

dramaturgie

Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft

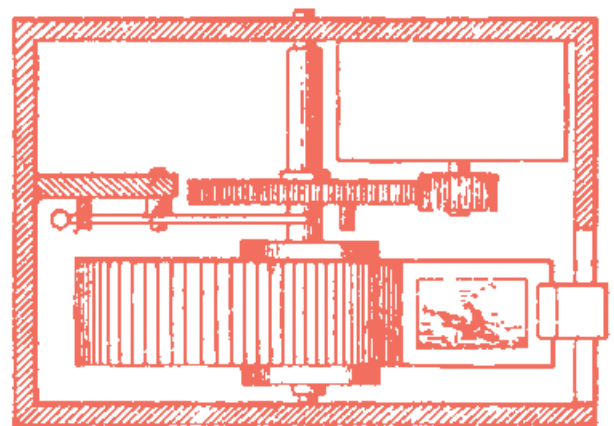
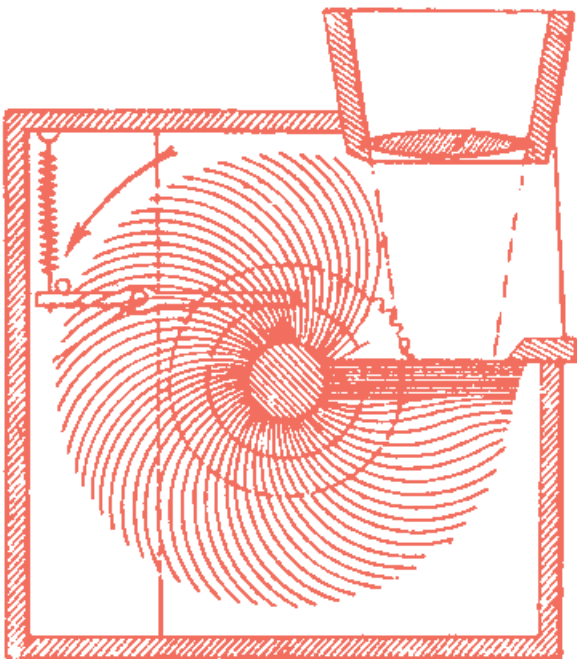
ZEITWORTE

Dokumentation des Symposiums

Geteilte Zeit

Theater zwischen Entschleunigungszone

& Produktionsmaschine



31.01. bis 03.02.2008

in Kooperation mit dem Thalia Theater Hamburg

dg 1/2008

Inhalt Register nach Leselängen

Seite	[01]	Editorial
	[05]	0'12: Jetzt
	[06]	3'30: Chronographical Turn
	[07]	3'25: Währenddessen
	[10]	3'24: Ereignis
	[11]	3'01: Zeit als künstlerischer Produktionsfaktor
	[11]	2'44: Spur
	[12]	2'32: Schnell, schnell
	[13]	2'24: Geschichtspuff
	[13]	2'17: Hörzeit
	[16]	2'08: Geteilte Zeit
	[17]	1'57: Quality Time
	[17]	1'52: Über Gegenwart: Romane auf der Bühne?
	[18]	1'48: Zuschauerzeit
	[18]	1'46: Zapping
	[19]	1'42: Sonderzeitzone
	[19]	1'38: Unterbrechungskultur
	[21]	Chronotop:
	[22]	Mindestens haltbar bis
	[23]	Sudoku
	[24]	Moment-Aufnahmen
	[25]	2mal3plus1
	[26]	Wartebank
	[27]	#3 Zeitpunkte
	[28]	Kiddie Ride
	[29]	Hab-Acht-Stellung - Bitte Spannung halten
	[30]	Fotoserie: Portraits
	[32]	1'34: Zögern
	[32]	1'29: Langzeitbelichtung
	[33]	1'24: Zeitblockade
	[33]	1'18: 25 Questions [Take your time]
	[34]	1'12: Zeitgesetz
	[35]	1'08: Aufenthalt
	[36]	1'04: Matroschka-Prinzip
	[37]	1'03: Zeitvertrag
	[37]	1'02: Zeit füreinander
	[37]	1'01: Pose
	[40]	0'59: Verplant
	[40]	0'58: Denkf Freizeit
	[40]	0'52: Entschleunigung
	[40]	0'49: Arbeitszeit
	[41]	0'43: Durchschnittsgeschwindigkeit
	[41]	0'31: Ostinato
	[41]	0'30: Europäische Zeit
	[42]	0'29: Kürzen
	[42]	0'28: Geduld
	[42]	0'26: Unterbrechung
	[42]	0'24: Speed
	[42]	0'23: Langeweile
	[42]	0'20: nonstop
	[46]	Autorenregister
	[47]	Impressum
	[48]	Die Dramaturgische Gesellschaft

Editorial

Wie fokussiert ein Symposium das Thema, das so vielschichtig und unfassbar ist wie die Zeit? Und wie können anschließend die über vierzig zum Teil parallel verlaufenden Einzelveranstaltungen dokumentiert und verschriftlicht werden? Wie kann eine Dokumentation diese Vielschichtigkeit nicht nur inhaltlich artikulieren, sondern auch erleb- und erfahrbar machen?

Um diesen Fragen Rechnung zu tragen, haben wir uns für eine etwas andere Dokumentation entschieden. Sie soll nicht das Ankündigungsheft der Tagung „Geteilte Zeit. Theater zwischen Entschleunigungszone & Produktionsmaschine“ (dramaturgie 2/2007) variieren, das die Referenten und Themen der Tagung ausführlich vorstellt, sondern die auf dem Symposium debattierten Themen fortschreiben und so auch jenen einen Eindruck vermitteln, die nicht in den Tischgesprächen, Vorträgen, Präsentationen und Installationen ihre Zeit mit anderen teilen konnten.

Unter einer Reihe von Stichworten, die für uns wichtige Leitthemen und -begriffe des Symposiums widerspiegeln, haben wir Texte versammelt, die nicht als Archiv, sondern als assoziative Anregungen gedacht sind – theoretisch wie praktisch.

Wir haben hierfür ganz unterschiedliche Textlängen und -formate gewählt – von der Bildunterschrift bis zum protokollierten Referat – um auch die Lektüre des Heftes zu einem Zeiterlebnis, einer „Zeitreise“ zu machen. Die Abfolge der Beiträge konstruiert bewusst keine narrative oder argumentative Linearität: Wir beginnen mit dem kürzesten und am schnellsten zu lesenden Text, dann folgt der längste, zweitlängste und so fort.

Ähnlich wie auf der Tagung sollen die Stichworte und Themen auch in der Dokumentation in einen bewussten und gleichzeitig zufälligen Diskurs treten, einander antworten oder kontrastieren, sich zu Leitgedanken verknüpfen, Aspekte über den Theaterhorizont hinaus aufschließen. Manch Bekanntes wird man überfliegen, aber vielleicht „hängen bleiben“ bei dem ein oder anderen Begriff, der die eigene Arbeits- und Lebenswelt berührt und die Leserin bzw. den Leser für einen Moment dem scheinbar stetig fließenden Strom der Zeit entreißt.

Der Vorstand der Dramaturgischen Gesellschaft

Wir danken Ulrich Khuon, allen seinen Mitarbeitern vom Thalia Theater und den Förderern des Hamburger Symposiums.







Jetzt

„Wir können das Leben nicht verschieben, bis wir dafür fertig sind. Die treffendste Eigenschaft des Lebens ist seine Zwangsläufigkeit: Es ist immer dringlich hier und jetzt, ohne Möglichkeit des Aufschubs. Das Leben trifft uns voll ins Schwarze.“ Ortega y Gasset

Sabine Graf

Tischgespräche „Zeitmanagement im Informationszeitalter“

am 01.02.2008, 12.30 – 14.00 Uhr

Chronographical Turn

Mit einem knackigen Neologismus verspricht der Soziologe Hartmut Rosa dem Theater neuen Sinn. Er glaubt, hier eine „Entschleunigungs-oase“ entdeckt zu haben. Während die Moderne als Ganze durch „Beschleunigung“ charakterisiert sei und überall die Zeit immer schneller vergehe, stünden hier die Uhren still: „Kaum [...] verdunkelt sich das Saallicht, sind wir gefangen, werden wir geradezu zwangsentschleunigt: Handy aus. Kein Computer in Reichweite. [...] Nur wenige haben das Glück, am Rand zu sitzen und so wenigstens die Illusion der Bewegungsautonomie aufrechterhalten zu können – sie bezahlen dafür mit schlechterer Sicht und suboptimaler Akustik.“ Es ist kein Wunder, dass solche Sätze bei denen gut ankommen, die den Theaterbetrieb aufrecht erhalten müssen, gehören sie doch wie jene, die über ihr Wohl und Wehe entscheiden, wie Abonnenten, Journalisten und Politiker, zu jenen, die Rosa in an Schiller erinnernden Farben beschreibt, wenn er davon spricht, dass „wir“ gehetzt, mit „Multitasking beschäftigt“, „atemlos“, „zerstreut“ und „notorisch unruhig“ seien. Seine Eloge auf den Zwang „zum absoluten ‘Monotasking’“ im Theater muss ihnen als höchst willkommene Rettung ihrer notorisch gefährdeten Institution erscheinen. Keiner unter ihnen wird daran zweifeln, dass es solcher „Oasen“ bedarf.

Es gibt allerdings Rettungen, die tatsächlich viel eher Begräbnisse zweiter Klasse sind, und diese gehört dazu. Denn ihr zugrunde liegt eine sehr beschränkte Vorstellung von Theater. Sie ist historisch datierbar: Es geht dabei um jenes bürgerliche Theater, das sich um 1750 herausbildet und in den aristokratischen Ranglogentheatern einnistet – was die „schlechtere [...] Sicht“ (Rosa) von den Seitenplätzen erklärt – um dann von ungefähr 1890 an von den Avantgarden des 19. bis 21. Jahrhundert bekämpft zu werden. Was sie erahnen lassen, lässt sich seit Foucaults Untersuchungen genauer fassen: Das damals begründete Theater gleicht den anderen im 18. Jahrhundert gegründeten „modernen“ Institutionen, den Kliniken, Psychiatrischen Anstalten und Gefängnissen. Ihr geteiltes Paradigma ist das des „Lagers“, der Versammlung von Menschenmengen vor einem panoptischen Blick. Nicht von ungefähr riefen die Reformer des 20. Jahrhunderts gegen diese Disziplinaranstalt andere, außereuropäische und vermeintlich „vormoderne“ Theaterformen ins Gedächtnis: Etwa das griechische, das elisabethanische, das japanische oder das afrikanische Theater, die Commedia dell'Arte, das Boulevard- oder Straßentheater. Es war dies vielleicht immer zunächst eine Frage idiosynkratischer Abneigung, doch dahinter verbarg sich eine soziale und politische Rebellion gegen die reduktionistische Verkürzung dessen, was Theater überhaupt sein könnte, auf ein beschränktes Modell der Vorführung mehr oder weniger geschlossener Bilder und Szenen vor einem zum manipulierbaren Kaninchen, Kunden und Konsumenten degradierten Publikum.

Nicht zuletzt war das von Rosa gelobte Theater der Stillstellung von seiner Gründung an ein Haus, das mit dem Ziel der Zähmung der Zuschauer auf den billigen Plätzen gegründet wurde. Es galt, die draußen zu halten, die man damals Pöbel nannte, später Pro-

letariat und heute „sozial exkludierte Gruppen“ (Rosa). Dass von diesen Schichten, die keineswegs unter „Multitasking“ leiden, sondern vielmehr froh sind, wenn sie wenigstens noch eine „Task“ haben, in Rosas Großtheorie der Moderne als einem Zeitalter der „Beschleunigung“ nicht groß die Rede sein kann, versteht sich von selbst. Denn sie erfahren heute die galoppierende Globalisierung als Zwangsstillstellung. Ihre „Entschleunigungs-oase“ heißt „Arbeitsagentur“.

Also (zu) viel Rauch um nichts? Nicht ganz. Wenn Rosas Thesen auch in theatergeschichtlicher, politischer und – aufgrund ihrer Verallgemeinerung eines Elitenproblems – selbst in soziologischer Hinsicht nicht recht überzeugen, so trifft doch sein Hinweis auf das Theater als einen privilegierten Ort der Zeiterfahrung einen Punkt. In der Tat lässt sich im Theater etwas erfahren, was man in Anlehnung an die Rede vom spatial oder topographical turn als temporal oder besser chronographical turn bezeichnen könnte: dass Zeit nicht eine abstrakte, für alle gleichermaßen und in gleicher Weise gegebene Voraussetzung ist, sondern vielmehr je anders erfahren wird, schon deshalb, weil eine gewissermaßen äußerliche, abstrakte Zeit im Theater mit einer inneren, je spezifischen Zeiterfahrung verbunden wird. Einfach gesagt: Die Zeit gibt es nicht, lehrt das Theater.

Das Theater? Auch dies ist noch zu präzisieren, denn über welches Theater wäre in diesem Zusammenhang zu reden? Welches macht uns Zeit anders erfahrbar? Und auf welche Weise? – Zunächst einmal wären hier alle Formen von Theater zu nennen, die, um es mit einer griffigen Definition Walter Benjamins zu sagen, versuchen, „das Verhältnis der aufgeführten Handlung zu derjenigen, die im Aufführen überhaupt gegeben ist, zum Ausdruck zu bringen“. Theater, das, wie etwa vor einigen Jahren Wanda Golonkas Performance-Reihe „Antigone“ im Schauspiel Frankfurt, neben der Vorstellung des Abends und über sie hinaus auch nach dem Rahmen fragt, in dem diese Vorstellung stattfindet, und diesen Rahmen nach Maßgabe des Möglichen anders neu definiert. Mit Blick auf die Zeit wäre daneben speziell an die sechs, zwölf oder mehr Stunden dauernden „Durational Performances“ der britischen Gruppe Forced Entertainment zu denken, an konzeptuelle Theaterarbeiten wie diejenigen des Wiener Theaterkombinats oder an die jüngsten Performances von William Forsythe. Man könnte an die frühen, häufig extrem lang dauernden Arbeiten Frank Castorfs erinnern, etwa seine Inszenierung von Heiner Müllers „Bau“ in Karl-Marx-Stadt. Darüber hinaus wären solche Theaterformen zu erwähnen, die, im Sinne von Deleuze und Guattaris Kafka-Darstellung, klein bzw. minoritär zu werden versuchen, Gegenstrategien zur raumgreifenden, großen, repräsentativen Kultur mit ihren Herrschafts-, Definitions- und Identitätsansprüchen entwickeln. Und vor allem wären in diesen Kontext viele Formen der Darstellung zu stellen, die man früher eher der bildenden Kunst zugerechnet hat, die aber zunehmend in die Häuser der performativen Künste einziehen, in den 90er Jahren in Häuser wie den Frankfurter „Mousonturm“ oder den Essener „PACT Zollverein“, heute zunehmend auch in die Stadt- und Staatstheater: Installationen auf Zeit, Aktionen ohne andere Rückbleibsel als diejenigen im Gedächtnis der Teilnehmer, Arbeiten, die sich dem Werk-Charakter widersetzen, weil sie zu bedenken geben, dass nicht nur Meisterwerke, sondern ganz allgemein jedes Werk überhaupt im Handumdrehen zu einem Komplizen der Macht zu werden droht.

Es ist sicher kein Zufall, dass sich die heute in Gießen, Bochum, Frankfurt oder Hamburg studierenden zukünftigen Theatermacher und die jüngeren Absolventen dieser Nachwuchsschmieden unkonventioneller Theaterarbeit zunehmend in diese Richtung orientieren. Was einem Großteil ihrer Arbeiten eigen ist, ließe sich vielleicht auf den von Maurice Blanchot geprägten Begriff des *Desoeuvrements* bringen: Sie arbeiten an der Auflösung geläufiger Formen der Darstellung mit dem Ziel, neue, andere, immer noch kommende Vorstellungen zu ermöglichen. Es geht dabei nicht um Theater als Be- oder Entschleunigungs-oase, sondern vielmehr um Theater als Ort der geteilten Erfahrung einer anderen Zeit – vielleicht der Zeit der Anderen.

Nikolaus Müller-Schöll Gegenrede zu Hartmut Rosas Vortrag „Entschleunigungs-oase und Erfahrungs-raum – die Zeitstrukturen des Theaters“

am 02.02.2008, 10.00 - 11.30 Uhr

Der dem Vortrag zugrunde liegende Essay von Hartmut Rosa ist unter www.dramaturgische-gesellschaft.de/dokumente/rosa.pdf veröffentlicht.

