingeschickt nach Chicago und bekam dann per Video fünfzehn Meinungen dazu übermittelt. Neben allen Kritikpunkten sagten aber alle explizit: Das ist dein Text. Das klingt jetzt sehr abstrakt, aber man sitzt eben nicht in so einer Runde und gewisse Gruppendynamische Prozesse können sich dabei nicht aufbauen.

Einmal saß ich in einem Workshop und hörte: Ach, an der Stelle, das hast du gar nicht so gemeint, und plötzlich kippte das, die bisherige Begeisterung für meinen Text kippte um und es hieß: Wenn du das nicht so gemeint hast, dann ist der Text Spülsuppe, dann kannst du ihn wegwerfen. Ich habe in der Pause versucht, zu sagen, dass ich wirklich empfänglich bin für Kritik, mich jetzt aber doch beleidigt fühle. Dann hieß es, das sei nicht beleidigend, hier ginge es eben leidenschaftlich zu. Das sind Sachen, mit denen ich hadere und merke, dass ich so nicht weiterarbeiten möchte. Ich möchte mich dadurch weiterentwickeln, dass ich mich mit Leuten austausche, die auch künstlerisch arbeiten.

**Peter Spuhler:** Das ist doch wie mit Modefragen. Würden Sie sich von allen Leuten in Modefragen beraten lassen? Sicher nicht. Ich glaube ein Autor braucht einen kleinen Kreis von Menschen, vier, fünf Leute, denen er wirklich vertraut. Das sollten nicht nur Leute sein, die ihm nach dem Mund reden und da können auch Theaterleute dabei sein, da sind Schauspieler bestimmt sehr hilfreich, möglicherweise hilfreicher als Regisseure, weil sie etwas sagen können aus der Subjektivität einer Rolle heraus. Aber ich denke, dass ein Grundvertrauen dazugehört, ein Wissen um eine gemeinsame Linie, einen gemeinsamen Stil oder eine Ästhetik oder eine Richtung, die man gerne vertreten möchte. Ein zu unterschiedlich zusammengesetztes Feld von Rückmeldungen verwirrt eher oder verflacht die Stücke. Das hängt aber auch damit zusammen, welche Art von Stücken man gut findet. Ich zum Beispiel als Theatermacher habe gerne unfertige, kantige, schwierige Sachen, die erst mal möglicherweise gar nicht realisierbar erscheinen, oder bei denen man denkt: Was hat sich denn der Autor dabei gedacht?



Yvonne Bührenhölzer, Leiterin des Stückemarkts beim Theatertreffen

Also keine Rollenaufteilung, Textflächen, solche Dinge. Wenn man allerdings ein well-made-play haben möchte, dann ist es günstig, viel Handwerk zu lernen und über den Aufbau eines Stückes genau Bescheid zu wissen. Das heißt, man kann die Frage „Wie ist der richtige Umgang zur Herstellung des guten Stückes?“ eigentlich nur aus der Perspektive heraus beantworten, was man als ein gutes Stück erachtet.

### **„Das Letzte was Autoren brauchen, sind schlampig aninszenierte Werkstattinszenierungen.“**

**Dagmar Borrmann:** Ich würde gern zu einem zweiten Punkt kommen, der damit eng zusammenhängt, nämlich die Präsentation der Ergebnisse solcher Workshops. Das ist ein Thema, was sehr problematisiert und sehr kontrovers diskutiert wird. Ich möchte als Ausgangspunkt der Diskussion wieder die Positionen von Bukowski und von Düffel anführen. Bukowski sagt, was Autoren zu allerletzst brauchen, sind schlampig aninszenierte Werkstattinszenierungen.

Die Gegenposition vertritt John von Düffel, der ja jedes Jahr die Autorentheatertage am Thalia Theater Hamburg veranstaltet. Dort gibt es am Ende die Lange Nacht der Autoren, bei der vier Stücke in Kurzinszenierungen vorgestellt werden, die junge Regisseure in zehn Tagen erarbeitet haben. John von Düffel sagt, die Macher der Autorentheatertage sind sich dieser Problematik sehr bewusst, dass man in zehn Tagen einen Text nicht wirklich ausschöpfen kann und dass man aufgrund der Notwendigkeit von Kürzungen nie den ganzen Text vorstellen kann. Andererseits ist diese Form für das Publikum unglaublich attraktiv. Zur Langen Nacht der Autoren ist das Thalia Theater voll, da kommen tausend Leute und zu reinen Lesungen nur etwa fünfzig.

Das ist eine Frage, die ich gerne an alle Gesprächsteilnehmer geben möchte: Wie ist eure Position dazu? Werden Texte in solchen Werkstattinszenierungen – die oft von jungen, unerfahrenen Regisseuren gemacht werden, die sich selbst auch präsentieren wollen – verheizt oder ist das eine sinnlichere, attraktivere Form der Präsentation als eine reine Lesung?

**Yvonne Büdenhölzer:** Die Position des Stückemarkts in Berlin dazu ist ganz klar: Bei uns sind das keine Werkstattinszenierungen, bei uns sind das szenische Lesungen. Und ich achte sehr darauf, dass wir keine jungen Regisseure engagieren, die sich mit diesem Text profilieren wollen, oder die womöglich beleidigt sind, weil sie nicht zum Theatertreffen eingeladen wurden. Die Lesungen richten Regisseure ein, denen ich vertraue und die sagen: ja, ich möchte die Lesung einrichten, weil mich der Text interessiert und weil ich dem Autor eine Plattform geben möchte. Das ist die Voraussetzung dafür.

Was ich auch immer schade finde, ist, wenn man eine Lesung oder Werkstattinszenierung gesehen hat und danach denkt: Die Uraufführung brauche ich jetzt gar nicht mehr zu sehen. Das war jetzt

schon sehr fertig, das reicht. Bei der Präsentation eines Textes stehen der Autor und sein Werk im Mittelpunkt und man muss eine gewisse Länge für den Text zulassen, gleichzeitig aber den Spagat schaffen, dass der Zuhörer bzw. der Zuschauer dieser Lesung auch zuhören kann. Ich finde da eine Stunde optimal, alles, was darüber ist, könnte anstrengend für den Zuschauer sein, und alles, was darunter liegt, könnte dem Text schaden. Und dann ist es mir noch wichtig, und das ist auch ein Anliegen des Stückemarkts, dass wir Schauspieler engagieren, denen man gerne zuhört und die sehr gut lesen können, sodass es ein Genuss ist, zuzuhören.