Währenddessen

Unter den Zeitadverbien ist mir „währenddessen“ das liebste. Es ist subtiler, auf eine subtile Weise persönlicher als „gleichzeitig“. Gleichzeitigkeit scheint mir das Leitwort eines Relativismus zu sein, der, obwohl der Beobachterstandpunkt sich relativiert, doch die Relativität selbst wie einen objektiven Sachverhalt präsentieren möchte. Gleichzeitig sind die beiden Züge, mit denen man seit Einstein die Spezielle Relativitätstheorie zu erklären pflegt: Ich sitze im einen und sehe den anderen. Mein Eindruck von der Geschwindigkeit des anderen Zuges wird davon abhängen, wie schnell oder langsam der fährt, in dem ich mich befinde. Was dieses Beispiel so plausibel macht, ist die Unterstellung, dass es zwei Züge gibt, dass diese Züge von gleicher oder ähnlicher Art sind und dass es mir ebenso möglich wäre, im anderen zu sitzen wie im einen.

Wer „währenddessen“ sagt statt „gleichzeitig“, hat hingegen immer schon mit dem Erzählen einer Episode begonnen, deren Situierung nicht irrelevant ist, sondern die zeitliche Wahrheit dessen, was zur Sprache kommt, maßgeblich bestimmt: Ich bin zum Beispiel zurzeit in Japan. Und währenddessen denke und schreibe ich dies. Japan beeinflusst dieses Denken und Schreiben nicht so sehr als ein geographischer Ort, ja nicht einmal als ein ‚kultureller‘ (ich denke nicht automatisch ‚anders‘, ‚Zen-mäßiger‘ oder was auch immer, während ich mich in Japan aufhalte). Aber mein derzeitiges Hiersein (oder genauer: meine hiesige Derzeitigkeit), mein Aufenthalt in Japan, ist an diesem Text beteiligt als dasjenige, was andauert, indes sich die Zeichen auf dem Bildschirm des Computers in einem bestimmten Nacheinander und Beieinander organisieren, als eine Dauer, in die sowohl das Flüchtige als auch das Bleibende dieser Aufzeichnung eingelassen ist. Das bringt etwa

eine Zeitverschiebung ins Spiel, die der Deadline für den Text etwas Beängstigendes und andererseits amüsant Verschwommenes verleiht (die Deadline ist, wie ich der E-Mail aus Deutschland entnehme, „Montag Mittag“). Doch mehr noch als solche chronologischen Aspekte ist es der Sinn für die Endlichkeit selbst des Sagens und des Gesagten, des Denkens und des Gedachten, den das Wort „währenddessen“ wachruft: Währenddessen denken heißt, sich auf die Endlichkeit des Denkens einzulassen, ein Denken zu wagen (denn das stellt, wie ich glaube, ein Wagnis dar), das entschieden endet, das vom ersten Augenblick an, sobald es Worte findet, im Begriff ist, zu Ende zu gehen.

Was das heißen kann, habe ich vor einiger Zeit im Gespräch mit einem Computerlinguisten erfahren, der über die Schwierigkeiten klagte, Roboter zu Simultandolmetschern zu machen. „Die klassischen linguistischen Modelle des Sprachverstehens berücksichtigen den Faktor Zeit praktisch nicht“, so der etwas zerknirschte Professor, der über die Misserfolge seiner Disziplin nicht erfreut schien. „Sie gehen davon aus, dass ein Rezipient einen Satz vom Anfang bis zu Ende hört und danach über ausreichende Zeit verfügt, um seinen Sinn zu entschlüsseln. Das ist aber bei natürlicher zwischenmenschlicher Kommunikation nicht der Fall. Sobald ich einen Satz beginne, fangen Sie an, Hypothesen zu bilden, wie er zu Ende gehen könnte und was ich Ihnen folglich mitteilen will. Während ich weiter spreche, korrigieren Sie diese Hypothesen unentwegt, bis Sie überzeugt sind, über eine relativ wahrscheinliche Prognose zu verfügen. Zumeist reagieren Sie daher auch schon, ehe ich überhaupt fertig bin.“ Bei der Simultanübersetzung macht sich die Komplexität dessen, was beim Verstehen währenddessen geschieht, besonders deutlich bemerkbar. Der trainierte Dolmetscher verfertigt seine Übersetzung, während der Redner dabei ist, seinen Satz zu verfertigen (und dabei, sofern er frei spricht, selber erst allmählich herausfindet, was er denkt).

Die Inspiration und die Herausforderung dieses linguistischen Problems an die Philosophie oder an eine kulturwissenschaftliche Theorie der Zeit wäre folgende: Was heißt Denken, wenn wir davon ausgehen, dass jedes Denken – auch das philosophische oder theoretische, sich selbst und seine Möglichkeitsbedingungen reflektierende – ein Denken währenddessen ist? Was heißt Denken, wenn jeder Gedanke, auf der Höhe seiner Endlichkeit formuliert, eigentlich so zur Sprache kommen müsste: „Währenddessen ...“

„Währenddessen“ hat keine Nominalform. Das schränkt seinen Gebrauch ein. Es verhindert, dass die Beziehung, die hier angesprochen ist, direkt zum Thema, zum Gegenstand, zur Domäne einer wissenschaftlichen Forschung oder Theoriebildung erklärt wird. Man kann sich einen Sonderforschungsbereich mit dem Titel „Gleichzeitigkeit“ vorstellen. All das, was die Nähe und die Entfernung des Wählens vom feststellbaren Zugleich unterscheidet, bleibt jedoch einem Sprechen vorbehalten, das sich bereit findet, einen persönlichen, situierten, in dem Zusammenhang, den es reflektiert, mit bestimmten Konsequenzen ausgesetzten Satz zu formulieren.

Auch dafür mag ich „währenddessen“. Die Zeit währenddessen scheint mir eine nicht-institutionelle und nicht institutionalisierba-





re zu sein. Sie läuft sozusagen im blinden Fleck der Institutionalisierung ab, wenn wir unter Institutionalisierung den Vorgang verstehen, mittels dessen ein Prozess des Wissens sich selbst zum Gegenstand macht und als Gegenstandsbereich zu verwalten beginnt. Es gibt zahlreiche offizielle und inoffizielle Verwaltungen von Gleichzeitigkeit; aber offenbar lassen sich keine Zuständigkeiten für das verteilen, was währenddessen geschieht: Dieses Geschehen lässt sich nur erzählen. Und das Denken, das sich dem Währen, dem Zeit-Bleiben der Zeit im Vergehen des Zeitlichen anschließt, wäre in der Tat ein erzählendes Denken – nicht im Sinne des Anekdotischen, sondern etwa in der Weise, wie dieser Text das Vergehen eines japanischen Vormittags erzählt, an dem der von der Wettervorhersage angekündigte Regen bislang nicht fällt.

Kai van Eikels

**Tischgespräche „Synchronisierung.
Zum Gebrauch von Zeitdifferenzen“**

am 01.02.2008, 12.30 – 14.00 Uhr

Ereignis

„Was ist Zeit? Wenn mich niemand danach fragt, so weiß ich es; wenn ich es aber jemand auf seine Frage erklären möchte, so weiß ich es nicht.“

Augustinus

Was Zeit ist, wissen wir nicht; was Zeit ist, können wir nicht sagen: Es gibt in diesem Sinne noch keine „Ontologie von Zeit“. Man kann die Frage stellen: Inwieweit ist Zeit das Medium, innerhalb dessen „etwas passiert“ und innerhalb dessen wir uns verabreden können? Zeit hat also etwas zu tun mit dem Phänomen der Bewegung: Es geschieht etwas. Und sie hat zu tun mit dem Phänomen der Begegnung, der Gleichzeitigkeit, des „Sich-Treffens“. Insofern gibt es nicht nur Zeitpunkte: Es gibt vielmehr die „Singularitäten“, den ausgezeichneten Moment, das Ereignis.

Zur Frage nach einer „Ontologie der Zeit“ hat der große, aus der theoretischen Physik stammende amerikanische Philosoph Alfred North Whitehead in seinem Buch „Process and Reality“ dargestellt, in welcher Weise weder Materie grundlegend ist noch Zeit, sondern der Vorgang des Prozedierens, der „Prozess“. Dass etwas ist, kommt durch das Geschehen zustande, durch das Sich-Ereignen.

Es gibt auch eine Psychologie und Neuropsychologie der Zeit. Sie hat eng zu tun mit der Frage nach dem Bewusstsein. Bewusstsein ist Kohärenz von Repräsentation von Semantik in der Zeit. Bewusstsein haben kann man nur in der Zeit, die abläuft: oder auch nicht? Gibt es ein Nirvana-Bewusstsein? Ein Yogi-Bewusstsein, das die Zeit außer Kraft setzt?

Physikalisch gesehen ist die Zeit vermutlich gequantelt im Sinne der Elementarprozesse der Quantenmechanik, Zeit also als Diskontinuum:

nicht so  sondern so 

Physiologisch, von der Hirnforschung her, ist die Zeit wiederum gequantelt im Sinne der Kohärenz von Elementaraktent des bewusstseinserzeugenden Mechanismus', die Folge sind Diskontinuitäten von aufeinander folgenden Akten von „Jetztten“.



Damit ist der scheinbar einfache Zeitpfeil schon etwas komplizierter geworden.

Es wird aber noch schwieriger: Es geht um die Vergangenheit als zurückliegende Gegenwart. In welches Verhältnis setzen wir uns zu dieser Gegenwart als einer vergangenen? Es geht um die Frage nach der Realität von Vergangenheit. Was heißt „sich erinnern“? Was heißt „Vergangenheit haben“? Ist die Erinnerung der Hort realer Vergangenheit? Was ist Gedächtnis? Ist Gedächtnis etwas Reales? Ist Gedächtnis konstruktivistisch? Ist Gedächtnis metaphorisch? Ist Gedächtnis Play-back? Welchen Status hat Erinnerung im Hinblick auf die Bildung von Identität? In der Kunst? In ihren Helden, ihren Narrationen?

Beim späten Goethe, in „Faust II“, spielt das Ereignis eine zentrale Rolle in folgendem Sinne: „Das Unzulängliche, hier wird's Ereignis.“ Entscheidend am Ereignis ist nach Goethe, dass das, was man nicht berühren kann, angeschaut wird, dass es erschaut wird, dass es von den Augen wahrgenommen („eräugt“) wird. Hierzu korrespondiert Goethes Auffassung über die Transzendierung der Zeit, das Heraustreten aus der Zeit in „Faust I“, wo es über den höchsten Moment heißt: „Die Uhr steht still, die Zeiger fallen, nun ist für dich die Zeit vorbei“. Die Möglichkeit, aus der Zeit herauszutreten, die Möglichkeit des Vorbeiseins von Zeit, ist letztlich die Möglichkeit von Kunst überhaupt. Wie können wir uns der Ereignishaftigkeit von Kunst nähern? Hier möchte ich insbesondere auf Michael Theunissens bedeutende Aufsatzsammlung „Negative Theologie der Zeit“ verweisen. Hier spricht Theunissen – ganz im Goetheschen Sinne des Verweilens („Verweile doch, du bist so schön“) – über das Verweilen in einem bestimmten singulären Kontext, der dazu führt, dass die Zeitlichkeit ihre beherrschende Position verliert. „Zu bewältigen ist eine doppelte Aufgabe. Wir müssen sowohl den Zeitbezug des verweilenden Nicht-Mitgehens wie den des verweilenden Aufgehens herausarbeiten. [...] Das verweilende Nicht-Mitgehen mit der Zeit gibt es wirklich nicht, sofern es dafür im alltäglichen Leben, dessen Verstehensmöglichkeiten der Einwand zum Maßstab nimmt, keinen Platz gibt. Allerdings ist dieses Zugeständnis sogleich einzuschränken. Da nämlich ästhetische Anschauung früher beginnt als alle Kunstanschauung, in der sie sich freilich vollendet, ist sie in das alltägliche Leben durchaus schon eingesprengt. Sie übersteigt es nur so, dass sie es verwandelt, und zwar durch eine Transformation der sinnlichen Wahrnehmung. Sinnliche Wahrnehmung wird zur ästhetischen Anschauung, indem das Subjekt vermöge seines gewaltsamen Sich-Losreißen von der Zeit gewaltlos in den Gegenstand sich versenkt.“

Auszug aus dem Vortrag von Hinderk M.

Emrich, der auf dem Symposium gehalten werden sollte, aus Zeitgründen aber nicht gehalten werden konnte.

Zeit als künstlerischer Produktionsfaktor

Wie viel Zeit brauchen Künstler für Konzeption und Entwicklung einer Produktion? Sind sechs bis acht Wochen gerade ausreichend? Zu lang – oder viel zu kurz?

Gerade für junge Künstler, die sich durch möglichst „innovative“ Projekte auf dem Theatermarkt beweisen sollen und wollen, erhöht sich der finanzielle wie zeitliche Produktionsdruck ständig. Meist ohne ausreichendes Budget, das eine längere Proben- und Recherchezeit ermöglichen würde, stehen Darsteller zeitlich nur sehr eingeschränkt zur Verfügung. Das gleiche Problem betrifft den Probenraum. In den letzten Jahren ist aus dieser „Not“ immer häufiger eine „Tugend“ geworden: In ein bis zwei Wochen schnell produzierte Low-Budget-Formate – wie z.B. die „unplugged“-Reihe der Regisseurin Barbara Weber – haben die eingeschränkten Arbeitsbedingungen zum ästhetischen Konzept umgemünzt. Der Druck jedoch, in kurzer Zeit Originelles zu entwickeln, das Aufmerksamkeit von Dramaturgen und Intendanten erzeugt, ist dabei eher gestiegen.

Aber auch im üblichen Produktionsprozess von vier bis acht – im Ausnahmefall zwölf – Wochen bleibt zwischen Konzeptentwicklung und -umsetzung wenig Zeit für Recherche und Reflexion, sind produktive Um- und Irrwege kaum möglich, denn der Premierentermin ist bereits in Programmankündigungen fixiert. Insbesondere im Bereich der freien Tanzszene haben sich so genannte „Residenzen“ als ein wesentliches Produktionsmodell entwickelt. Da die wenigsten Produktionsstätten tatsächlich Produktionsgeld beitragen können, werden immer mehr choreographische Arbeitsaufenthalte ausgeschrieben. Diese dauern zumeist ein bis acht Wochen und umfassen neben einem Probenraum Unterkunft und Verpflegung. Daraus ist eine Art „Residenzhopping“ entstanden: Über mehrere Monate gilt es, möglichst geschickt eine Residenz an die andere zu reißen, um so ein neues Stück entwickeln zu können. Die zumeist prekäre finanzielle Situation (nicht nur) junger Künstler beinhaltet somit zudem einen Zwang zu Mobilität und Flexibilität, der auf Dauer nicht anregend, sondern belastend werden kann. Zudem entsteht ein gewisser Druck zur Kreativität, denn in den finanzierten Wochen der Residenz muss möglichst viel Verwertbares entstehen.

Seit April 2007 ist „K3 – Zentrum für Choreographie / Tanzplan Hamburg“ als künstlerisch eigenständig arbeitendes Zentrum auf Kampnagel angesiedelt. Ein wesentlicher Arbeitsschwerpunkt ist die Idee, jungen Choreographen ein anderes Produktionsmodell anzubieten. Deshalb haben wir für den Tanzplan Hamburg ein neues Residenzprogramm entwickelt, das Recherche, Reflexion, Weiterbildung und Produktion miteinander verbindet: Jedes Jahr erhalten drei Choreographen für einen Zeitraum von neun Monaten eine künstlerische Residenz in Hamburg. In dieser Zeit können sie eines der drei Tanz-

studios im neu geschaffenen „K3“ nahezu uneingeschränkt nutzen. Gleichzeitig erhalten sie ein monatliches Stipendium sowie ein Produktionsbudget. Doch die Residenz ist nicht ausschließlich auf das Erstellen einer Produktion ausgerichtet. Insbesondere die erste Hälfte ist der Recherche und der Fortbildung gewidmet. Im Rahmen einer Kooperation mit dem Studiengang „Performance Studies“ an der Universität Hamburg können sie am dortigen Seminarangebot teilnehmen. Die Verbindung von künstlerischer und theoretischer Praxis und Forschung setzt sich fort in produktionspraktischen Kursen (Dramaturgie, Projektmanagement, Öffentlichkeitsarbeit, Fundraising, etc.), die vom K3 im Rahmen des Residenzprogramms angeboten werden. Zudem begleiten künstlerische Mentoren den Konzeptions- und Probenprozess der Choreographen.

Das Programm startete im April 2007. Im Dezember letzten Jahres haben mit Monica Antezana, Jenny Beyer und Lina Lindheimer die ersten drei Choreographinnen ihre Residenz mit der Präsentation eigener Projekte abgeschlossen, die die neunmonatige Recherche- und Arbeitsphase spiegeln: Vom ersten Konzept zur Bewerbung bis zu den gezeigten Choreographien ist nicht nur Zeit vergangen. Vielmehr haben die drei Choreographinnen den ihnen zur Verfügung gestellten „Raum“ genutzt, um ihre Ideen und Ansätze sowie ihre Vorstellungen von Choreographie zu reflektieren und die Residenz als künstlerisches Forschungsprojekt in Auseinandersetzung von Theorie und Praxis zu verstehen.
www.k3-hamburg.de

Kerstin Evert

Projektpräsentation „Produktions-Zeit im Tanz“

am 02.02.2008, 15.00 – 18.00 Uhr

Spur

„Wichtig ist, dass das fotografische Bild eine bestätigende Kraft besitzt und dass die Zeugenschaft der Fotografie sich nicht auf das Objekt, sondern auf die Zeit bezieht.“¹ Folgen wir Roland Barthes, so lässt sich fragen, wie sich überhaupt die Zeit einer Theateraufführung fotografisch festhalten lässt. Welche Momente tragen die Stimmung der vollständigen Inszenierung? Welche Pose steht für das Ganze? Welchen Blick inszeniert der Theaterfotograf auf Bühne und Schauspiel? Welches Bild hält der Dramaturg für repräsentativ?