**Maja Das Gupta:** War es denn nie der Fall, dass dann mehr über die Inszenierung gesprochen wurde als über den Text?

**Yvonne Büdenhölzer:** Das gibt es natürlich auch und man kann den Zuschauern ja nicht verbieten, das zu tun. Früher gab es bei uns nach den Lesungen Gespräche mit den Autoren, die dann häufig so verliefen, dass viel über die szenische Einrichtung oder gar die Schauspieler gesprochen wurde, aber nicht über den Autor und seinen Text. Der Autor kam gar nicht zu Wort und war so verblüfft über die Tatsache, dass sein Text erstmalig präsentiert wurde, dass er verstummte und auch gar nicht sprechen wollte. Deshalb machen wir so etwas nicht mehr im Anschluss an die Lesungen. Es gibt jetzt Autorengespräche, die wir zu bestimmten Themen mit mehr als einem Autor gemeinsam führen. Die Gespräche finden am Nachmittag vor den Lesungen statt und der Autor soll dabei im Mittelpunkt stehen – und natürlich auch sein Text, aber nicht die Inszenierung. Wir haben die Erfahrung gemacht, dass das gut funktioniert, wenn man das ein bisschen trennt.

**Dagmar Borrmann:** Maja, was würdest du dir wünschen, wie deine Texte präsentiert werden – außer natürlich in Uraufführungen?

**Maja Das Gupta:** Ich habe es oft erlebt, dass die Form gar nicht mehr richtig unterschieden werden konnte, und da setzt meine Kritik an. Ich bin zweimal der Versuchung erlegen, zu denken: Das ist mein Text, auf einer Bühne, in einem Bühnenbild, das schon in die Richtung geht, die ich mir vorgestellt hatte, ich bin auch der Versuchung erlegen, da mitzugehen. Zweimal hatte ich solche aninszenierten Geschichten, einmal beim Stückemarkt und einmal an den Münchner Kammerspielen, in einer Besetzung, die jeweils wunderbar war. Anschließend habe ich gemerkt, dass mein Text an den Kammerspielen mindestens um ein Drittel gekürzt wurde, aber nicht aus konzeptionellen Überlegungen, sondern einfach, weil die Zeit nicht reichte, sie haben das in weniger als sieben Tagen gemacht. Ich war dort mit einem Bühnenbildner und einem Regisseur beschäftigt, und anschließend sagte mir der Bühnenbildner: „Weißt du, warum dein Text nicht funktioniert? Der Tisch ist zu kurz. Die haben einen viel zu kurzen Tisch genommen.“ Dabei wollte ich eigentlich gerne über meinen Text sprechen. Das konnte dort aber gar nicht geschehen. Trotzdem ist es verführerisch und ich war beide Male zuerst überglücklich, das Nachdenken kam erst später. Beim Stückemarkt war es so, dass ein Verlag

vor der Präsentation sehr interessiert an meinem Text war, und sich danach sehr verhalten geäußert hat. Ihnen hat wohl die Umsetzung nicht gefallen. Ich sage das jetzt nicht aus Bösartigkeit, denn mir hat die Umsetzung spontan schon gefallen, aber das war etwas, womit ich dann umgehen musste: Das ist genau die Schwierigkeit, die ich da sehe.

Sonst ist es natürlich toll, wenn man seinen Text schon mal in einer inszenierten Form sieht. Ich habe auch mit „Aninszeniertem“ an sich kein Problem, ich finde nur, ein ehrlicheres Modell wäre es, wenn man selber dann auch nur drei Tage oder eine Woche daran geschrieben hätte. So ein Modell könnte man schon finden, ich war gerade Teil eines solchen Projekts, da sind wir von einer Schlagzeile ausgegangen, und der Text wurde innerhalb von 24 Stunden geschrieben und es wurde innerhalb von 24 Stunden geprobt. Wir hatten auch das Haus voll und die Leute waren begeistert. Dabei spielte natürlich die Tatsache eine Rolle, dass all das innerhalb von 24 Stunden entstanden ist, sprich: Wir haben „das“ heute in der Zeitung gelesen, und innerhalb von 24 Stunden ist uns „das“ dazu eingefallen – unsere Autoren haben das geschrieben, unsere Regisseure haben das so und so umgesetzt. Ich habe mich in meiner Arbeit als Autorin absolut ernstgenommen gefühlt, weil die Vereinbarung auf beiden Seiten klar war, und es war eben nicht so, dass ein Text, an dem ich ein halbes Jahr oder länger geschrieben habe, innerhalb von sieben Tagen umgesetzt wird, was schon ein Missverhältnis ist.

**Peter Spuhler:** Das finde ich einen interessanten Vorschlag. Ich möchte noch ergänzen, wie wir das beim Heidelberger Stückemarkt handhaben, bei dem wir in diesem Jahr auch elf Lesungen gehabt haben und noch einmal sehr deutlich die Erfahrung machten, dass man so eine Art "Gütesiegel" braucht. Eine "Gütesiegel-Lesung". Ich bin auf jeden Fall dafür, den Text nicht zu streichen, ganz egal, wie langweilig es wird. Der Autor muss seinen kompletten Text hören und auch dem Publikum soll dieser zugänglich gemacht werden können, und wenn er Längen hat, dann hat er Längen. Die wichtigste Frage ist: warum müssen wir dem Stück aufhelfen? Wir wollen es doch präsentieren und eine Diskussion zwischen Publikum und Autor anregen.

Das Theater soll sich bei diesen szenischen Lesungen nur als Mittler zwischen dem Autor oder dem Text und dem Zuschauer begreifen. Und alles, was an einem Text schlecht ist, soll auch gerne zutage treten. Man muss nicht durch Regieeinfälle oder Verbesserungsmaßnahmen aufhelfen. Uns sind genau diese Dinge auf die Füße gefallen, die überinszeniert waren, sowohl den Autoren als auch den Regieführenden selbst. Da kam heftige Kritik aus dem Publikum, da wurde gefragt, was denn eigentlich im Stück steht. Ich würde auch warnen vor zu rollenfernen Besetzungen, Geschlechtertausch und so weiter – alles Sachen, die ich in Aufführungen absolut vertrete, und die ich auch bei Uraufführungen für legitim halte, weil dann das Theater an der Reihe ist, weil der Regisseur dran ist, eine Aufführung zusammenzubringen, während bei einer szenischen Lesung der Autor und der Text im Mittelpunkt stehen und maximal unverfälscht sein müssen.

**Eileen Atkins  
Isaak Babel  
Alessandro Baricco  
Ernst Barlach  
Djuna Barnes  
Max Beckmann  
Eric Bogosian  
Clare Boothe Luce  
Simon Bowen  
Jane Bowles  
Caryl Churchill  
Tim Crouch  
Emmanuel Darley  
April De Angelis  
Tankred Dorst  
Nikolaj Erdmann  
Curth Flatow  
Renato Gabrielli  
Herb Gardner  
Richard Greenberg  
Benedikt Bernhard Haubrich  
Gert Heidenreich  
Lillian Hellman  
Kerstin Hensel  
John Hopkins  
Thomas Huber  
Lotte Ingrisch  
Urs Jenny  
Charlotte Jones  
Ivan Klíma  
Rainer Kohlmayer  
Howard Korder  
Eliam Kraiem  
Larry Kramer  
Anna Maria Krassnigg  
Käthe Kratz**

Karolingerring 31 · 50678 Köln  
Tel. 02 21-60 60 560 · Fax 32 56 45  
[www.jussenhoven-fischer.de](http://www.jussenhoven-fischer.de)

## Wie entsteht Nachhaltigkeit?

**Dagmar Borrmann:** Wie geht man mit diesen Events – ich meine damit Festivals oder Workshops – so um, dass daraus Nachhaltigkeit entsteht? Yvonne, ist das überhaupt eine Aufgabe, die sich der Stückemarkt stellt? Kann das ein Festival leisten?

**Yvonne Büdenhölzer:** Ich möchte zuerst zwei Punkte ergänzen: in punkto Überinszenierung gebe ich Peter recht, dass darf bei Lesungen nicht passieren. Aber ich finde Streichen wirklich legitim und notwendig. Wenn eine Lesung eine Stunde dauert, ist das meines Erachtens wunderbar. Wenn man gemeinsam mit dem Autor Aspekte eines Textes herausarbeitet und der Autor mit der Strichfassung leben kann, dann finde ich das absolut richtig. Bei Uraufführungen werden Texte ja auch nicht immer in ganzer Länge gezeigt. Das ist meiner Meinung nach ein falscher Schutz.

Der Stückemarkt kann den Autor nur bis zu einem gewissen Zeitpunkt begleiten. Es beginnt damit, dass wir nach der Auswahl Gespräche mit dem Autor führen. Ich versuche den Autor einzuschätzen und schaue, was er aushalten kann, wie er gestrickt ist und was er sich vom Stückemarkt erhofft, in welche Richtung seine Erwartungen gehen. Dann ist natürlich die Lesung wichtig und darüber hinaus wünschen wir uns noch, dass der Autor Kontakt zu Verlagen, Regisseuren und Dramaturgen bekommt, so dass sein Stück dann hoffentlich uraufgeführt wird. Und die Bilanz der Uraufführungen bestätigt das.

**Dagmar Borrmann:** Und wie organisiert ihr das?

**Yvonne Büdenhölzer:** Das organisiert sich eigentlich von alleine. Der Stückemarkt ist gut besucht, die Verlage fragen schon vorher nach den Stücken, und wir verschicken sie großzügig an Verlage und laden diese zu den Lesungen ein. Der Kontakt ergibt sich dann von selbst und im besten Falle kann sich der Autor den Verlag aussuchen. Das ist aber nicht immer so gewesen. Der Stückemarkt ist seit 2003 reformiert, und als Maja bei uns gelesen wurde, war das im ersten Jahr nach der Reformierung. Das Profil hat sich geschärft. Es hat sich verändert und zum Positiven gewandt. Ich selbst war zu diesem Zeitpunkt allerdings noch gar nicht dabei. Es ist wirklich traurig, dass Majas Stück „Zappen“ noch immer nicht uraufgeführt wurde. Es gibt noch ein weiteres Stück aus diesem Jahrgang, „Sterne“ von Anja Hilling. Von ihr wurde bisher jedes Stück uraufgeführt, sie wurde beim Stückemarkt entdeckt und hat danach den Sprung geschafft. „Sterne“ wurde aber erst Ende des Jahres 2005 uraufgeführt, also über zwei Jahre später. Manchmal ist der Weg also auch länger.

Zu den Theatern kommen die Stücke durch die Anfragen von Dramaturgen. Diese fragen uns nach den Stücken und unseren Favoriten, sie fragen, welche Stücke in die engere Auswahl gekommen sind, vielleicht unter den letzten 25 bis 30 waren, und diese Stücke geben wir dann auch gerne an die Theater weiter.

**Dagmar Borrmann:** Es wäre ja auch denkbar, dass ihr Autoren, die in einem Jahr bei euch im Workshop waren und mit denen gearbeitet worden ist, im nächsten Jahr für eine szenische Lesung einladet. Ist das ein Gedanke oder vermeidet ihr das?

**Yvonne Büdenhölzer:** Nein, das hat schon stattgefunden. Ein Stück von Tomo Mirko Pavlovic, der 2004 im Workshop bei John von Düffel war, wurde in diesem Jahr in einer szenischen Lesung präsentiert, sein neuestes Stück allerdings. Und Simon Fröhling, ein Schweizer Autor, der 2005 bei uns im Workshop war, wurde jetzt bei John von Düffel in Hamburg szenisch gelesen, auch mit einem neuen Stück.

**Dagmar Borrmann:** Peter, wie schaffst du Synergien zwischen dem Heidelberger Stückemarkt und deiner Alltagsarbeit im Theater?

**Peter Spuhler:** Mir fallen drei Sachen ein: einmal gibt es bei uns Preise, und Preise bedeuten Geld, und Geld ist leider auch ein ganz wichtiger Faktor für junge Autoren, um schreiben zu können und nicht noch diversen Nebenjobs nachgehen zu müssen. Zweitens gibt es durch die Preise Aufmerksamkeit und, damit verbunden, Uraufführungen. Wir werden z.B. alle Stückemarkt-Preisträger dieses Jahres ur- bzw. erstaufrühren. Und die dritte Sache ist hier noch nicht erwähnt worden, und Maja, es würde mich interessieren, was du dazu sagst: wir versuchen, die Autoren untereinander ins Gespräch zu bringen. Wir hatten aufgrund der Unterstützung durch den Theater-Freundeskreis zum ersten Mal die Möglichkeit, dass die Autoren so lange vor Ort sein konnten, wie sie wollten und sie haben viel miteinander unternommen. Und ich frage mich, ob Autoren untereinander – da gibt es sicherlich auch Einschränkungen – gute Ratgeber oder Zuhörer sein könnten für die jeweiligen Texte. Wie siehst du das, den Austausch der Autoren untereinander als eine Art Workshop?