Eine Fotografie ist ein Schnitt durch die Zeit, die einen Augenblick der Welt fragmentiert, herauslöst und ihn als punktuales Ereignis hervorhebt. Während das Lebende vor dem Verschwinden gerettet werden soll, bringt der Fotograf es selbst zum Verschwinden. So beschreibt es Philippe Dubois und vergleicht Fotografien mit „Insekten im Bernstein, lebendigen Leibes eingefangen und buchstäblich in *natures mortes* verwandelt“.² Die klassische Theaterfotografie sucht nach den entscheidenden Augenblicken einer Aufführung, und sie gelingt nur wenn, sie die „Tiefe eines Konflikts“

durchblickt. Ein Theaterphotograph müsste demnach die Posen und Konstellationen von Schauspielern in einem Bühnenraum belichten, welche eine Inszenierung ausmachen, indem er dem „Wechsel des dramatischen Geschehens auf einzigartige Weise Dauer verleiht“.³ Schon Lessing beschrieb in seinem Laokoon-Aufsatz den Widerstreit zwischen Malern und Dichtern als die Suche nach dem „prägnantesten Augenblick, [...] aus dem das Vorhergehende und das Folgende am begreiflichsten wird.“⁴ Zugespielt ließe sich sagen, dass die klassischen Theaterphotographen dem fruchtbaren Augenblick einer Theateraufführung hinterher jagen wie Schmetterlingsfänger. Sie möchten das Theatrale, Präsenze und Vergängliche in einen Rahmen setzen und feststellen. Dem entgegen steht der Versuch der Langzeitbelichtung einer Theateraufführung, die sich einer Vorstellung nähert, ohne ihr Zeit- und Raumkontinuum zu zerschneiden. Die Bilder aus der Totale, welche die Aufführungszeit vom ersten Auftritt bis zum Applaus in einem nur technisch möglichen langen Blick einsehen, zeigen die Dauerspuren des Schauspiels und des Bühnenbilds.

In den Langzeitbelichtungen ist die Zeit der Vorstellung aufgehoben und das Geschehen in einer Verschränkung von Licht und Bewegung eingeschrieben. Doch in den Überlagerungen der Performance ist keine Dramaturgie mehr zu erkennen. Diese Form der Theaterphotographie zeigt den Zuschauern Bilder der Aufführung, die sie gesehen haben und dennoch so nicht sehen können. Die Transformation eines Theaterabends in eine einzige Photographie ist sicher eine sehr kühle Spurensicherung. Aber neben der puren Dokumentation und der Möglichkeit, diese Bilder als Kontrollinstrument einzusetzen, versammeln die Bilder Spuren der Handlung. Die Theaterbilder bergen chaotische Kausalitäten, blinde Flecke, Ballungen von Fährten und gespenstige Indizes, die zum hermeneutischen Betrachten anregen. Lässt sich in der Betrachtung eines langzeitbelichteten Stückes, in der Tiefe der Bildzeit, die Erinnerung an ein Theaterstück zur Aufführung bringen? Möglicherweise eröffnen sie eine Lektüre, die so spannend sein kann wie die Erklärung von Schmetterlingseffekten.⁵

1 Vgl. Roland Barthes, *Die helle Kammer*. Frankfurt a.M. 1989.

2 Vgl. Philippe Dubois, *Der fotografische Akt*. Dresden 1998.

3 Vgl. Dieter Görne, Vorwort zu: *Dauer im Wechsel* - Hans Ludwig Böhme, *Fotografie für das Staatsschauspiel Dresden*, 1985 - 1991. Dresden 1991.

4 Vgl. Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Stuttgart 1994.

5 Vgl. auch: Aljoscha Begrich, Jo Preussler, *Wie sich Theaterstücke einbilden. Für eine dramatische Fotografie des Theaters*. In: *fast forward. Essays zu Zeit und Beschleunigung*, herausgegeben von Hartmut Rosa. Hamburg 2004.

Sowie: Karen Stuke, *Die Trilogie der schönen Zeit oder: Warten macht mir nichts aus!* Bielefeld 2007.

Jo Preussler

Tischgespräche mit Ditmar Schädel und Aljoscha Begrich „Stillgestellte Zeit, Zeitspuren – Theater & Fotografie“

am 02.02.2008, 12.00 – 13.30 Uhr

Schnell, schnell

In Eile kann man nicht denken, auf die Schnelle lässt sich nichts von weiterreichendem Belang erkennen. Das ist der Konsens; er gilt auch für das Nachdenken über Theater und also für das Schreiben darüber – für die Theaterkritik. Und es ist viel Wahres daran: Hektik und Denken sind sich nicht grün. Gründlichkeit braucht Zeit und Erkenntnis reichlich Weile. Einerseits.

Andererseits ist damit bereits ein sehr bestimmter Begriff von Erkenntnis vorausgesetzt. Erkenntnis als Tiefschürfung. Erkenntnis als Arbeit am Bleibenden. Das ist die einflussreiche (deutsche) Geistes-tradition. Dass es auch einen anderen Erkenntnisbegriff gibt, der dem Tiefschürfen, dem Ewigkeitsansinnen misstraut, mag sich herumgesprochen haben, nachhaltige Wirkung entfaltet hat er nicht. Vor allem, weil er gern als Konkurrenz-begriff, nicht als Erweiterung, Ergänzung, Differenzierungsschub begriffen wird. Eine an den Wahrheitsgehalt des Augenblickes, des Affektes, der Emotion glaubende Erkenntnis könnte aber eben dies sein: Korrelat und Korrektur zur Arbeit in der Tiefe.

Das ist der Punkt, an dem die Müdigkeit ins Spiel kommt. Das Schreiben, Denken, Erkennen wollen unter Zeitdruck. Es ist nicht falsch, minderwertiger, billiger, sondern eben – anders, weil es andere Denk- und Wahrnehmungszonen mobilisiert. Es ist banal. Selbstverständlich ist es allerdings nicht.

Denn die (deutsche) Tradition des Guten, Wahren, Dauernden, also die Tradition, die das Echte, Richtige, Gültige in der Tiefe zu finden glaubt, ist hartnäckig, weil sie hartnäckig jene anderen Erkenntnisbereiche ausblendet. Übermüdet und erschöpft über Theater schreiben zum Beispiel? Das kann doch nur – ja, was eigentlich?

Im Zweifelsfall wird's jetzt moralisch. So ein Schreiben (und damit: Urteilen), heißt es von der einen Seite, könne doch nur oberflächlich, hingehechelt, halbfertig und also schlecht, wenn nicht verwerflich sein; oder aber, positiv gewendet: Wer in Eile schreibt, urteilt ehrlicher, offener, mutiger und also angemessener. So genommen gerät die Sache allerdings zur schiefen Alternative. Die schnelle, von der Müdigkeit infizierte Theaterkritik ist nicht schlechter oder besser; sie hat eine andere Intention. Nicht das Klappern mit festgeschnürten Urteilen ist ihr primäres Interesse, sondern das Erproben, auch Experimentieren mit (notwendigerweise) rumorenden Eindrücken, halbfertigen Gedanken und manchmal ja auch höchst widersprüchlichen Gefühlen. Solche Theaterkritik begreift den Leser und das Theater nicht als Urteils-empfänger, sondern als Mitspieler in einem Dialog, der möglichst lustvoll den jeweils zu verhandelnden Gegenstand strittig werden lassen will. Und eine Sache strittig werden lassen, sprich Dialog, heißt vor allem und zunächst: das strittige Problem begreifen wollen. Und das ist keine Frage von Übermüdung oder Munterkeit, sondern der Haltung. Wo das Urteil alles und das Geschmäckerliche jedes Recht hat, braucht weiter nicht nachgedacht zu werden.

Haltung ist jedoch kein Produkt des reinen Nachdenkens, sondern der Erfahrung. Am Ende ist es also wieder banal: Zur Wahrheit kommt das Denken mittels Erkenntnis, die durch Erfahrung gedeckt ist. Das heißt nicht, dass man erlebt haben muss, worüber man schreibt. Heißt aber, dass man wissen muss, wovon die Rede ist. Erkenntnis ist geronnene Erfahrung. Das ist die notwendige Bedingung. Die Fähigkeit, mit den Regeln der Logik ein Argument zu verfolgen, ist die hinreichende. Das eilige, unter Müdigkeit und Zeitdruck stehende Denken ist anders, weil es die Haltung dahinter, darunter, davor offener macht. Solche Theaterkritik begreift den Leser und das Theater nicht als Urteilsempfänger, sondern als Mitspieler in einem Dialog, der möglichst lustvoll den jeweils zu verhandelnden Gegenstand strittig werden lassen will.

Dirk Pilz

Tischgespräche „Was lange währt, wird manchmal schlecht. Aktualität + Archiv – Theaterkritik im Netz“

am 02.02.2008, 12.00 – 13.30 Uhr

Geschichtspuff

Wer bin ich denn? Wer bin ich denn jetzt wieder? Das ist ja nicht auszuhalten, diese Rollenmultitude! Ich möchte endlich einmal wieder 1 spielen. Einen einzelnen Menschen. Als wäre das nicht genug, einen Menschen in seiner Komplexität, in seiner Mannigfaltigkeit, in seinem Gewordensein zu erfassen. Die Zeitschichten, die einer zugleich ist, freizulegen und diese Widersprüche und Ungleichzeitigkeiten, die einer ist, zu zeigen in ein und derselben Person, was soll denn daran falsch sein, Herrgott!

Hier in diesem Geschichtspuff kann ich in einer Stunde allen Schlachten des 20. Jahrhunderts beiwohnen und alle Scharmützel noch einmal neu vom Zaun brechen und nach Herzenslust und ohne Konsequenzen Revolten anzetteln. Hier nebenan auf dieser Scharmützelbühne kann ich Kinderwagen die Treppe hinunterschubsen oder Bajonette in die drängende Meute auf der Freitreppe von Odessa hineinstecken, oder ich kann Steine werfen auf dem Tiananmen-Platz zu Peking und anschließend Molotows ins Axel-Springer-Haus werfen, oder Bullen erschießen vor geplünderten Bankautomaten in Sao Paolo, während mein Mitguerilla die Republik vor dem Roten Rathaus in Berlin ausruft. Sie denken, Sie kennen den kürzesten Weg in die Herzen der Menschen?

Viele sollen es sein, kurz-kurz, viele kaputte kleine Splittertypen und Personenstummel und Skizzen von Individuen und Avatare mit Satzketten bekleidet. Avatare soll ich spielen in dieser verdammten Rollenmultitude. Eine, die sich so anzieht, und eine, die sich so inszeniert, und eine, die sich so wegschmeißt, und vielleicht auch eine, die in der Luft hängt und einfach vergessen wird in diesem Leben 2.0. Und eine, die ihren Text nicht kann und nur mal schnell einen Satz sagen soll und immer gut gelaunt ist mit ihrem antrainierten Taubenlächeln, und deren Leben von Casting zu Casting vorbeieilt.

Bloß keine Knöpfe zumachen, bloß nicht vertiefen, bloß nicht in einen persönlichen Abgrund hineinschauen und wenn, dann gleich hineinstürzen und kein großes Aufheben darum machen und sofort wieder aufstehen und sagen: Siehste, das kommt davon! Nein, bloß nicht Fallhöhen zeigen, keine Differenzen, keine Brüche, jetzt das sein und dann das sein und dann später das sein, aber nicht als Nebeneinander, sondern als Nacheinander, als verwirklichendes, Glück versprechendes Nacheinander, als selig machendes, erlösendes, rasches Aufeinanderfolgen, nicht als tief schürfendes, untergehendes, subkutan Herunterdrosseln, sondern als stürmendes, kreischendes, rasantes Steilgehen, so ein Höher-Schneller-Weiter-Event-Leben eben, will ich eigentlich sagen, kurz gesagt.

Pause.

Ich will einfach ein und dieselbe Person spielen, aber nicht eine Geschichte, eine Episode erzählen, die einen Anfang und ein Ende hat (zeigt eine Diagonale) und irgendwie rund ist. Ich will einfach keine runde Sache sein. Das gibt es nicht, diese Anfang-und-Ende-runde-Sache. Es gibt Geburt und Tod und dazwischen ein Wollknäuel oder ein Spinnweb oder eine Genpoolparty oder ein Eventgewitter oder ein Meine-Zunge-schmeckt-nach-modrigen-Pilzen, das mein Leben gewesen sein wird.

Diese zweite Natur der Erzählkultur behauptet lauter Ich-Erzähler, die ihr appliziertes Leben in ein Flussbett hineinerzählen, durch das die Lebensabschnitte folgerichtig fließen, dabei ist das alles gar nicht anschlussfähig und selbst erzählt. Ich sollte meine Anschlussfehler erzählen und nicht fortwährend meine Energie darauf verwenden, diese zu kaschieren. Wie viel Energie das kostet, diese Einheit des Lebens zu retten, die keine ist. Ich möchte eine einzige, lebendige und lähmende Geschichte erzählen, die aus Angst und Lücken besteht. Und aus Dekonzentration. Und aus Distanzlosigkeit. Und aus Drift. Und aus.

[Ausschnitt aus „Beyond History“; Text & Regie: Kevin Rittberger]

Kevin Rittberger

Präsentation der Veranstaltungsreihe „Entschleunigung!“ des Deutschen Schauspielhauses Hamburg

am 02.02.2008, 15.00 – 18.00 Uhr

Hörzeit

Musik ist Zeitkunst, nämlich die Organisation von Klängen und akustischen Ereignissen im Verlauf der Zeit. Sie ist noch mehr Zeitkunst als das Theater, weil sie objektlos ist. Schaut man von der objektlosen, rein zeitlich verfassten Musik auf das Musiktheater, ergibt sich eine ganz andere Perspektive, als wenn man das Musiktheater als eine mit musikalischen Mitteln erzählte Geschichte begreift. Wenn man über Musiktheater nachdenkt, scheint es mir also wichtig, nicht nur auf die Interaktion von Szene und Musik zu achten, sondern





stärker phänomenologisch auf das Verhältnis von Sehen und Hören. Sehen und Hören sind in der Alltagserfahrung nie getrennt, haben aber ganz eigene Charakteristika und sind mit einer unterschiedlichen Zeitwahrnehmung verbunden. Wenn es überhaupt möglich ist, Zeit unmittelbar, also haptisch-körperlich und nicht über Objekte, an denen sie sich vollzieht, zu erfahren, dann über das Hören.

Einige Unterschiede zwischen Sehen und Hören sind trivial: Sehend haben wir die Welt vor uns, hörend umgibt sie uns. Sehend befinden wir uns in gewisser Weise außerhalb der Welt, weil unsere Augen nicht Teil des Wahrnehmungsfelds sind, hörend sind wir in der Welt. Oder mit Wolfgang Iser: „Das Sehen bringt die Dinge auf Distanz und hält sie an ihrem Ort fest. Im Sehen gerinnt die Welt zu Objekten.“ Daraus folgert Iser, dass zum Sehen eine „Ontologie des Seins“ gehöre, zum Hören hingegen ein „Leben vom Ereignis her“. Hier kommt also die zeitliche Dimension ins Spiel. Das Ereignishafte wird primär dem Hören zugerechnet.¹

Das Wesen des Hörens ist, dass das Gehörte sofort wieder verschwindet. Dennoch: beim Musikhören befindet sich nicht alles in reinem Fluss, sondern durch den Versuch, Gestalten zu identifizieren, erfolgt ebenfalls eine Art Objektbildung. Allerdings erfolgt sie nur über das Gedächtnis. Anders als beim Sehen, hat das Noch-einmal-Hinhören – ohne reproduzierende Medien – keinen Sinn. Apropos Medien: Es fällt auf, dass der Durchbruch der Audio-Software dadurch gelang, dass sie das Hören visualisierte. Während früher selbstverständlich hörend geschnitten wurde, geschieht das heute überwiegend sehend. Wenn man so will, verdrängt gerade im Bereich der elektronischen Medien das Sehen das Hören.