**Maja Das Gupta:** Das ist bei uns nicht zustande gekommen. Ich weiß nicht, woran das lag. Wir haben uns beim Stückemarkt nur flüchtig gesehen. Richtig kennen gelernt haben wir uns erst am letzten Abend. Das hat sich einfach nicht ergeben. Das war bei der Bonner Biennale anders, weil man sich gemeinsam Sachen angeschaut hat.

## Mentorschaft auf Augenhöhe

**Dagmar Borrmann:** Wünschst du dir eine Mentorschaft? Und wenn ja, wie sollte sie aussehen?

**Maja Das Gupta:** Unter einem Mentor kann ich mir nichts Konkretes vorstellen.

**Dagmar Borrmann:** Ich meine damit Menschen, die dich über einen längeren Zeitraum beratend begleiten, das kann ein Dramaturg sein oder ein Regisseur oder Verlagslektor. Wie nah oder wie eng wünschst du dir so etwas?

**Maja Das Gupta:** Ich wünsche mir einen Austausch auf Augenhöhe. Das habe ich bei einem Mentor bisher noch nicht erlebt. Ich wünsche mir schon, dass ich jemanden hätte, der meine Stärken und Schwächen in einem Text erkennt, und beschreiben kann. Diese positive Erfahrung hatte ich mit dem Dramaturgen an der Neuköllner Oper, bei einem Projekt, das ich gemacht habe. Aber ein Kontakt mit einem Lektor sah beispielsweise so aus, dass er mir sagte: Ich kann Ihnen schon mal sagen: Sie sind eine richtige Autorin. Und ich wusste nicht, ob ich ihm jetzt sagen soll: Und ich kann Ihnen schon mal sagen: Sie sind ein richtiger Lektor. Das kann ich in diesem Moment natürlich nicht sagen, und deshalb habe ich mit dem Begriff Mentor Schwierigkeiten.

**Dagmar Borrmann:** Ich frage deshalb, weil mir viele Autoren gesagt haben, dass sie sich Leute wünschen, die sie über einen längeren Zeitraum beratend begleiten. Das findet aber so gut wie gar nicht mehr statt. Entweder weil der Lektor gar nicht mehr beim Verlag ist, wenn sie ihr nächstes Stück einreichen, oder der Dramaturg, mit dem sie eine Uraufführung gemacht haben, längst in anderen Arbeitszusammenhängen ist. So muss sich der Autor auf wechselnde Partner einstellen.

#### Diskussion mit dem Publikum

**Christine Madden:** Mich fasziniert die Sache mit der Mentorschaft. Ich bin Dramaturgin, Literary Manager, bei der Rough Magic Theatre Company in Dublin. Und wir machen genau das mit unseren Bühnenauteurs. Seit 2000/2001 versuchen wir, unsere Autoren mit Mentoren zusammenzubringen. Das sind keine Dramaturgen – es wird in den englischsprachigen Ländern wenig mit Dramaturgen gearbeitet – sondern Regisseure. Das hat für uns gut funktioniert und ist in Irland beispielhaft geworden. Autoren, die jung und frisch sind, profitieren wahnsinnig von diesen erfahrenen Regisseuren, mit denen sie arbeiten. Mich interessiert die Tatsache, dass es diese Art von Kooperation hier weniger gibt. Es gibt dann eher diese Workshops. Wenn wir über die Grenzen hinaus zusammen arbeiten könnten, fände ich das klasse.

**Dagmar Borrmann:** Über welchen Zeitraum arbeiten die Regisseure mit den Autoren?

**Christine Madden:** Über achtzehn Monate. Danach hört die Mentorschaft offiziell auf, aber meistens bleibt der Kontakt bestehen oder es entsteht sogar eine Freundschaft. Ich betreue die Autoren anschließend auch weiter. In Irland ist das auch deswegen anders, weil Stücke von Theatern in Auftrag gegeben werden und nicht durch Verlage. Ich arbeite weiterhin mit den Autoren zusammen und sie geben mir ihre neuen Stücke und bitten mich, sie zu lesen. Aber sie geben sie eben auch weiterhin ihren Ex-Mentoren, und das funktioniert prima.

**Maja Das Gupta:** Ich finde das eine ganz tolle Idee, das mit Regisseuren zu machen. Ich habe vielleicht etwas ablehnend und

Joanna Laurens  
Mike Leigh  
Craig Lucas  
Doug Lucie  
David Mamet  
Patrick Marber  
Donald Margulies  
Thomas Maul  
Douglas Maxwell  
Ivan Menchell  
Gregory Motton  
Rona Munro  
Gerald Murphy  
William Nicholson  
Edna O'Brien  
John Osborne  
Julia Pascal  
Christophe Pellet  
Joe Penhall  
Arthur Wing Pinero  
Rolf Schneider  
Wolf Christian Schröder  
Michael Seyfried  
Martin Sherman  
Tom Stoppard  
August Strindberg  
John Millington Synge  
Steve Thompson  
Ben Travers  
Stefan Vögel  
Arnold Wesker  
Oscar Wilde  
Tennessee Williams

Karolingerring 31 · 50678 Köln  
Tel. 02 21-60 60 560 · Fax 32 56 45  
www.jussenhoven-fischer.de

negativ geklungen beim Thema Mentor, weil ich sofort an schlechte Erfahrungen mit Lektoren und Dramaturgen gedacht habe. In dieser Zusammenarbeit gab es „Papier-Entscheidungen“, ich sollte Passagen aus meinen Texten nehmen, bekam aber von einem Regisseur das Feedback, dass sie sehr wohl funktioniert haben. Ich habe mich in der Zusammenarbeit mit Regisseuren deshalb immer wohler gefühlt. Das kann man Mentoren-Prinzip nennen. Das kann ich mir sehr gut vorstellen.

**Dagmar Borrmann:** Ich würde gern an unsere Kollegen aus dem internationalen Bereich die Frage noch mal zurückgeben: wir haben durchaus in Deutschland ein heftiges Konfliktfeld zwischen jungen Autoren und den Ansprüchen junger Regisseure. Das ist nicht immer deckungsgleich. Junge Regisseure definieren sich anders, bewegen sich auf einem anderen Markt, müssen aber ebenso wie die Autoren um Anteile an Aufmerksamkeit kämpfen. In dieser Konstellation sind Konflikte vorprogrammiert. Wir haben in Deutschland auch eine andere Tradition im Umgang des Theaters mit Texten als zum Beispiel im angelsächsischen Raum. Ich würde Sie gern fragen, ob Sie solche Konflikte kennen oder ob das ein spezifisch deutsches Phänomen ist, also dieses Abziehbild des Regietheaters, das auf Texte zugreift.

**Judith Herzberg:** Was mich an dieser Diskussion ärgert, ist, dass immer nur über „Entdeckungen“ gesprochen wird, von „jungen Leuten“, dabei haben wir eine ganze Reihe von sehr guten Leuten, die einfach nicht mehr gespielt werden. Ich glaube, dass man sich nicht nur darum kümmern sollte, neue junge Leute zu entdecken, sondern auch kontinuierlich um die anderen, die ebenfalls davon leben. Das ist unglaublich wichtig für die Entwicklung von Autoren und das Weiterführen ihrer Arbeit.

**Peter Spuhler:** Ich möchte ein Stichwort daraus aufgreifen: Kontinuität, und zwar unabhängig von der Frage ob jung oder alt. Es ist in jedem Falle von Vorteil, wenn es ein Theater schafft, sich einem Autor oder einer Autorin besonders zuzuwenden und wenn dadurch eine kontinuierliche Arbeitsbeziehung entsteht, und ein Vertrauen und ein Wissen darum, mit wem man es auf beiden Seiten zu tun hat. Das wäre der Idealzustand.

**Dagmar Borrmann:** Ich glaube, dass diese Labels „junger Autor“ oder „junger Regisseur“ wirklich ein Problem sind. Das hat sich derartig verselbständigt, dass man auf beiden Seiten Probleme hat. Die Theater, wenn sie nicht permanent neue Autoren entdecken, und die Autoren, wenn sie sich nicht bis zum einem bestimmten Alter durchgesetzt und sich einen Namen erworben haben. Ein Autor, der mit fünfundvierzig sein erstes Stück schreibt, hat es schwer, bei Wettbewerben oder Verlagen anzukommen, weil er nicht mehr als junger Autor gilt.

**Peter Spuhler:** Da muss ich widersprechen. Wenn wir die Stücke für den Stückemarkt bekommen, wissen wir gar nichts über die Autoren. Wir lesen die Texte und haben keine Ahnung, wie alt die Verfasser sind. Später sind wir dann überrascht, wen wir vor uns haben und ob sich bestimmte Sympathien dem Text gegenü-

ber dann auch auf den Autor oder die Autorin übertragen, was natürlich das Schönste ist.

**Yvonne Büdenhölzer:** Bei uns ist das auch so. Es geht nicht um „jung“, es gibt keine Altersbegrenzung beim Stückemarkt und wir prüfen auch nicht erst den Lebenslauf, bevor wir das Stück lesen.

**Dagmar Borrmann:** Wie alt war euer ältester Autor dieses Jahr?

**Yvonne Büdenhölzer:** Fünfundvierzig. Er ist auch hier. Heute Abend zu sehen.

**Jukka-Pekka Pajunen:** Ich bin Übersetzer und Dramaturg aus Finnland und leite mit zwei Kollegen das Theaterfestival in Tampere. Ich möchte folgendes zum System sagen: in Finnland funktioniert die Ausbildung für die Theaterberufe völlig anders. Wir haben eine einzige Theaterakademie in Helsinki, dort werden alle Theaterleute in Finnland ausgebildet. Regisseure und Dramaturgen, Schauspieler, Tänzer, Choreographen, Bühnenbildner, Licht und Ton, usw. Unsere Regie- und Dramaturgiestudenten studieren zusammen, die „Paarung“ von Arbeitsteams findet also schon während der Ausbildung statt. Im Berufsleben wird das fortgeführt und dieselben Leute arbeiten an gemeinsamen Projekten zusammen. Das hat bei uns gute Resultate gebracht.

**Dagmar Borrmann:** Gibt es dort während der Ausbildung schon gemeinsame Projekte?

**Jukka-Pekka Pajunen:** Ja. Sie machen gemeinsame Projekte. Zuerst mit Schauspiel-Studenten, dann mit Profi-Schauspielern. Zur Frage der Mentorschaft kann ich aus meiner Erfahrung nur sagen, dass mir Leute Texte schicken mit der Bitte, sie zu lesen und zu kommentieren. Das ist üblich bei uns. Das machen nicht nur die Agenturen, sondern auch die ganz gewöhnlichen Theaterleute. Bei uns kommt es häufig vor, dass zum Beispiel ein Musiker einen Theatertext liest. Das sind natürlich andere Systeme in einem so kleinen Land mit nur fünf Millionen Menschen. Aber wir haben trotzdem viele Theater und alle arbeiten irgendwie zusammen. Konkurrenz kenne ich eher aus Deutschland, es ist ein sehr konkurrenzstarkes Land, hier werden Wettbewerbe abgehalten und Ranglisten erstellt. Das kenne ich aus Finnland kaum, wir sind sehr kollegial. Auch im Übersetzungsbereich, wir kämpfen nicht um Texte. In Deutschland wird meines Erachtens alles immer sehr problematisiert. Dabei kann man ja auch eine Zusammenarbeit anstreben.

**Dagmar Borrmann:** Zum Thema Konkurrenz möchte ich noch eine Frage an Peter Spuhler stellen. Die Produktionsweisen zwischen Autoren und Theatern sind zunächst grundsätzlich unterschiedlich. Was uns aber vereint, ist, dass wir alle zusammen auf einem „Markt der Aufmerksamkeit“ kämpfen. Da die Theater im Verhältnis zu den Autoren, wenn es um Uraufführungen geht, doch am längeren Hebel sitzen, sind Konflikte vorprogrammiert. Wie

20

SHAKESPEARE  
Wolfgang Swaczynna

TSCHECHOW  
Wolf Christian Schröder

TURGENJEW  
Ingeborg Gampert

CORNEILLE  
Rainer Kohlmayer

GORKI  
Wolf Christian Schröder

GOLDONI  
Jürgen Flimm  
Marina Wandruszka

MOLIERE  
Tankred Dorst  
Rainer Kohlmayer  
Wolfgang Swaczynna

GOGOL  
Wolf Christian Schröder

MARIVAUX  
Gerda Scheffel

OSTROWSKI  
Wolf Christian Schröder  
Ingeborg Gampert

MARLOWE  
Wolfgang Swaczynna

Karolingerring 31 · 50678 Köln  
Tel. 02 21-60 60 560 · Fax 32 56 45  
www.jussenhoven-fischer.de

siehst du deine Rolle als Intendant in einem Konfliktfall? Ist dir schon einmal einer begegnet? Etwa, dass eine Regieintention der Intention eines Autors diametral entgegenstand?