Noch einmal zurück: Das Sehen hält die Dinge auf Distanz. Ein Ton dringt dagegen ein: Schrille Töne können in den Ohren klirren, tiefe Töne bringen den ganzen Körper zum Schwingen. Diesen körperlichen Aspekt des Hörens hat Vilém Flusser in seinem Buch „Gesten. Versuch einer Phänomenologie“ (1997) deutlich herausgearbeitet: „Kein Erlebnis zeigt so sehr wie das Hören von Musik, dass Geist, Seele oder Intellekt Worte sind, die körperliche Prozesse benennen. Anders und radikaler gesagt, das Musikhören ist eine Geste, bei der durch akustische Massage der Körper zu Geist wird. [...] Beim Musikhören fällt die Trennung zwischen Mensch und Welt, der Mensch überwindet seine Haut, oder umgekehrt: die Haut überwindet ihren Menschen.“

Natürlich gewährt nicht jedes Hören diese Erfahrung: Das Verstehen von Sprache etwa ist auch ein Hören, jedoch ganz auf Inhalt gerichtet, nicht auf das Hören als solches. Aber wenn das Hören haptisch wird, dann kann sich eine besondere Zeiterfahrung vermitteln. Gerade das Musiktheater kann dieser haptischen Hör- bzw. Zeiterfahrung Raum geben, und zwar im wörtlichen Sinn, indem dem Hören ein (auch sichtbarer) Raum gegeben wird.

¹ Vgl. hierzu W. Iser: Auf dem Weg zu einer Kultur des Hörens?, in: A.-V. Langenmaier, Der Klang der Dinge. München 1993

Matthias Rebstock

Tischgespräche „Zeitregie im Musiktheater“

am 02.02.2008, 15.00 – 18.00 Uhr

Geteilte Zeit

Ein Fest, eine Party, ein Konzert, eine Performance – alles Formen der geteilten Zeit, an denen Theater sich orientieren kann, ohne doch darin ganz aufzugehen. Aber wie lässt sich die Zeit, die uns doch vor allem als Dimension einer inneren, subjektiven Erfahrung erscheint, überhaupt teilen und mit-teilen? Ist es nicht eher umgekehrt so, dass die Zeit dasjenige ist, was Teilung und Mitteilung überhaupt erst zulässt? Die Einsicht, dass Zeit eine wesentlich soziale Funktion hat, durch Verabredung und Abstimmung Gemeinschaft zu ermöglichen, gerät bei der gegenwärtigen Tendenz, die Zeit entweder bloß als individuelles Gefühl oder als objektiven, absoluten Maßstab unseres Daseins zu begreifen, allzu leicht in Vergessenheit. Wie aber würde eine Auffassung von Zeit aussehen, die wesentlich von der Mitteilung und von dem Zwischen ausgeht, das sich im Moment und im Prozess des Teilens vervielfältigt? Aufschlussreich für diese Fragen ist vielleicht gerade der Doppelsinn der „geteilten Zeit“: Das Teilen der Zeit lässt immer auch an den Vorgang des Einschnitts und der Aufteilung denken, der Gliederung von Zeitabläufen in einzelne Sequenzen (z.B. Anfang, Mitte und Ende oder auch Krise und Katastrophe in der Tragödie). Geteilte Zeit kann also entweder ein Ereignis von Gemeinschaft bedeuten oder eine Teilung und Einteilung in der Zeit selbst.

Die beiden Bedeutungen der geteilten Zeit können aber auch zusammentreffen, einander überlagern. Je nachdem, ob es sich um eine repetitive, gleichförmige Einteilung oder um subtilere Formen der Kombination handelt, wird man eher von Metrum oder von Rhythmus sprechen. Als Rhythmus kann selbst noch das Fehlen eines bestimmten Gleichmaßes empfunden werden, auch dessen Unterbrechung oder Aussetzen, das die Erfahrung von Zeit ästhetisch intensiviert. Dieser Prozess reicht jedoch über die individuelle Aufnahme von Kunst hinaus, erweist das Teilen der Zeit als gemeinsame Erfahrung. Gerade das Fehlen einer positiven Bestimmung von Gemeinschaft, das die Auf-führung von Kunst vor und mit Publikum (im Theater, in einem Konzert, im Museum oder auch auf der Straße) auszeichnet, kann einhergehen mit einer geteilten, von Teilung und Mitteilung abhängigen Erfahrung von Rhythmus. Im Unterschied zur aufgeteilten, zerteilten Zeit des Metrums wäre die geteilte Zeit des Rhythmus' dann die Zeit einer in besonderem Maße auf andere angewiesenen Erfahrung, die sich nicht im bloßen Gleichtakt und Gleichschritt erschöpft. Vielmehr ginge es um eine Erfahrung des Teilens, die keine regelmäßige und dauerhafte Verbindung hervorbringt, sondern im Gegenteil durch den Rekurs auf sich selbst die Flüchtigkeit und Vorläufigkeit von Gemeinschaft manifestiert. Geteilte Zeit steht also zugleich für die Erfahrung der miteinander verbrachten Zeit und für die ästhetische Qualität dieser Erfahrung als Wechselverhältnis von Teilung, Wiederholung und Abweichung. Geteilt wird die Zeit nicht einfach dadurch, dass wir sie einteilen oder uns einander mitteilen wie den Stand einer Uhr oder den konstanten Schlag eines Instruments, sondern indem wir die Erfahrung von Zeit selbst als etwas wahrnehmen, dass durch Beziehungen zu ande-

ren gestaltet, erzählt und dargestellt wird und auf diese Beziehungen einwirkt, auch im Theater.

Patrick Primavesi

Tischgespräche „Zeit, Theater und Fest“

am 02.02.2008, 12.00 – 13.30 Uhr

Quality Time

E-Mail vom 28. September 2007

Liebe Quality Timers,

hier noch ein paar fragmentarische Gedanken zum Projekt¹. Ich hoffe, sie machen es inhaltlich etwas klarer und verständlicher.

In der Ausschreibung steht: „During a seven day period we propose to collect quality time – given a goal of making a presentation. The twilight aspect in this experiment is that we neither know what exactly quality time is nor know how to exactly create it. Is it possible at all to create quality time for all participants?“

1. In diesem Zitat gibt es eine Unterscheidung zwischen dem Ziel des Workshops, eine Präsentation zu verfertigen, und dem Ziel, QT für alle zu generieren für die gesamte Dauer des Workshops. Es gibt 2 Produkte: Präsentation und QT. Wenn beide für sich schon ziemlich ambitioniert sind, so sind beide zusammen vermutlich unmöglich.

2. Da QT auch Rahmenbedingung ist für die Zeit, die wir gemeinsam verbringen, ist es klar, dass es nicht darum gehen kann, mit dem Thema auf der Ebene der Repräsentation zu arbeiten. Es geht nicht um ein Projekt „über“ QT. Die Gruppe wird innerhalb dieses Rahmens selbst zum Gegenstand der Untersuchung.

3. Es scheint sinnvoll zu sein, als Basis für diese Generierung von QT die Maxime „jeder kann, keiner muss“ zu nehmen. Diese Basis bietet die Möglichkeit der TEILHABE, des TEILHABENS oder TEILNEHMENS. Wenn Leute zusammenkommen, dann nehmen sie zwangsläufig TEIL, sei es aktiv oder passiv.

4. Für mich ist ein Beispiel dafür die Diskussion: Menschen befinden sich gemeinsam in einem Raum und kreieren etwas zusammen: eine Diskussion, einen Text, eine Choreographie gesprochener Worte. Das Produkt – die Diskussion, der Text – ist das Resultat aller anwesenden Personen, Schweigen inklusive.

5. Die Diskussion umfasst sowohl den Einzelnen als auch die Gemeinschaft: Der Einzelne hat Teil an der Diskussion, die Gemeinschaft IST die Diskussion.

6. Die Diskussion ist Konsens und Dissens zugleich.

7. Kann man einen Weg finden, diese Eigenschaft der Diskussion auf die Arbeitsweise zu übertragen? Eine Struktur zu schaffen, durch die die Möglichkeit zum Dissens zur ästhetischen Prämisse des Arbeitsprozesses werden könnte, eine Struktur, die es

jedem/jeder ermöglicht, individuell oder gemeinsam mit anderen zu arbeiten, beides in einer gemeinschaftlichen/kollektiven Situation von geteilter Zeit.

8. Ein wichtiger Aspekt in „Quality Time“ ist die Problematik von MACHEN und ZEIGEN. Wenn es das Ziel ist, QT zu haben, so geht es um MACHEN. MACHEN würde hier bedeuten: Simultaneität von Zeit, Raum und Handeln. Es bedeutet: keinen distanzierten, analytischen Blick zu haben oder haben zu können, denn selbst das Analysieren wäre Teil des MACHENS, der Generierung von QT. Dann gibt es den Aspekt der Präsentation. Präsentation impliziert: etwas zu ZEIGEN. Wenn es jedoch zugleich darum geht, QT für alle zu schaffen – also die Gruppe und die Besucher/das Publikum – so findet ZEIGEN UND MACHEN zugleich statt, wenn es nicht sogar ineinander fällt.

¹Das Projekt „Quality Time“ wurde im Rahmen des Festivals „Diskurs 07“ in Gießen als internationaler Workshop für sieben Künstler ausgerichtet. Leitung: Jan Ritsema, Boris Nikitin.

Boris Nikitin

Projektpräsentation „Quality Time“

am 01.02.2008, 15.30-18.30 Uhr

Über Gegenwart: Romane auf der Bühne?

Für die Übertragung von Romanstoffen auf die Bühne gibt es kein Rezept – es sind immer Sonderfälle. Man muss sich bei jedem Roman neu überlegen, wie das gehen kann, und ob eine Adaption sich rechtfertigen lässt. „Der Schimmelreiter“ etwa ist eine schmale Novelle, ein karges Werk, fast ohne Dialoge und mehrfach zeitlich gebrochen. Hier kann man wenig eins zu eins in ein Theaterstück übernehmen. Dennoch hat der Stoff eine Aktualität, die einen dazu bringt zu sagen: Das muss man fürs Theater machen! Zum Beispiel das Gleichgewicht zwischen Mensch und Natur. Der Ingenieur Hauke Haien macht sich der Hybris schuldig, als er Land gewinnen möchte. Er schützt nicht nur Menschen, sondern will sich die Natur untertan machen und geht damit in seinen Ambitionen zu weit. Die Dorfbewohner schwanken zwischen dem Wissen, was zu tun ist, und dem tatsächlichen Handeln. Hauke, der Reformator, wird in dem Prozess einer gegen alle nicht nur geformt, sondern auch deformiert – aus dem Menschenfreund wird ein Menschenfeind. Storm selbst stellt also seinen Helden zur Debatte. Das passt gut zu einer Theaterfassung.

Warum hat es nun so lange gedauert, bis man solche Texte überhaupt auf die Bühne gebracht hat? Beim Film hat es solche Adaptionen viel früher gegeben. Man wird aber einem Roman im

Theater oft gerechter – wegen der Konzentration auf die Sprache. Im Übrigen leben wir in einer Zeit, in der Retrospektiven, Wiederentdeckungen an Bedeutung gewinnen. Ich sehe ein großes Interesse an Untersuchungen von klassischen Texten, man findet dort einerseits Nähe und andererseits Inkommensurables, was dazu führen kann, dass man die eigene Zeit besser versteht. Über die „Buddenbrooks“ kann ich mich mit fast jedem Theaterbesucher unterhalten. Das kommt dem Theater entgegen. Denn es beruht auf der Begegnung mit einem Kollektiv und auf gemeinsamen Voraussetzungen. Man geht Verabredungen ein, wenn man sich in einen Theaterraum begibt. Bei großen Stoffen wie „Buddenbrooks“, „Schimmelreiter“ oder „Brüder Karamasow“ bestehen sofort Reibungsflächen allein durch die vorausgegangene Lektüre. Allerdings kann man nicht von einer einheitlichen Gegenwart sprechen. Unsere Gegenwart ist von verschiedenen Zeiten durchzogen, sie besteht aus Ungleichzeitigkeit. Das kulturelle Gedächtnis der Menschen ist sehr disparat.

Nicht nur deshalb ist die Gegenwart schwerer zu erkennen als die Vergangenheit, sondern natürlich auch, weil man drinsteckt und dazugehört. Das ist keine optimale Voraussetzung für eine Analyse, aber eine gute zum Theatermachen. Das Theater konfrontiert uns mit einer flüchtigen, nicht fixierbaren Gegenwart und stößt durch seine Unmittelbarkeit Erkenntnisprozesse an – im Idealfall. Das Theater zeigt Figuren im Konjunktiv, Figuren im Prozess, Figuren, die verhandelt werden. Es ist eine Versuchsanordnung. Dahinein kommen auch die literarischen Klassiker, wenn sie für die Bühne adaptiert werden: in eine Art Labor der Gegenwart.

aus einem Gespräch mit **John von Düffel**
(zuerst veröffentlicht in der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung vom 23.12.2007) zum Thema seines Workshops
"Epische versus dramatische Zeit"

am 01.02.2008, 15.30 - 18.30 Uhr

Zuschauerzeit

Es stellt sich die Frage, ob es eine Spezifik der ästhetischen und vor allem der im engeren Sinne theatralen Zeiterfahrung gibt. Zeit ist, wie wir wissen, von jeher ein Lieblingsthema des Theaters gewesen und hat unzählige Untersuchungen zur dramatischen Zeit hervorgerufen. Angefangen von der klassischen Dramaturgie, die mit Prolepsen, Retardierungen, Techniken der Zeitkonzentration arbeitet, über die berühmte klassizistische Regel-Poetik, die – bei Aristoteles in dieser Form übrigens gar nicht direkt postulierte – Einheit der Zeit, über die Frage nach den unterschiedlichen Zeiten des Epischen und des Dramatischen bis hin zu gegenwärtigen Akzentuierungen der Problematik von Zeit als solcher – etwa in der Performance Art, wo es um Zeit als radikale Unwiederholbarkeit eines Ereignisses, eines Vorgangs geht, der keineswegs unmittelbar einen Sinn preisgeben muss, sondern seinen Sinn für den Künstler im Tun selbst hat. Oder bei den postdramatischen Taktiken, die Zeit zum Gegenstand ausdrücklicher Erfahrung werden lassen durch Duration, Repeti-

tion, Beschleunigung oder Fragmentierung, also Abweichung vom gewohnten, als „natürlich“ empfundenen Zeitlauf.

Ich meine, dass sich in der gegenwärtigen Praxis des Theaters als zentrale Problematik herausgestellt hat die Frage nach dem Zuschauer. Genauer: die Frage nach den Zuschau- oder Zuschauer-Situationen, die man im Theater herstellen kann. Damit ist direkt die Frage verbunden, welche Arten spezifisch theatraler Zeiterfahrung möglich und – natürlich – interessant sind. Die berühmte Blague – die Vorstellung begann um 8, und als ich gegen 12 auf die Uhr sah, war es erst 9 – repräsentiert ja auch eine Zeiterfahrung, aber die wollen wir vielleicht nicht unbedingt anstreben, obwohl wir von Baudelaire den Hinweis erhalten haben, dass die Langeweile der Traumvogel sei, der das Ei der Phantasie ausbrütet. Langeweile ist insofern interessant, als sie zuerst mit unserer eigenen Zeit zu tun hat, weniger mit der Zeit des Gegenstands. Und das führt mich zu meiner These: dass Zeiterfahrung im Theater wesentlich heute gedacht und analysiert werden muss als eine Erfahrung der Zuschauer mit ihrer eigenen Zeit. Diese Zeiterfahrung wird durch das Artefakt der Aufführung gar nicht so sehr dargestellt als vielmehr provoziert, initiiert. Es ist klar, dass diese Wendung zur Erfahrung mit der eigenen Zeit wesentlich durch die Performance ins Theater getragen worden ist, war es doch eine der Intentionen der Performance, ihr Vorkommen in dem Sinne zum Ereignis, also zu einer Unterbrechung des Kontinuums unserer Weltwahrnehmung zu machen, dass wir als Besucher mit unserem je eigenen Dasein, Hiersein, Mitmachen oder Nicht-Mitmachen konfrontiert werden.

Die vollständige Rede ist unter www.dramaturgische-gesellschaft.de/dokumente/lehmann.pdf veröffentlicht.

Hans-Thies Lehmann
Koreferat und Tischgespräche
„Szenische Zeit“

am 01.02.2008, 12.30 - 14.00 Uhr

Zapping

engl. löschen, umschalten, abknallen.

Spezielles TV-Rezeptionsverhalten, ermöglicht durch die TV-Fernbedienung (1941 erfunden von Robert Adler, 1950 noch mit Kabelverbindung unter dem richtungsweisenden Namen „Lazy Bones“ auf den Markt gebracht) und die Vielzahl der zu empfangenden TV-Programme (Einführung des Kabel- und Satellitenfernsehens in Europa Mitte der 80er Jahre): Bequem, ohne sich zum Fernsehgerät bewegen zu müssen, kann man umschalten, wenn man parallel mehrere Programme verfolgen will, wenn einem der gewählte Beitrag nicht gefällt oder die Werbepause einsetzt.