**Peter Spuhler:** An sich hat man eine Vermittler-Position, auf jeden Fall in der Verpflichtung dem Autor gegenüber, vor allem bei einer Uraufführung. Ich habe allerdings zwei fast unlösbare Konfliktfälle gehabt in Bezug auf Titel, bei denen ich wirklich der Meinung war, dass sich das Stück unter dem vom Autor gewünschten Titel nicht vermarkten lässt. Da ist man in einer schwierigen Position. Man möchte dem Autor zwangsweise etwas Gutes tun, indem man meint, man hätte den besseren Titel. Das begleitet mich durch meine ganze Dramaturgen-Laufbahn. Eigentlich eine Lächerlichkeit, an der sich aber Dinge wie Ehre festmachen, weil beide der Meinung sind, dass sie doch für das gemeinsame Gute etwas tun wollen.

**Dagmar Borrmann:** Wie hast du es gelöst?

**Peter Spuhler:** Zweimal habe ich mich durchgesetzt und einmal hat sich der Autor durchgesetzt.

**Judith Herzberg:** Wie weiß man, ob man recht damit hat, einen Titel zu ändern, ob es mit einem anderen Titel nie hätte ein Erfolg sein können?

**Peter Spuhler:** Ich nehme das erste Beispiel, das mir in den Sinn gekommen ist. Da war ich vierundzwanzig und als junger Dramaturg an der zweiten Uraufführung eines Stücks von Werner Schwab beteiligt. Das Stück hieß: „Übergewicht, unwichtig: die Uniform“. Ich habe damals gesagt, dass geht so gar nicht, sondern dass muss „ÜBERGEWICHT UNWICHTIG UNIFORM“ heißen. Ich bin der Ansicht, dass das zur Vermarktung der bessere Titel ist. Es ist aber bestimmt der schlechtere Titel, das weiß ich heute auch. Mit vierundzwanzig war ich fest davon überzeugt, dass es der bessere ist. Ich glaube, er hat sich einige Jahre durchgesetzt, und jetzt hat er sich wieder zurückverändert. Es gibt dann also auch eine Wahrheit der Geschichte.

Damit sind wir aber bei einem anderen Problem angekommen: warum überhaupt Uraufführungen? Das Stück ist, glaube ich, in den letzten zehn Jahren nicht mehr gespielt worden.

**Dagmar Borrmann:** Doch, in Leipzig.

**Peter Spuhler:** Ja? Aha. Unter welchem Titel?

**Dagmar Borrmann:** „ÜBERGEWICHT UNWICHTIG UNIFORM“. Du hast gesiegt.

**Peter Spuhler:** Das Wichtigste ist doch das Nachspielen. Was wünscht man sich für die Autoren? Dass sie nachgespielt werden. Dass es nicht nur die Fixierung auf die Uraufführungen gibt, sondern dass sich Stücke durchsetzen in einer Art neuem Kanon zeitgenössischer Dramatik.

# Václav Havel in Theater (und Politik)

Bericht von der Festtagung zum 70. Geburtstag des Schriftstellers und ehemaligen Staatspräsidenten Václav Havel

Das Tschechische Zentrum Berlin veranstaltete am 6. und 7. Oktober 2006 zusammen mit den Berliner Festspielen, dem Deutschen Zentrum des Internationalen Theaterinstituts, der Dramaturgischen Gesellschaft, dem Theaterinstitut Prag und der Robert Bosch Stiftung eine Festtagung, die sich vor allem dem Dramatiker Václav Havel widmete.



Im Mittelpunkt der Veranstaltung stand die Tragweite seines dramatischen Werkes im politischen und geografischen Kontext. Mitte der 60er Jahre bis Ende der 80er erlebten die Stücke von Havel zahlreiche Inszenierungen in Deutschland, Österreich und der ganzen Welt, unmittelbar nach der sanften Revolution auch in seiner Heimat. In den 90er Jahren hat aber der Politiker Václav Havel den Dramatiker beinahe vollständig abgelöst. Neben Vorträgen von Lída Rakušanová (Václav Havels Rolle in den deutsch-tschechischen Beziehungen) und Prof. Carol Rocamora (biografische Einführung) wurde eine Ausstellung über die Bühnenbildnerische Interpretation der Theaterstücke von Václav Havel gezeigt, die von der Kuratorin Helena Albertová eröffnet wurde.



In einer einstündigen szenischen Lesung (eingerichtet von den dg-Vorstandsmitgliedern Birgit Lengers und Jan Linders) wurden Passagen aus ausgewählten Werken Havels, u.a. aus den Kurzdramen „Protest“ (1979) und „Vernissage“ (1976) von Schauspielern präsentiert. Besonders zum Tragen kam dabei die anhaltende Aussagekraft der älteren Texte. Wegen des großen Erfolgs der szenischen Lesung ist eine weitere Aufführung im Goethe Institut Prag in Planung.



Das Gastspiel der iranischen Produktion „Kiss you, and Tears“ von Mohammad Charmchir nach Václav Havels „Briefe an Olga“ verdeutlichte die politische Aktualität dieses literarischen Stoffes außerhalb Europas.

Ein weiterer Höhepunkt der Veranstaltung war die erste öffentliche Lesung in Deutschland aus dem neuen Buch von Václav Havel „Prosím stručně“ („Bitte kurz fassen“). Vor allem die Tagebucheinträge und Dienstsanweisungen Havels aus seiner Präsidentenzeit sind ein beeindruckendes Zeugnis der Umbruchphase nach 1989.

Erfolg und Wirkung Václav Havels wurde auf einer Podiumsdiskussion mit Theaterleuten, Wegbegleitern und Kollegen anhand verschiedener Inszenierungen diskutiert.

Zum Abschluss gab es ein Konzert der legendären tschechischen Underground-Rockband Plastic People of the Universe, deren Verhaftung im Jahre 1976 ein Auslöser für die Entstehung der von Havel mit verfassten Charta 77 war.

Schauspieler: Ursula Renneke | Matthias Scherwenikas  
[der Apfelschäler] | Stephan Lohse [Cordjackett] |  
Axel Sichrovsky [weißes Hemd]

Über das Fest berichteten u.a. Radio Prag, Lidové noviny und České noviny.