Es wird also gleichzeitig mehr als ein Beitrag wahrgenommen, aber keiner davon mehr in Gänze. Das hat weit reichende Konsequen-

zen für dramaturgische Überlegungen des Geschichtenaufbaus und der Handlungsführung. Die sogenannte Zapper-Mentalität wird oft als ungeduldig, oberflächlich, jede tiefere intellektuelle und emotionale Auseinandersetzung meidend beschrieben: Es ginge nur noch darum, sich von einem zum anderen Eye Catcher (engl. Blickfang) zu schalten. Doch diese Tätigkeit ist auch ein aktiver Auswahlprozess – ähnlich dem des Internet-Surfens:

Der klassische Zapper nutzt die Werbeblöcke, um inzwischen andere Programminhalte wahrzunehmen, danach aber zum ursprünglichen Programm zurückzukehren. Beim Grazen (engl. streifen) werden die witzigsten und spannendsten Höhepunkte verschiedener Programme zusammengestellt, was eine ganz eigene Art der TV-Erlebnis-Gestaltung (Collage) ist. Der Switcher (engl. wechseln, umschalten) schaut sogar mehrere Sendungen gleichzeitig – nach selbst gesetzten Prioritäten.

Voraussetzungen dafür sind neben der weiterentwickelten Fernbedienung technische Neuerungen wie das Picture in Picture (Möglichkeit, neben dem Vollbild des eingeschalteten Kanals verkleinert die Bilder anderer Kanäle zu sehen), aber auch die Standardisierung der Programminhalte sowie die Fähigkeit des Co-Fabulierens aufgrund von vorhandener TV-Erfahrung der Rezipienten.

Die Fernbedienung wird auch gern als „Waffe des Zuschauers“ bezeichnet. Zappen hat jedoch nicht nur etwas Destruktives (das Nicht-mehr-Wahrnehmen des von der Produktionsseite intendierten Sinns des Programmangebotes), sondern auch etwas Konstruktives (das Sich-selbst-ein-TV-Programm-Zusammenstellen). Laut einer Umfrage des Forschungsinstituts Ipsos im August 2007¹ zappen die Deutschen jedoch inzwischen weniger, sondern schauen tendenziell wieder gezielter – mit vorheriger Programmauswahl und bis zum Ende des Beitrags – fern.

¹ Quelle: www.dwdl.de/article/news_12026,00.html

Silke Riemann

Tischgespräche „Schneller sehen im TV“

am 01.02., 12.30 – 14.00 Uhr

Sonderzeitzone

„Raumstaaten erzittert!“, rief 1917 Velimir Chlebnikow, der erste Präsident des Erdballs, und verkündete die Gründung von Zeitstaaten. Es ist verführerisch, diese futuristische Idee auf die Bühne zu übertragen, vielleicht liegt die große Chance des Theaters in eben jenem Zustand, den Prinz Hamlet so wortreich beklagt: „The time is out of joint“ (I, 5). Neue Möglichkeiten ergeben sich für ein Theater jenseits des Dramas, das vor allem eines nicht mehr (aner)kennt: die Einheit der Zeit. Der Anachronismus des Theaters, den Brecht produktiv als V-Effekt zu nutzen wusste, müsste dementsprechend verstanden werden als etwas, das nicht länger der Zeit entspricht, nicht, weil es überholt wäre, aus einer anderen, älteren Periode stammte, sondern weil es nicht länger einem

Ablauf folgt, der sich in ein Vorher und ein Nachher einteilen ließe. Es ginge also darum, die Zeit aus den Fugen zu bringen, um die „kapitalistische Dauer“ (Paolo Virno) zu perforieren – mit der unmöglichen Vergangenheit einer möglichen Zukunft oder der möglichen Zukunft einer unmöglichen Vergangenheit. Es ginge also um das, was vergangen ist, ohne je zu geschehen, oder das, was geschehen ist, ohne zu vergehen. In diesem Sinne versteht sich das Theater von andcompany&Co. als Remix-Lab: Geschichte(n) wird bzw. werden auf der Bühne neu abgemischt.

Nach seiner Rückkehr aus Moskau 1991 stellte Jacques Derrida fest, dass die Utopie der UdSSR (Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken) in ihrem Namen bestand, da er ohne Referenz auf ein real-existierendes Territorium auskam. So mag der Titel des größten Flächenstaates der Erde, dessen Implosion das „kurze 20. Jahrhundert“ beendete, ein futuristisches Versprechen in sich getragen haben für die globalisierte Welt des 21. Jahrhunderts: ein postterritoriales Gemeinwesen zu entwickeln, in dem die Zeit nicht still gestellt wird durch einen einmaligen Gründungsakt, sondern in dem wir in verschiedenen Zeiten (Akten) gleichzeitig existieren. Einen Vorschein kann das Theater bieten als Sonderzeitzone: Das „Theater der Zukunft“, dem Brechts Suche galt, steht bevor, allzeit bereit, die Zeit zu unterbrechen: „Readiness is all!“ (Hamlet, V, 2).

Alexander Karschnia / andcompany&Co.

Projektpräsentation „Temponauten – Theater am Beispiel von ‚time republic‘“

am 01.02.2008, 15.30 – 18.30 Uhr

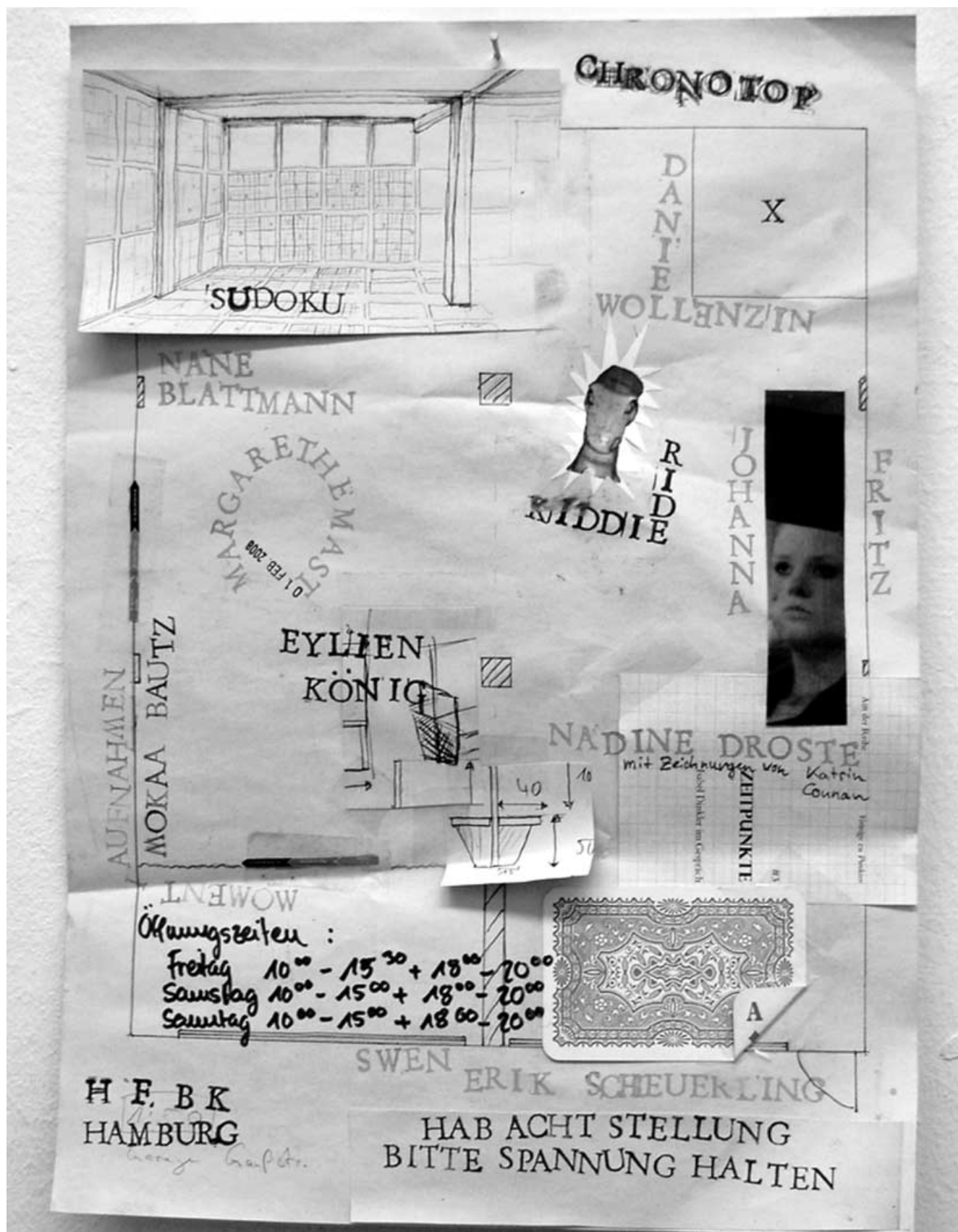
Unterbrechungskultur

Seit geraumer Zeit schon haben die Künste das Thema Zeit wieder entdeckt. Sie sind gegenwärtig einem Performativitätsschub ausgesetzt, dass einem Hören und Sehen vergeht. Die Rezipienten sehen sich kaum noch Werken gegenüber als vielmehr Situationen ausgesetzt. Künstler verschreiben sich der Site-specific Performance oder gleich der Live Art, schaffen kommunikative Settings auch für Menschen, die aus dem gesellschaftlichen System herausfallen. Sie teilen ihre Lebenszeit mit ihnen, provozieren eine Art Unterbrechungskultur, die Handlung, Reflexion und Austausch ermöglicht.

Sie setzen die Autonomie der Kunst aufs Spiel und unterlaufen die gesellschaftliche Ordnung. Das ist nicht immer lustig und schon gar nicht schön. Doch das vielfach proklamierte Ende der Kunst wird am Ende nur das Ende ihrer Erzählung sein.

Die künstlerische Avantgarde hält keinen Spiegel vor, versteht sich auch nicht als Kritik, sondern als Verstärkung dessen, was in der Gesellschaft vorgeht. Sie verabreicht mitunter eine Überdosis – nach der Art der Homöopathie, die Gleiches mit Gleichem heilt, und deren Wirkung umso größer ist, je verdünnter und durchgeschüttelter das verabreichte Mittel ist. Eine derart zur Anwendung kommende Kunst mag dann vom Leben, von der Politik, von der

Chronotop



Ausstellung der Bühnenraumklasse von
Prof. Raimund Bauer, Hochschule für bil-
dende Künste Hamburg, zum Thema Zeit.

01.02. - 03.02.2008,
10.00 - 15.00 Uhr
und 18.00 - 20.00 Uhr

Mindestens haltbar bis

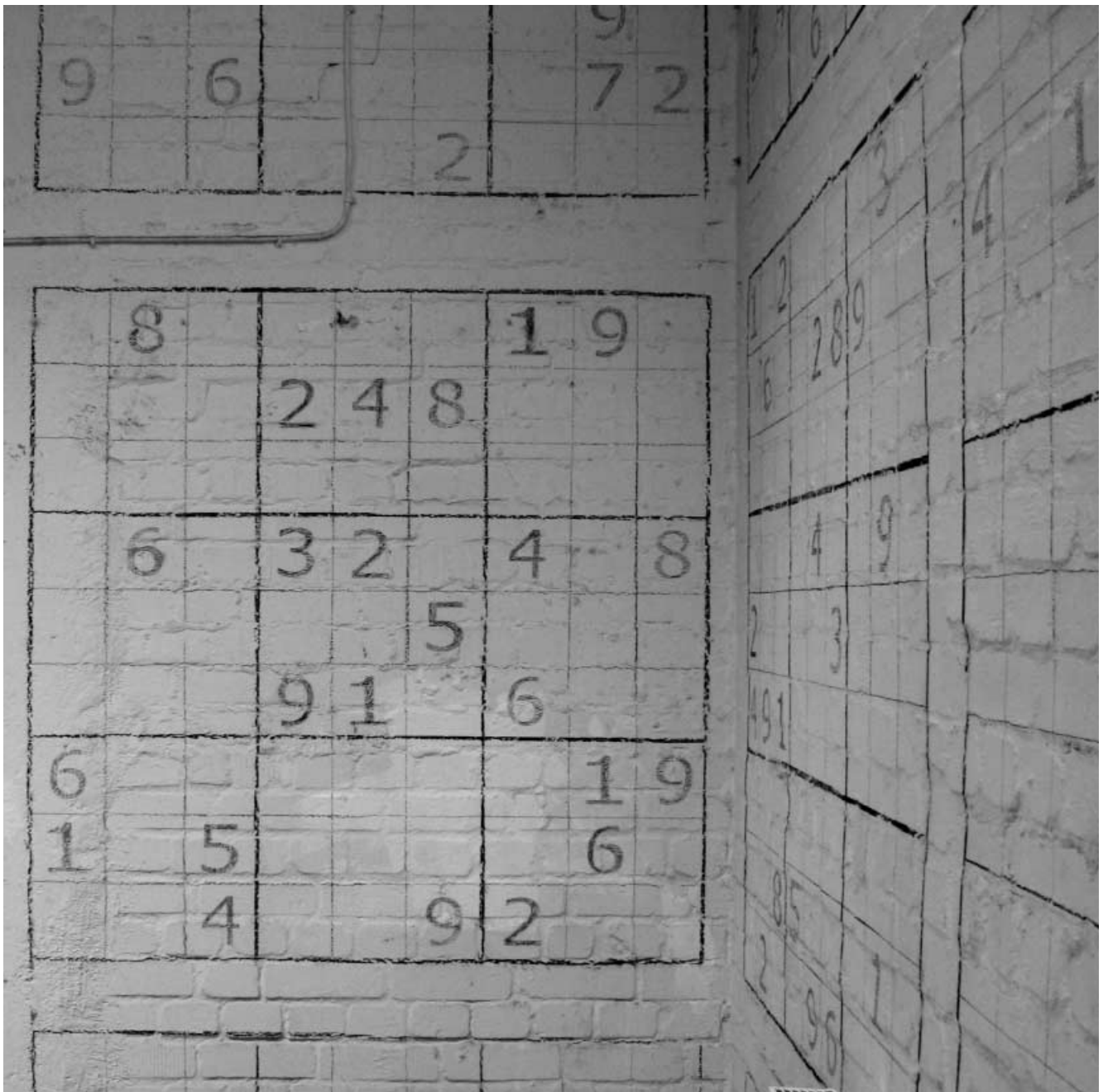


aus der Serie „Chronotop“

[ohne Kommentar]

Margarethe Mast

Sudoku



aus der Serie „Chronotop“

Im Netz.

Rhythmus oder Antirhythmus.

Zeitknappheit oder deren Überfluss.

Raster

System

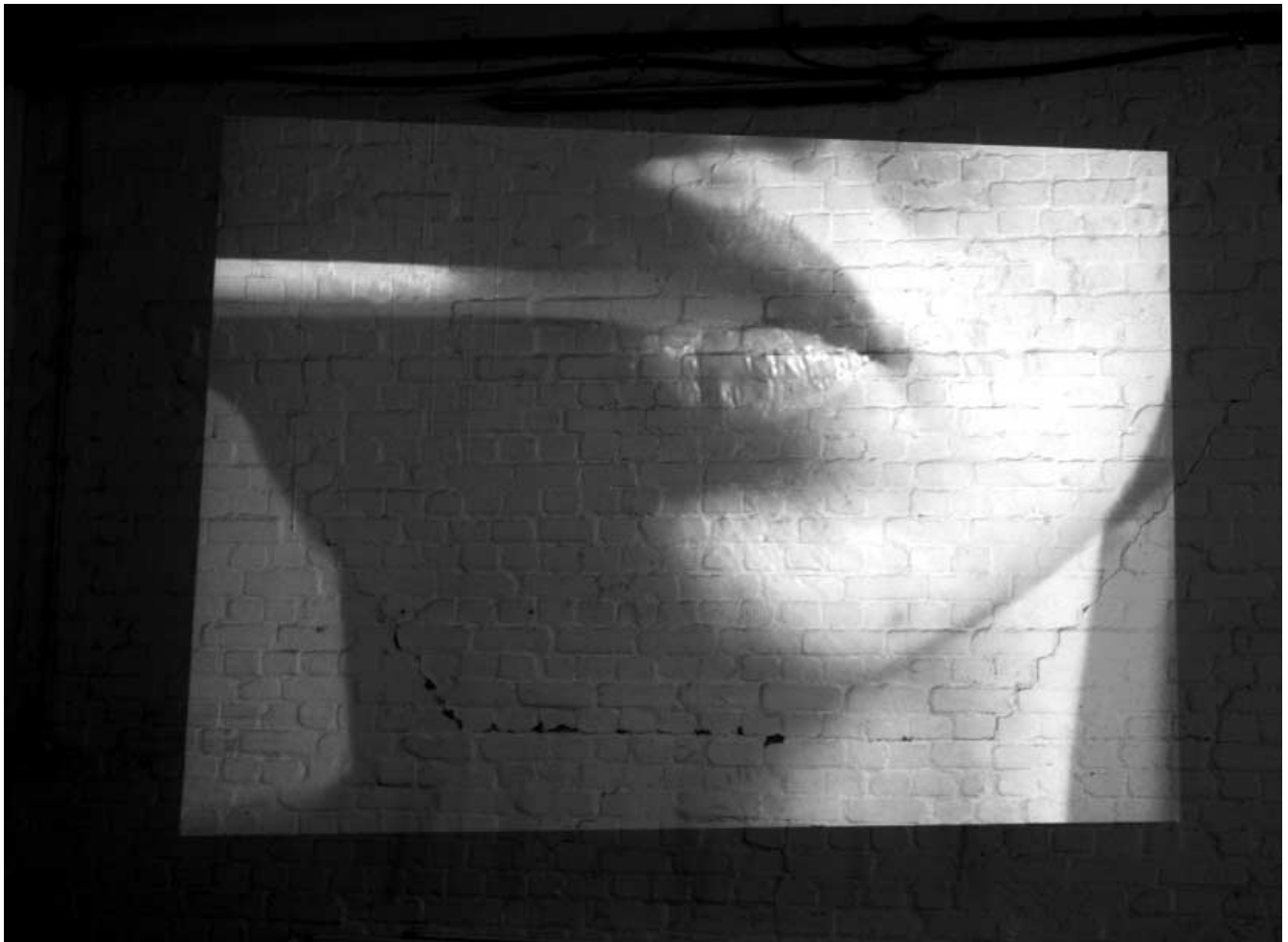
Rhythmus

nicht ausbrechen oder mitlaufen.

Mitspielen.

Christiane Blattmann

Moment-Aufnahmen

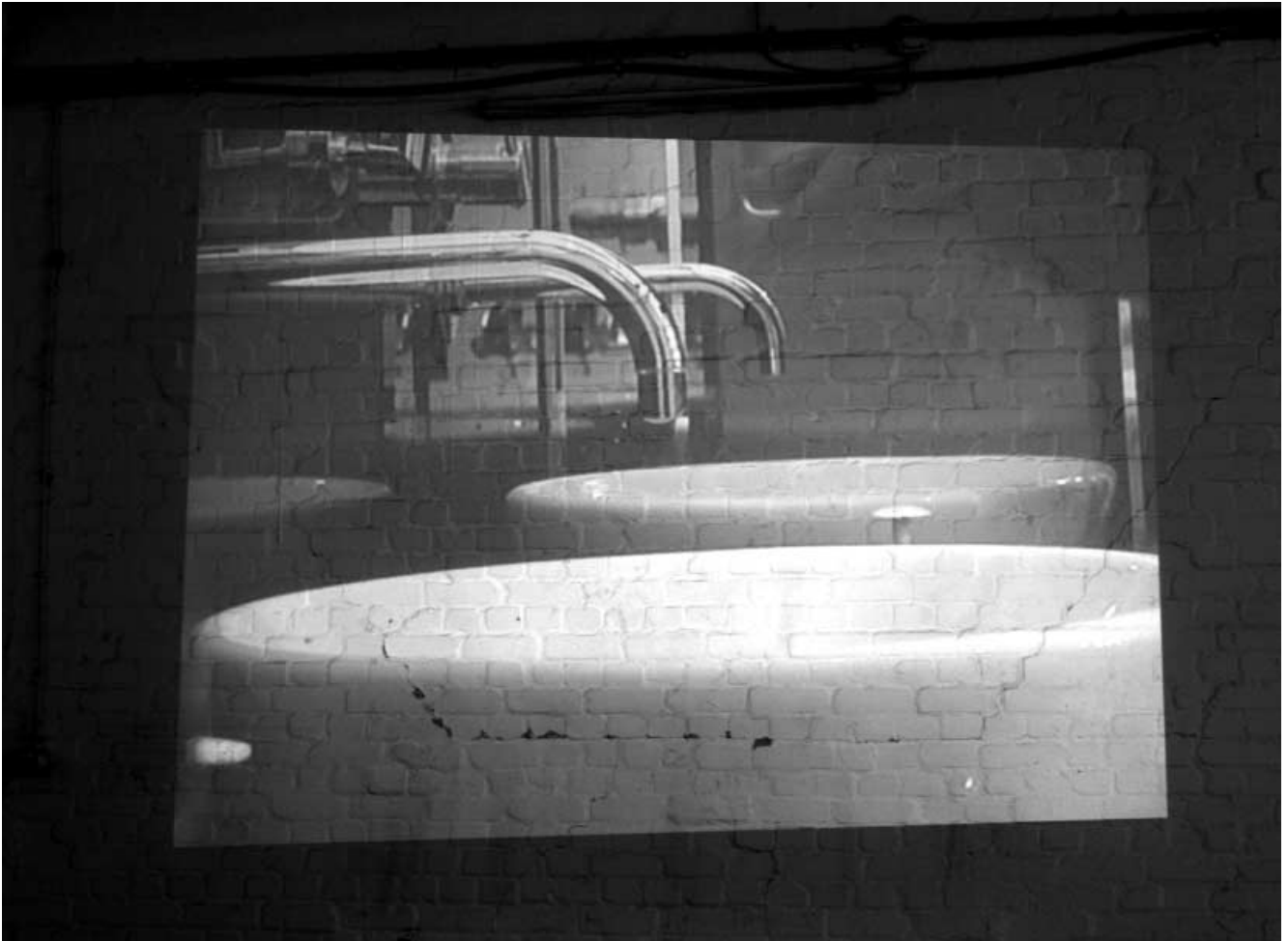


aus der Serie „Chronotop“

[Videoinstallation, Interviews]

Gesammelte Straßeninterviews zum Thema Zeit. Dazu eine Videoprojektion. Vorübergehende Erscheinungen, bei denen der Blick seitlich-frontal nur auf die Beine gerichtet ist. Hier wird die (Lauf-)Geschwindigkeit der Großstädter deutlich.

Mokaa Bautz



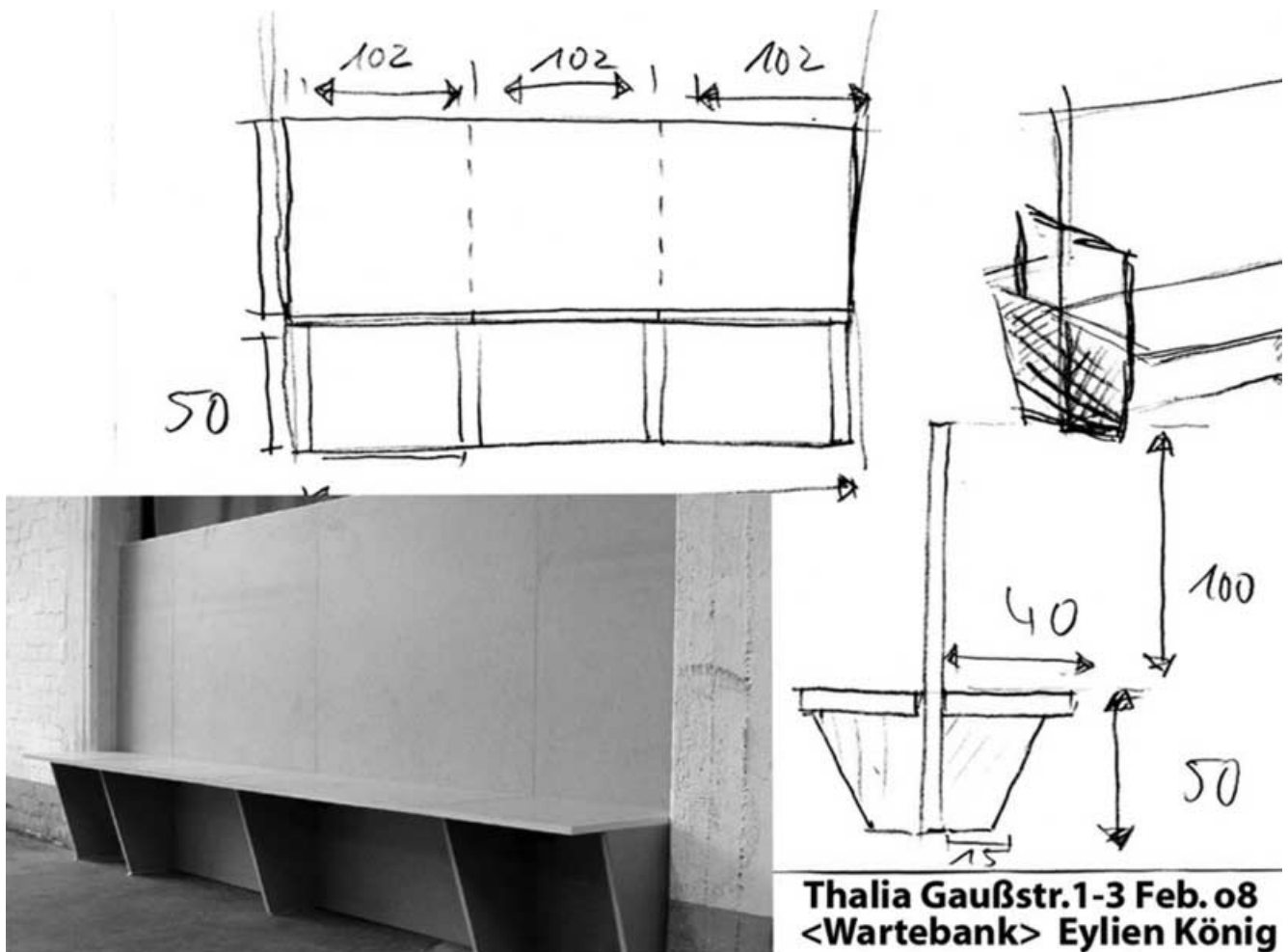
aus der Serie „Chronotop“

[Videoinstallation, Interviews]

Der Versuch einen Tagesablauf zu visualisieren. Aus zeitlichen Gründen wurde hier eine Essenz aus den wichtigsten und unabdinglichsten Tätigkeiten, die der Mensch täglich zu verrichten hat, per Videoprojektion dargestellt.

Mokaa Bautz

Wartebank



aus der Serie „Chronotop“

WARTEN AUF Godot, den Dollar-Crash, den Tiger, die Konjunkturdaten, 2009, das Coming-out, die Olympiasieger, das schnelle Web-Schnäppchen, die Absage, einen Besitzer, den Handwerker, die Selbstanzeige, das Glück, Sturm Emma, die Nachrichten, das

Weltwunder, ein Organ, die Barbaren, das Christkind, die Bombe, eine Gutschrift, das große Beben, Ergebnisse, besseres Wetter, die Rente, den Durchbruch, die Muße, König Otto'o, den Bus ... Und worauf warten Sie? (Google „warten auf“, S. 1 – 7)

Eylien König

#3 Zeitpunkte



aus der Serie „Chronotop“
[Heft. Aus der Reihe Vorträge zu Punkten.]

Ein Gespräch zwischen Isabel Dinkler und Angelika Posch. Isabel Dinkler ist weder eine Persönlichkeit noch eine Person. Ihr Name steht für eine Vorstellung, für die sie gedacht ist. Eine Rolle spielen wird Isabel Dinkler, wenn ihr Text geschrieben steht. Zurzeit wartet sie darauf, in Erscheinung treten zu können.

Angelika Posch hat sie aufgesucht, um mit ihr über Bedingungen zu sprechen.

Text: Isabel Dinkler & Angelika Posch,
Zeichnungen: Katrin Connan,
Konzept & Gestaltung: Nadine Droste,
Heft. Hamburg 2008; Auflage 100 Exemplare.

Nadine Droste

Kiddie Ride

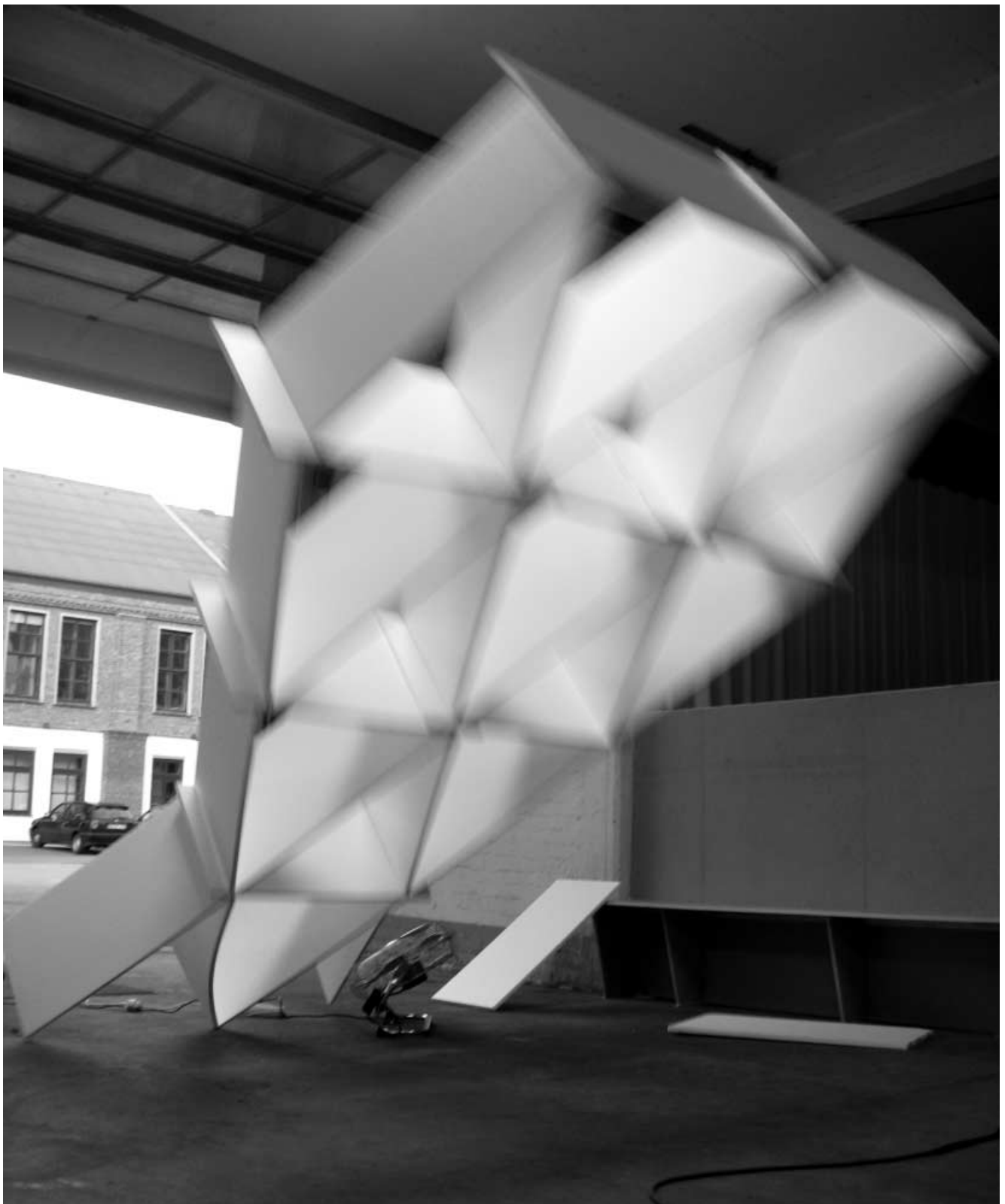


aus der Serie „Chronotop“

[ohne Kommentar]

Daniel Wollenzin

Hab-Acht-Stellung – Bitte Spannung halten



aus der Serie „Chronotop“

Eine Situation des Innehaltens.
Die Fragilität eines Kartenhauses,
auf den Kopf gestellt.

Den Zusammenbruch provoziert.
Eine Erwartung, dass etwas passiert.
Den Moment stunden –

Swen-Erik Scheuerling

Fotoserie: Portraits



aus der Serie „Chronotop“

Langeweile besitzt keinen erkennbaren Grund, ist bezugslos, gibt ein Gefühl des Nichts, der Substanzlosigkeit, Langeweile ist eine endlos erscheinende Dehnung der Zeit.

Johanna Fritz

Wissenschaft kaum zu unterscheiden sein. Sie unterbricht Kreisläufe und bringt inmitten der Ordnung zur Aufruhr, was diese ausgeschlossen haben: Es geht um Differenz und Mangel und Mehrwert und auch das bezeugte Besondere, das Kunst immer noch und immer wieder ist.

Theater gibt am Ende den Schauplatz ab, auf dem die Probe mit dem Unerträglichen, aber auch mit dem Unmöglichen gemacht wird. Ein anderer Raum soll sich zeigen, einer, der durch die Vermauerung hindurch unterwegs in die Zeit zieht. Handlungszeit und Lebenszeit fallen ereignishaft ineinander. In einer Gesellschaft des Spektakels und der inszenierten Wirklichkeiten kann Kunst womöglich nur als Anti-Fiktion überleben bzw. dagegen halten – wirklicher als die Wirklichkeit. Projekte wie „Die Erscheinungen der Martha Rubin“ von Signa Sørensen lassen vermuten, dass Kunst zur Anti-Fiktion wird.