# Einladung Mitgliederversammlung

am Samstag, 3. Februar 2007, 17:00 - 19:00 Uhr

## Tagessordnung:

1. Bericht des Vorstands
2. Bericht der Geschäftsführerin
3. Bericht Kleist-Förderpreis
4. Bericht der Kassenprüfer
5. Entlastung des Vorstands und der Geschäftsführerin
6. Wahl der Kassenprüfer
7. Wahl des Vorsitzenden
8. Wahl der Vorstandsmitglieder
9. Sonstiges

## Der Kleist-Förderpreis für junge Dramatiker 2007

Seit 1996 wird der Kleist-Förderpreis jährlich von der Kleist-Stadt Frankfurt (Oder), der Dramaturgischen Gesellschaft und dem Frankfurter Kleist Forum ausgelobt. Er ist richtungsweisend für die Entwicklung neuer Dramatik und Wegbereiter vieler mittlerweile international renommierter Autoren. Die Auszeichnung ist mit 7.670 Euro dotiert und mit einer Uraufführungsgarantie verbunden.

Für den Kleist-Förderpreis 2007 sucht die Dramaturgische Gesellschaft ein Theater, das die Uraufführung des preisgekrönten Stückes übernimmt. Das Theater wird auf der nächsten Jahrestagung der Dramaturgischen Gesellschaft im Februar 2007 aus den vorliegenden Bewerbungen ausgewählt und ist dann in der Preisjury mit einer Stimme vertreten. Interessierte Theater wenden sich bitte an die Dramaturgische Gesellschaft.

Der Preis ging im Jahr 2006 an Dirk Laucke für „alter ford escort dunkelblau“. Eingereicht wurden bis zum 1. März 2006 achtundsechzig Stücke, knapp ein Viertel der Einsendungen kam von Theaterverlagen. Gemäß dem Preisstatut dürfen Bewerberinnen und Bewerber nicht älter sein als 35 Jahre, das Durchschnittsalter betrug 28 Jahre.

**Der Jury gehörten in diesem Jahr an:** Igor Bauersima, Autor und Regisseur | Jürgen Popig, Chefdramaturg am Theater Osnabrück | Petra Thöring, Freie Dramaturgin und Mitglied der Dramaturgischen Gesellschaft | Winfried Tobias, Projektreferent Theater am Kleist Forum Frankfurt/Oder | Florian Vogel, Dramaturg am Deutschen Schauspielhaus Hamburg und Mitglied der Dramaturgischen Gesellschaft | Manfred Weber, Künstlerischer Betriebsdirektor am Düsseldorfer Schauspielhaus und Mitglied der Dramaturgischen Gesellschaft

## 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](mailto:post@dramaturgische-gesellschaft.de)  
[www.dramaturgische-gesellschaft.de](http://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

### Fotografien:

S. 9 © Jacob Rendtorff | S. 20 © Karola Prutek |  
S. 22/23 © raumlabor\_berlin | S. 21 © Nina  
Urban | S. 27 © sophiensæle | S. 31 © David  
Graeter | S. 38 © Karoline Bofinger | S. 41 ©  
Kerstin Groh | S. 43 © Marion Borriss | S. 44 –  
47 © Martin Kaufhold | S. 54 © Jirka Jansch

# Informationen rund um die Tagung

## Tagungsort, Hotel, Spielpläne

### Tagungsort

Theater und Philharmonisches Orchester  
der Stadt Heidelberg  
[www.theaterheidelberg.de](http://www.theaterheidelberg.de)  
Tel. 06221 / 583 50 20  
Die jeweiligen Räume werden kurzfristig  
bekannt gegeben.

### Spielstätten

- Städtische Bühne
- friedrich5
- zwinger1
- zwinger3 [Kinder- und Jugendtheater]

### So kommen Sie zu uns

#### Städtische Bühne

Theaterstr. 4 | 69117 Heidelberg  
Öffentlicher Nahverkehr:  
Buslinien 31 | 32 bis Universitätsplatz  
Buslinien 30 | 31 | 32 | 33 bis Peterskirche  
mit dem Auto:  
Parkhaus 9 in der Friedrich-Ebert-Anlage

#### zwinger1 & zwinger3

Zwingerstr. 3 – 5 | 69117 Heidelberg  
Öffentlicher Nahverkehr:  
Buslinien 30 | 33 bis Rathaus/Bergbahn  
mit dem Auto:  
Parkhaus 12 Karlsplatz

#### friedrich5 [Bühneneingang]

Friedrichstr. 5 | 69117 Heidelberg  
Öffentlicher Nahverkehr:  
Buslinien 31 | 32 bis Universitätsplatz  
Buslinien 30 | 31 | 32 | 33 bis Peterskirche  
mit dem Auto:  
Parkhaus 9 in der Friedrich-Ebert-Anlage

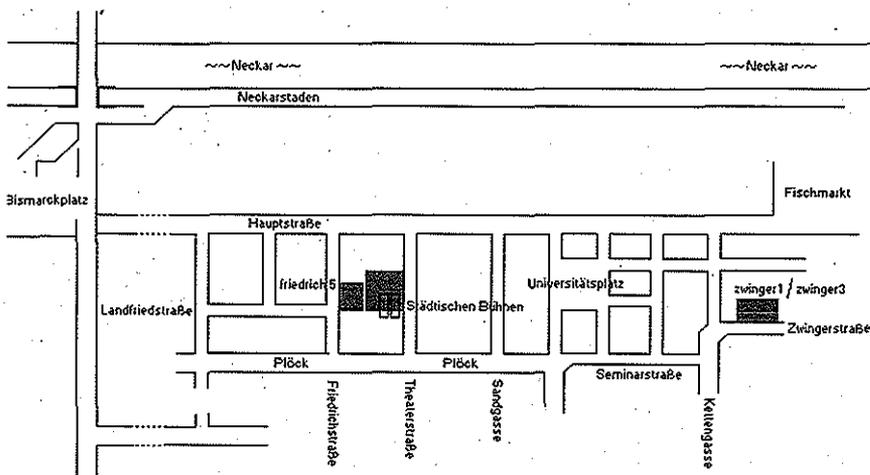
### Gastronomie

Über das Angebot der Theaterkneipe & der  
zwinger-bar hinaus gibt es in direkte Umge-  
bung zahlreiche Cafés und Restaurants.

### Hotelzimmer

Informationen zu Hotels mit Theater-Son-  
derkonditionen erhalten Sie unter [theater-@heidelberg.de](mailto:theater-@heidelberg.de). Unter der Internetadresse  
[www.hotels-in-heidelberg.de](http://www.hotels-in-heidelberg.de) gibt es eine  
Auswahl verfügbarer Hotels in Heidelberg.

### Stadtplanskizze



### Anmeldung

Für die Teilnahme an der Tagung ist eine  
Anmeldung erforderlich, am besten online  
unter [www.dramaturgische-gesellschaft.de](http://www.dramaturgische-gesellschaft.de)  
oder telefonisch in der Berliner Geschäfts-  
stelle der dg unter 030 / 693 24 82.

Für Mitglieder der Dramaturgischen Gesell-  
schaft ist der Eintritt kostenfrei, von Nicht-  
Mitgliedern erheben wir eine Tagungsge-

bühr von 25,- / 15,- Euro für die gesamte  
Tagung bzw. 10,- / 6,- für einzelne Tages-  
karten. Die Anmeldung für Nicht-Mitglieder  
wird nach Überweisung des Tagungsbei-  
trags wirksam. Für Kurzentschlossene ist  
eine spontane Anmeldung sowie der Eintritt  
in die Dramaturgische Gesellschaft am  
Tagungsort möglich.

### Theater in der Region

Theater im Karlsruhbahnhof Heidelberg  
[www.karlsruhbahnhof.de](http://www.karlsruhbahnhof.de)  
Kasse: 06221 / 97 89 11

Untergewegstheater Heidelberg  
[www.unterwegstheater.de](http://www.unterwegstheater.de)  
Kasse: 06221 / 584 620 000

Theater im Romanischen Keller Heidelberg  
[www.rzuser.uni-heidelberg.de/~cn9/Die-  
Souffleuse.htm](http://www.rzuser.uni-heidelberg.de/~cn9/Die-Souffleuse.htm) | Kasse: 06221 / 54 27 69

Taeter Theater Heidelberg  
[www.taeter-theater.de](http://www.taeter-theater.de)  
Kasse: 06221 / 16 33 33

Zimmertheater Heidelberg  
[www.zimmertheaterhd.de](http://www.zimmertheaterhd.de)  
Kasse: 06221 / 210 69

Nationaltheater Mannheim  
[www.nationaltheater-mannheim.de](http://www.nationaltheater-mannheim.de)  
Kasse: 0621 / 168 01 50

Pfalztheater Kaiserslautern  
[www.pfalztheater.de](http://www.pfalztheater.de)  
Kasse: 0631 / 367 52 09

Theater im Pfalzbau Ludwigshafen  
[www.theater-im-pfalzbau.de](http://www.theater-im-pfalzbau.de)  
Kasse: 0621 / 504 25 58

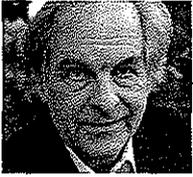
Theater Heilbronn  
[www.theater-heilbronn.de](http://www.theater-heilbronn.de)  
Kasse: 07131 / 56 30 01

Badisches Staatstheater Karlsruhe  
[www.staatstheater.karlsruhe.de](http://www.staatstheater.karlsruhe.de)  
Kasse: 0721 / 93 33 33

# 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 Schauspiel Frankfurt, 2000 - 2005 Schauspiel-dramaturg 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 Schauspiel-dramaturg am Volkstheater Rostock.



Christian Moltzauer, geboren 1974, Schauspiel-dramaturg 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 & Schauspiel-direktor 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)

vereint 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:

### 2006

**Szenische Lesung** aus Dramen Václav Havels bei der Festtagung „Václav Havel in Theater (und Politik)“, Oktober 2006 im Haus der Berliner Festspiele;

**„Die Liebe zum Autor - Zweckbündnis, Symbiose oder Hype?“** Podiumsdiskussion im Rahmen der THEATERBIENNALE - NEUE STÜCKE AUS EUROPA des Staatstheaters Wiesbaden im Juni 2006; **Teilnahme am tt talentetreffen** im Rahmen des Internationalen Forums beim Theater-treffen im Mai 2006 in Berlin;

**„Theater ohne Autor“** Streitgespräch über Stückentwicklungen und Auftragswerke beim Heidelberger Stückemarkt im Mai 2006;

**Symposium „Radikal Sozial - Wahrnehmung und Beschreibung von Realität im Theater“** im Januar 2006 im Haus der Berliner Festspiele;

**seit 1995** Verleihung des Kleist-Förderpreises für junge Dramatiker zusammen mit der Stadt Frankfurt/Oder und dem Kleist Forum Frankfurt;

**2005** Symposium „Theater - Produzieren für die Zukunft, in der Zukunft“ in Frankfurt/Main; **2004** „Schnittstelle Theater“ Symposium über Theater und Medien, an der Volksbühne Berlin; Workshop mit Autoren auf der „THEATERBIENNALE - NEUE STÜCKE AUS EUROPA“ in Wiesbaden; **2002** „www.hotel-reiss.de“ Autorenprojekt des Forums Junge Dramaturgie mit dem Staatstheater Kassel zu den Hessischen Theater-tagen; **2001** Symposium über neue polnische, tschechische und deutsche Dramatik in Jelena Góra, Polen.

# deutschlands meinungsführende kulturzeitschriften



Was das Theater bewegt, steht in Theater heute



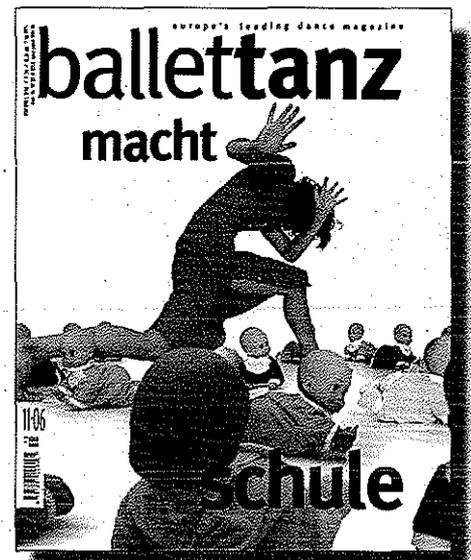
Das internationale Opernmagazin



Das Klassik-Magazin zum Lesen und Hören



Das Journal für Bücher und Themen



Europe's leading dance magazine

**FR** FRIEDRICH BERLIN

**Bestellen Sie ein kostenloses und unverbindliches Leseexemplar!**

Ja, ich bestelle kostenlos und unverbindlich ein Leseexemplar der Zeitschrift

- Theater heute   
  Opernwelt   
  Partituren  
 Literaturen   
  ballettanz

Name/Vorname

Straße/Hausnummer

PLZ/Ort

Dram. Gesellschaft

Coupon ausschneiden und schicken an: Friedrich Berlin Verlag, Im Brande 19, 30926 Seelze oder Fax an 0511/400 04-170