Hanne Seitz

**Tischgespräche „Äon – Chronos – Kairos.
Zeitenwende im Theater“**

am 02.02., 12.00 – 13.30

Zögern

Im dramatischen Theater, in dem das Tun den Ton angibt, regiert eine teleologisch ausgerichtete Zeitdauer, die sich zwischen Anfang und Ende ausspannt und vom Ziel her ihre Einheit empfängt, auch wenn das Ende ein tödliches ist. Im postdramatischen Theater regiert dagegen nicht die Handlungszeit, sondern eine Ereigniszeit; erstere wird durch letztere in keiner Weise ersetzt, wohl aber wird sie gestört, durchlöchert, zerdehnt. Was den Beteiligten widerfährt, bricht ein, ohne dass es sich vorwegnehmen lässt. Der Zweitakt von Pathos und Response, von Widerfahrnis und Antwort lässt nur einen gebrochenen Zusammenhang zu. Handeln, mit dem wir auf Herausforderungen antworten, kommt aus einem Verzug, es schließt ein Zögern ein. Was unverzüglich geschieht, beruht im Grunde auf einem *Fait accompli*.

Die gebrochene Zeit, mit der wir nicht auf uns selbst, sondern auf einen fremden Anfang zurückkommen, begegnet uns zunächst auf der Ebene der Fabel, die das aufzuführende Stück zusammenhält. Der Fluch, der über Theben liegt, und die Schuld, die auf Ödipus lastet wie eine Erbschuld, wären dann nicht als ein Verhängnis zu verstehen, das im Laufe der Tragödie ans Licht tritt, sondern als ein Widerfahrnis, das einer Art Vorzeit entstammt und auf seine Antwort wartet. Antworten, die wir geben und erfinden, bringen keine Lösung, sie führen an kein Ziel. Die Entschlossenheit des Ödipus, den Zeitpunkt (Kairos) zu nutzen und alles über sich und sein Geschlecht auszuforschen („König Ödipus“, Vers 1050-1065), kann eines nicht einholen, nämlich den Stachel des Forschens, der durch das Rätsel der Sphinx versinnbildlicht wird. Der Anfang des Geschehens ist den Akteuren wie den Erzählern entrückt, und damit auch sein Ende.¹

Die gebrochene Zeit finden, betrifft aber nicht nur das aufgeführte Stück. Wir begegnen ihr auch auf der Ebene der Aufführung selbst. Eine Aufführung, die ihrerseits von einem Initialereignis ausgeht, bedeutet stets mehr als die Ausführung einer Textvorlage, in der Akt auf Akt folgt, auch wenn strenge Texthüter dies gern sähen. Daraus bezieht die performative Wende im Theater der Gegenwart ihre Brisanz.²

¹ Vgl. dazu vom Verf. *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*. München 2004, Kap. III: „Unerzählbares“. Zum Unerzählbaren rechne ich nicht nur den entrückten Anfang, sondern auch einbrechende Widerfahrnisse, Unterbrechungen und das offene Ende.

² Vgl. dazu eine demnächst erscheinende Untersuchung von Jens Roselt, in der phänomenologische Impulse und theatralische Praktiken sich wechselseitig befruchten: *Phänomenologie des Theaters*. München 2008.

Die vollständige Rede ist unter www.dramaturgische-gesellschaft.de/dokumente/waldenfels.pdf veröffentlicht.

Bernhard Waldenfels

Eröffnungsvortrag „Zeitverschiebung“

01.02.2008, 10.30 – 12.00 Uhr

Langzeitbelichtung

Der „entscheidende Moment“ gilt in der Fotografie als die Kunst, die Wirklichkeit in einen Moment zu verdichten. Neue Kameraschlüsse ermöglichen zeitliche Ausschnitte, die das menschliche Auge nicht aus dem Kontinuum des Sehens herauslösen kann. Attraktiv scheint, was kürzer ist als der Augenblick. Szenische Handlungen gerinnen so in einem konzentrierten Moment, ganze Beziehungsgeflechte und komplexe Zusammenhänge werden in einem Bild zusammengefasst. Worin liegt aber der Mehrwert des gegenteiligen Konzepts? Was zeigt eine verwischte Bewegungsunschärfe gegenüber einem kurzen, deutlich abgebildeten zeitlichen Ausschnitt? Was leistet die Dauerbelichtung einer kompletten Theateraufführung auf einer einzigen Fotografie anderes als die klassischen Szenefotos?

Die Sammlung von Dauer-Licht durch Verschlusszeiten von Minuten oder gar Stunden bringt Bilder hervor, die nur durch unkonventionelle fotografische Verfahrensweisen erzeugt werden können. Unscharfe Konturen, Lichtspuren, Verwischungen und sogar das völlige Fehlen bewegter Dinge durch die lange Einschreibung auf der Filmfläche sind das Merkmal dieser Bilder, die beispielsweise eine Lochkamera hervorbringt. Nicht das bildjournalistische Abbilden ist beabsichtigt, sondern das Kreieren von Bildern von Vorgängen, die das menschliche Auge nicht zu sehen imstande ist. Nebenbei werden Konventionen hinterfragt, was die ver-



Langzeitbelichtung während des Tischgesprächs | Foto: Ditmar Schädel

meintlich sichtbare Wirklichkeit, aber auch deren fotografische Referenz ist.

Protagonisten dieser Theaterfotografie sind Aljoscha Begrich und Jo Preussler. Ihre Dauerbelichtungen ganzer Theateraufführungen stiften völlig neue visuelle Zugänge und offenbaren Strukturen der Inszenierung. Sie betonen nicht nur das Spannungsverhältnis zwischen dokumentarischer Funktion in Abhängigkeit zur Vorlage und der freien medienimmanenten Abbildung mittels Fotografie, sondern schöpfen gleichzeitig eigenständige Bildwerke.

So zeigt die obenstehende Lochkameraaufnahme vom Tischgespräch während der Tagung, wie man dauerhaft Spuren hinterlässt: durch Verharren in der Dauer. Wer zu schnell ist, fliegt raus.

Ditmar Schädel

Tischgespräche mit Aljoscha Begrich und Jo Preussler „Stillgestellte Zeit, Zeitspuren – Theater und Fotografie“

02.02.2008, 12.00 – 13.30 Uhr

Zeitblockade

Die inszenatorische Arbeit in der Oper ist nicht wirklich kreativ. Sie ist zu vergleichen mit einer Sportveranstaltung oder einem Trai-

ning. Das Werk ist viel schneller ausgereizt als im Schauspiel. Der Opernapparat ist übersättigt und die Sänger singen nicht mehr aus einer Not heraus, sondern nur noch aus Könnerschaft. Es ist daher notwendig, über den Werkbegriff im Musiktheater neu nachzudenken, um die Punkte zu finden, an denen die Realität in die Geschlossenheit der Kunstform Musiktheater eingreifen kann. Werktreue ist nicht gleichzusetzen mit der Umsetzung der Partitur. Man muss in das Werk eingreifen, um zu verstehen, wie radikal es zu seiner Entstehungszeit war, und damit die Impulse freisetzen zu können, die damals von ihm ausgingen.

Ein postdramatisches Musiktheater ist möglich, aber noch nicht konsequent gemacht worden. Die Partitur muss noch konsequenter als „Material“ verstanden und verwendet werden, durch den Einbau von Metatexten zum Beispiel und partiturfremder, zeitgenössischer Musik. Es ist notwendig, sich im Musiktheater verstärkt damit zu beschäftigen, wie viel Musik mit Sprache und Ritus zu tun hat.

Durch die hohe Entlohnung im Musiktheater und den operneigenen Produktionsdruck entsteht der Eindruck für die Beschäftigten, man würde bezahlt, um gerade nicht künstlerisch zu arbeiten. Der Apparat blockiert die künstlerische (weil zeitaufwendige) Auseinandersetzung mit den Werken.

Es ist notwendig, Strukturen zu schaffen, in denen man Zeit hat, mit allen Mitwirkenden (inklusive Technik, Maske, Requisite etc.) ausführlich über die Arbeit ins Gespräch zu kommen. Gerade in der Chorarbeit macht der Zeitdruck ein differenziertes Arbeiten unmöglich.

Sebastian Baumgarten

Tischgespräche „Ästhetische Dimension von Zeit im Musik- und im Sprechtheater“

am 2.2.2008, 15.00 – 18.00 Uhr

25 questions. [Take your time.]

Wann und warum haben Sie angefangen, sich mit zeitgenössischer Kunst zu beschäftigen?

Wie würden Sie Ihre Vorgehensweise in Bezug auf Recherche und Themenauswahl beschreiben?

Was interessiert Sie? Wie entwickeln Sie ein Konzept?

Wie ist Ihr Verhältnis zu Labelling?

Wie stehen Sie zu Teamarbeit? – Potential oder Zeitverschwendung?

Wie relevant ist Freundschaft in Ihrer Arbeit?

Wie wichtig ist Gastfreundschaft?

Wie definieren Sie Ihre Verantwortung im Hinblick auf Ihren Umgang mit der Zeit und dem Geld Anderer?

Wie sehen Sie Ihre Rolle als Produzent/in von Wissen?

Würden Sie sich als politischen Menschen bezeichnen?

Mit wem kooperieren Sie? Aus welchen Gründen?

Wie erleben Sie Wettbewerb/Konkurrenz?

Wie ist Ihr Verhältnis zu Prozess und Kontinuität? Zu Wiederholung? Gibt es Herzstücke in Ihrer Arbeit? Einen roten Faden? Ein wiederkehrendes Leitmotiv?

Was verweigern Sie? Warum und Wie? Welche sind Ihre absoluten „no-gos“? Auf welche Themen, Muster, Praktiken reagieren Sie allergisch?

Wie reagieren Sie auf Markt-Trends?

Sind Sie langsam oder schnell?

Tendieren Sie dazu, viel zu produzieren oder wenig? Haben Sie eine Wahl?

Haben Sie einen alternativen Vorschlag, wie Sie das, was Sie jetzt tun, sinnvoller erreichen könnten?

Wie verarbeiten Sie die tägliche Produktion von Informationen und Diskursen?

Wie ist Ihr Verhältnis zum Publikum? Sind Sie ein berührungssensibler oder ein berührungsscheuer Typ?

Wie ist Ihre Meinung zu institutioneller versus freier Arbeit?

Was halten Sie von „Blockbuster-Veranstaltungen“?

„Art is an excuse to have a dialogue.“ (Douglas Gordon)
Irgendein anderes Zitat, mit dem Sie gerne an dieser Stelle glänzen würden?

Christine Peters

Projektpräsentation „Slow Production“

am 02.02.2008, 15.00 - 18.00 Uhr

Zeitgesetz

Das geltende Zeitgesetz der BRD trat am 25.7.1978 in Kraft.

> 3 sec.

Es überträgt an die Physikalisch Technische Bundesanstalt in Braunschweig die Aufgabe, „die gesetzliche Zeit darzustellen“, und zwar gemäß der Definition der Cäsium-Sekunde von 1967. Die Bundesanstalt erfüllt diesen gesetzlichen Auftrag seitdem in erster Linie mit der Cäsium-Uhr CS2, die auch maßgeblich an der Realisierung der Weltzeit beteiligt ist.

> 30 sec.

Darstellung der Zeit

Die Zeit darzustellen bedeutet mehr als nur etwas Vorhandenes abzubilden.

> 3 sec.

Die physikalisch-technische Realisierung der gesetzlichen Zeit ist weder nur ein Sichtbarmachen des Naturgegebenen, noch ist sie autarke Produktion. Sie ist vielmehr ein Paradebeispiel dafür, was Bruno Latour in seiner Pragmatologie der Wissenschaften „folding humans and non-humans into each other“ nennt.

> 30 sec.

Was wären Alternativen zur gegenwärtigen Darstellung von Zeit?

Ein Entwurf: die Zeit aus einer Vielzahl repräsentativer Daten täglich errechnen.

> 3 sec.

Mit den gegenwärtig verfügbaren Rechenkapazitäten können in die Generation von Zeit ständig Daten verschiedenster Art einfließen, die parallel überall auf der Welt erhoben werden. Die Volksvertretungen hätten dafür relevante Rhythmen, Frequenzen, Takte vorzuschlagen, die dann jeweils lokal registriert und in eine komplexe Formel eingespeist werden (z.B. Zahl der Passanten in öffentlichen Räumen, Börsentransaktionen, Internet-Traffic, Niederschlagsmengen, Geburten- und Sterberaten usw.). Auf der Basis dieser Daten könnte an einem Tag jeweils die Zeit für den folgenden Tag berechnet werden.

> 30 sec.

www.t-rich.org

geheimagentur

[Sibylle Peters, Kai van Eikels, Matthias Anton]

Projektpräsentation

„Prognosen über Bewegungen“

am 02.02., 15.00 - 18.00 Uhr

Aufenthalt



Ruby Town, Bild 1

Bild 1: Erzähldauer.

Nachdem der Besucher am Checkpoint Ruby Town seinen Fingerabdruck abgegeben und eine Aufenthaltserlaubnis für maximal 12 Stunden erhalten hat, wird er per Informationsfilm des Nordstaat-Militärs in die besonderen Verhaltensregeln eingewiesen. „Sobald Sie Ruby Town betreten, befinden Sie sich im Grenzgebiet zwischen dem Nordstaat und dem Südstaat. Von nun an werden Sie daher nicht mehr unter dem Schutz des Nordstaat-Gesetzes stehen. Wir empfehlen Ihnen dringend, sich strikt an unsere Anweisungen zu halten und sich vor den Gefahren zu hüten, die es in einer unkontrollierten Bevölkerungsgruppe gibt.“ Wer die Nacht in Ruby Town verbringt, muss sich einer medizinischen Untersuchung unterziehen. Während die Bevölkerung mit armseiligen Lebensmittelrationen wie Kohl und Kartoffeln versorgt wird, können sich die Besucher mit kaum reichhaltigeren Speisen des Restaurants versorgen.



Ruby Town, Bild 2



Ruby Town, Bild 3 | Fotos von Arthur Köstler/Signa Sørensen

Bild 2: Erzählte Zeit.

Martha Rubin, eine berühmte Tänzerin und Reiterin, hat 17 unehe-lichen Kindern das Leben geschenkt. Sie verfügt über eine dunkle Sehergabe, die ihren Ruhm in ganz Europa begründet.

1913 ist sie spurlos in der rumänischen Hafenstadt Constanta ver-schwunden, 1933 haben ihre Nachkommen die Martha-Rubin-Gesellschaft gegründet. Jetzt ist Martha Rubin in Ruby Town wie-der aufgetaucht.

Bild 3: Erzählende Dauer.

Ist die theaterkonventionelle Vorstellungsdauer erst einmal über-schritten, leistet die Verweildauer Wesentliches, um Erkenntnis aus Erlebnissen zu stiften. „Taucht man ein in die faszinierende Welt Ruby Towns, ist man in Widersprüchen gefangen: Man fühlt sich willkommen und abgelehnt zugleich, ist Vertrauter wie auch Voyeur. Geht man, möchte man bleiben; bleibt man aber, über-legt man, besser aufzubrechen. Die Verarbeitung des Erlebten gelingt frühestens in der Nacht des Folgetages. Immer wieder, für kurze Momente, verschmilzt Ruby Town mit dem übrigen Alltag; sind die Menschen, denen man begegnet, Schauspieler; ist die Straße, durch die man läuft, die Bühne.“ (Zuschauerkommentar)

Signa Sørensen, Sibylle Meier

**Projektpräsentation „Durational Performan-
ce im Stadttheater am Beispiel von SIGNAs
,Die Erscheinungen der Martha Rubin‘“**

am 01.02.2008, 15.30 – 18.30 Uhr

Matroschka-Prinzip

Das Matroschka-Prinzip ist ein Zeitkonzept der Achronie. Erstma-lig erforscht wurde es vor über 2800 Jahren von Homer. Gegen-wärtige Ausgrabungen am Jungen Schauspielhaus Hamburg haben es wiederbelebt und damit seine zeitlose Gültigkeit aufge-zeigt: „Die Odyssee“ von Ad de Bont. Zeiten lassen sich ineinan-der stülpen wie russische Puppen. Immer und überall. Zeitsprün-ge sind nicht die Ausnahme, sondern die Regel. Mit Hilfe des Matroschka-Prinzips durchschreitet das Ensemble des Jungen Schauspielhauses zahlreiche WurmLöcher und reist von der Antike in die Moderne und zurück. Die Schauspieler erzählen die antike „Odyssee“ und zwei moderne Variationen – die eine ist in Argen-tinien, die andere in Marokko angesiedelt. Die Protagonisten erzählen wiederum Geschichten, in denen sie in der Zeit vor- und zurückspringen und so die Gegenwart durchbrechen. Wie schon Homer, erzählen auch die modernen Zwischenteile nicht linear: In der argentinischen Geschichte reisen die Zuschauer hörend von 1976 über 1984, 1976, 1984, 1977, 1976, 1984, 1982, 1985 und wieder ins Jahr 1984. Geschichte ist grundsätzlich verschachtelt, durch das Matroschka Prinzip wird das Ineinander der Zeiten allerdings erfahrbar und die Unzulänglichkeit eines linearen Zeit-konzepts offenkundig: „Die Gegenwart ist von Adern der Vergan-genheit und Zukunft durchzogen“ (Hans-Thies Lehmann). Die Zei-tenwände sind durchlässig – wir können durch sie hindurch schrei-ten, Odysseus und dessen Weggefährten begegnen und dabei die

großen Zusammenhänge zwischen dem was ist, was war und was sein wird begreifen.

Stanislava Jevic zur Inszenierung "Die Odyssee" von Klaus Schumacher am Jungen Schauspielhaus Hamburg.
Projektpräsentation von Klaus Schumacher
"2007: Odyssee im Theater"

am 01.02.2008, 15.30 - 18.30 Uhr

Zeitvertrag

Die Arbeitszeitfrage spielt eine immer stärkere Rolle, je weiter ich vom künstlerischen Prozess wegrücke. Die nichtkünstlerischen Mitarbeiter haben ihre 38,5- oder 39- oder 40-Stundenwoche, die Orchester ein bestimmtes Kontingent an Diensten. Je näher wir an den künstlerischen Bereich heranrücken – Schauspieler, Sänger, Tänzer, Dramaturgen – sagen wir immer stolz: Da geben wir keine Regeln vor, das muss sich entwickeln in den Betrieben, das sind künstlerische Prozesse, da kann man nicht mit einem statischen System eingreifen. Nun haben wir aber veränderte Rahmenbedingungen: Abbau von Personal, höherer Produktionsdruck, in jeder kleinen Spielstätte wird noch eine Produktion mehr gemacht, um Zuschauer zu binden. Die mangelnden Regeln haben zu einem Maß an Arbeitsverdichtung in vielen kleinen und mittleren Theatern geführt, die weit über das hinausgeht, was ohnehin in der globalisierten Welt zu beobachten ist. Wir könnten das Problem aber nur lösen, indem wir Regeln einführen, von denen wir aber wissen, dass sie vermutlich nicht funktionieren. Wenn ich heute für einen Schauspieler ein Kontingent von Arbeitszeit einführen würde, dann weiß ich doch genau, wie schnell ein Theaterbetrieb am Rande seiner künstlerischen Möglichkeiten wäre. Das gleiche gilt übrigens für den befristeten Arbeitsvertrag. Auch dessen Freiheiten, die für die Kunst gemacht wurden, werden ja zunehmend dazu genutzt, um Rationalisierungsprozesse einzuleiten, Personal abzubauen, eben Arbeitsverdichtung zu betreiben. Dies war aber nie unsere Intention.

Rolf Bolwin auf dem Politischen Podium
„Zeitpolitik ist Kulturpolitik“

am 03.02.2008, 13.00 - 14.00 Uhr

Zeit füreinander

An den Münchner Kammerspielen gibt es, laut dem Intendanten Frank Baumbauer, folgenden Rhythmus: Einmal in der Woche ist eine Dramaturgiesitzung, die „verteidigt“ wird. Einmal im Monat versuchen die Beteiligten, sich außerhalb des Theaters zu treffen, damit sie nicht gestört werden von den aktuellen Dingen, die sie am Denken und Diskutieren hindern. Und einmal im Jahr machen sie eine 3-4-tägige Klausur mit allen Dramaturginnen und Dramaturgen und den meisten Regisseurinnen und Regisseuren gemeinsam mit der

Intendanz. Die Idee dieser Reise sei nicht, nach drei Tagen zurück zu kommen und einen Spielplan in der Tasche zu haben. „Ich wüsste gar nicht, wie das geht“, so Baumbauer. Sondern das Treffen diene dazu, miteinander zu reden. Es sei wichtig, dass man Zeit habe und am Ende nicht in erster Linie nach Ergebnissen frage oder ob die Zeit optimal eingesetzt wurde. Anstöße, Impulse, Gedanken sollen freigesetzt werden, die hoffentlich Nachwirkungen und Auswirkungen haben, aus denen dann wiederum Spielpläne entstehen.

Die Frage sei, welche Themen die Theaterleute und vor allem das Publikum, die Gesellschaft in den nächsten ein bis zwei Jahren besonders interessieren werden. Worauf also der Fokus zu lenken sei. Diese Fokussierung sei auch gemeint als Selbstdisziplin des Denkens. All diese Sitzungen seien manchmal hoch effektiv und manchmal brächten sie gar nichts. Das müsse aber „drin sein“: „Ich kann und will sie nicht unter das Diktat von Zeit und von ‚messbarem Erfolg‘ stellen“, so Baumbauer.

Frank Baumbauer auf dem Politischen Podium
„Zeitpolitik ist Kulturpolitik“

am 03.02.2008, 13.00 - 14.00 Uhr

Pose

Was ist die Pose? Welche Dauer hat sie? Was zeigt sie, was verbirgt sie? Sie ist exponierte Zeit. Die Pose ist ein Moment des Innehaltens im Bewegungsfluss des Körpers, eine Pause (posa). Wir setzen uns in Szene (se poser), zeigen etwas, das andere sehen und verstehen sollen, ein Gefühl, ein Gedanke – machen den Körper lesbar und verbergen gleichzeitig etwas. Der Körper wird Maske und Inneres zugleich. Die Pose ist ein Phänomen des Überschusses. Darin ist sie seltsam hysterisch, geladen mit Affekten, Bedeutungen und vor allem: Zeit.

Stillstand: Jemand wird fotografiert und nimmt eine Pose ein, zeigt seinen Körper, wie er gesehen werden soll. Wir verschmelzen mit der Umgebung, dem Raum zum (Vor-)Bild, vollziehen eine Mimikry, wie das Insekt, das sich dem Zweig anpasst, sagt Jacques Lacan. Für einen Moment. Für den Moment des Erscheinens, für eine kurze Dauer, die sich wieder in Bewegung auflösen wird. Doch im Erstarren, im Stillstand, im Sich-tot-Stellen ist die Bewegung gespeichert; im zeit-geladenen Beben der Anspannung ist Lebendigkeit.

Gedächtnis: Die Pose ist (Körper-)Wissen, Nachahmung von Gesehenem und Vorbild für Zukünftiges. Im Einnehmen einer Pose werden Körperbilder, Ausdrucksformen von Gefühlen aufgerufen, wiederholt, bewahrt. Die Pose ist ein Archiv, persönlich und kollektiv zugleich. Welchen Ursprung haben die Posen in den Arbeiten des Théâtre du Radeau, von Cindy Sherman oder von Meg Stuart (and the Damaged Goods)? Keinen. Alle.

Maren Butte

Tischgespräche „Zeit und Affekt“

am 02.02.2008, 12.00 - 13.30 Uhr





Verplant

„Ich bin auf dem Sofa eingepennt!“
„Tut mir voll leid, aber der Chorleiter hat 10 Minuten überzogen!“
„Da hab ich noch Schule!“
„Ich durfte nicht früher weg, weil ich für Französisch morgen lernen musste!“
„Wann, 20. Juni? Nächstes Jahr? Nee, da hab ich schon ein Konzert.“
„Geht nicht ein anderer Tag, da muss ich immer zum Cheerleading. Aber nicht mittwochs, da ist Cello!“
„Freitags fahr ich aber immer zu meinem Vater!“
„Ich konnte einfach nicht mehr.“
„Keine Ahnung. Ich muss erst mal meine Eltern fragen, was wir da vorhaben.“

Eine Theatergruppe. 14 Jugendliche zwischen 13 und 16 Jahren. Zwischen abgrundtiefer Langeweile und absolutem Dauerstress. Zwischen Fremdverplanung durch Eltern(teile), Schule und Vereine und selbstbestimmte Freizeit mit Freunden; zwischen totalem Durchhängen und dem Gefühl, viel mehr machen zu wollen, als in 24 Stunden passt.

Zwischen Termindruck und Verpeiltheit, Zukunftsangst und Kindheitserinnerungen erarbeiten die Teilnehmer des Theaterclubs am THEATER AN DER PARKAUE eine Inszenierung ausgerechnet zum Thema Zeit. Kein Wunder, dass sich zwischen Theorien zum Zeitmanagement und dem Philosophieren über Anfang und Ende immer wieder ein weißes Kaninchen mit Taschenuhr auf die Bühne schleicht. Oh weh, oh weh! Ich komme zu spät!

Kristina Stang

Workshop „Die 4. Dimension. Jugendclubarbeit zum Thema Zeit“

02.02.2008, 15.00 – 18.00 Uhr

Denkfreizeit

Reden wir über „Quality Time“: Zwei Dinge werden Sie vielleicht erstaunen. Zum einen haben wir bei uns inzwischen vereinbart, dass das Wochenende E-Mail frei bleibt. Mitarbeiter und Vorgesetzte sind gehalten, weder E-Mails zu verschicken noch E-Mails zu öffnen. Wir schützen das Wochenende – um die Mitarbeiter in der Woche konzentrierter, motivierter und engagierter zu haben. „Übergriffe“ durch Klienten auf die Privatzeit der Mitarbeiter müssen, so gut es geht, verhindert werden. Wir haben inzwischen ein internes, anonymisiertes Bewertungsverfahren etabliert. Hier werde ich als Vorgesetzter von den Mitarbeitern dahingehend bewertet, inwieweit es mir gelingt, unsere Angestellten vor der übermäßigen zeitlichen Beanspruchung zu schützen. Das fließt in meine Bewertung als Vorgesetzter ein. Darüber hinaus versuchen wir, einen Termin in der Woche frei zu halten für berufliche „Qua-

lity Time“ – eine Denkfreizeit, einen Denkfreiraum, in dem wir uns nicht mit konkreten Vorhaben, sondern mit allgemeinen Zielen und Ideen beschäftigen. Die Erholung, der Denkfreiraum, die Nicht-Erreichbarkeit haben also inzwischen einen wichtigeren Stellenwert als die Rund-um-die-Uhr-Verfügung und das ununterbrochene Engagement.

Markus Klimmer

Tischgespräche „Zeitökonomie“

am 01.02.2008, 12.30 – 14.00 Uhr

Entschleunigung

Die moderne Gesellschaft ist spätestens seit dem 18. Jahrhundert durch einen unaufhaltsamen Prozess der sozialen Beschleunigung gekennzeichnet, der in der politischen und digitalen Revolution um 1989 noch einmal eine weitere Steigerung erfahren hat. Das führt zu einem wachsenden Bedürfnis der Menschen, Orte und Zeiten der Verlangsamung zu finden. Zu unterscheiden ist dabei zwischen Praktiken einer ‚funktionalen Entschleunigung‘, die letztlich auf die Aufrechterhaltung des Steigerungsspiels zielen – Beispiele hierfür sind Wellnessurlaube, Klosteraufenthalte für Spitzenmanager oder abendliche Fünf-Minuten-Meditationspraktiken – und wirklichen ‚Entschleunigungs-oasen‘, in denen gewissermaßen ‚oppositionelle‘ Zeitmuster erfahren und entwickelt werden. Das Theater hat nach meiner Auffassung das Potenzial zu letzterem, weil es einerseits ‚auf der Bühne‘ unterschiedliche Muster von Alltags-, Lebens- und historischer Zeit sichtbar und erfahrbar machen und Alternativen exemplarisch ausloten kann, während es andererseits die Zuschauenden für einen Moment ‚existenziell entlastet‘ und dem permanenten Handlungsdruck entzieht und eben dadurch für andere Weisen des In-der-Zeit-Seins sensibilisiert.

Hartmut Rosa

Tischgespräche „Soziale Beschleunigung“

am 02.02., 12.00 – 13.30

Arbeitszeit

Ein Problem der Arbeit im Theater, gerade in der Dramaturgie-Leitungsebene, ist die merkwürdige Vermischung, zum Teil auch Verwechslung, von Arbeits- und Lebenszeit – oder von Arbeit und Leben. Es gibt so ein merkwürdiges kommunikatives Rauschen des Sozialkörpers „Theater“, gerade der großen Theater: Es wird viel kommuniziert, man verbringt extrem viele Stunden miteinander – und das ist nicht immer produktiv. Wir arbeiten ständig an einem Versuch, der uns aber nur zum Teil gelingt: Wie kann man die Kommunikation/sich organisieren? Wie viel muss ich kommunizieren? Wo muss ich Viele einbeziehen in eine Entscheidung? Wo

kann diese auch in einem kleineren Kreis fallen? Wir als Dramaturgen müssen uns immer wieder dem Betrieb entziehen. Wir müssen versuchen, unsere eigenen Räume und Zeiträume abzustechen und eventuell auch auf Mitentscheidung oder Macht zu verzichten, um uns auf das zu konzentrieren, was wir inhaltlich leisten wollen. Sonst gehe ich früh ins Büro und bin den ganzen Tag beschäftigt, ohne dass ich hinterher das Gefühl habe, irgendwas Sinnvolles getan zu haben. Die Eigenverantwortung, uns zu konzentrieren und auch Dinge abzugeben, ist entscheidend.

Jörg Bochow auf dem Politischen Podium
„Zeitpolitik ist Kulturpolitik“

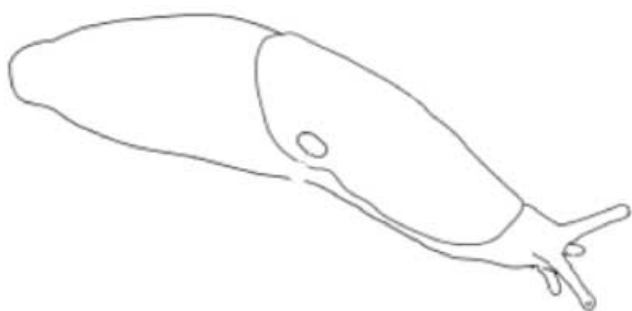
03.02.2008, 13.00 – 14.00 Uhr

Durchschnittsgeschwindigkeit

Am Kopf tragen sie ein oder zwei Paar einziehbare Fühler, an den Enden der vorderen Tentakel oder an deren Basis befinden sich Augen. Mit einem breiten, muskulösen Fuß bewegen sie sich fort. Dieses geschieht bei kleinen Arten auf einem Wimpernteppich, bei größeren oft auf einer Schleimspur.

Einige vollführen auch eine Art Schreitgang, da ihr Fuß in zwei Sohlenhälften segmentiert ist. Der Fuß ist äußerst beweglich und kann zum Greifen und zum Formen von Eipaketen verwendet werden. Viele Arten schwimmen auch mit Hilfe des Fußes und einige wasserlebende sind in der Lage, ihre Fußsohle exakt an den Untergrund anzupassen und sich mit einem immensen Druck festzusaugen.

Nachts lösen sie sich von diesem Platz, um auf Futtersuche zu gehen, und wandern am Tag wieder auf die exakt gleiche Stelle zurück. Durchschnittsgeschwindigkeit: ca. 0,008 m/s (entspricht etwa einem halben Meter pro Minute).



Wagner-Feigl-Forschung/Festspiele ©2008

Florian Feigl [Wagner-Feigl-Forschung]
Workshop „Zeit als Kategorie der Performance“

am 02.02.2008, 15.00 – 18.00 Uhr

Ostinato

„Amadinda“ nennt man in Uganda ein Xylophon, das von drei Spielern gespielt wird. Zwei davon sitzen sich gegenüber und spielen schnelle, sprunghafte, genau komponierte Tonfolgen in gleichmäßigem Puls, die ostinatoartig wiederholt werden. Die Schläge des zweiten Spielers fallen zwischen die des ersten, so dass man als Ergebnis eine kompliziert gezackte Tonfolge von doppelter Geschwindigkeit hört. In dieser rasenden Tonfolge scheinen plötzlich rhythmisch-melodische Figuren hervorzutreten, die aber keiner der beiden Musiker spielt. Zwei oder drei benachbarte Töne verbinden sich zu merkwürdig irregulären Akzentfolgen. Die Aufgabe des dritten Musikers ist es, eines dieser Muster zwei Oktaven höher mitzuspielen, damit es noch deutlicher hervortritt. Es entsteht eine Art akustisches Relief, das auf einer Täuschung der Wahrnehmung beruht.¹

¹ Aus der Anmerkung des Komponisten zu seinem Stück „Amadinda für präpariertes Klavier“. Die Spieler 1 und 2 werden durch die rechte und linke Hand des Pianisten vertreten. Der 3. Spieler fehlt natürlich, seine Funktion wird aber durch die Präparation einzelner Klaviertöne simuliert.

Ernst Bechert

Tischgespräche „Raster und Reprise – rhythmische Grenzbereiche“

am 01.02.2008, 15.30 – 18.30 Uhr

Europäische Zeit

Der Physiker Rainer Gruber hielt auf der Tagung am 01.02.2008 von 12.30 bis 14.00 Uhr seinen Vortrag „Das Drama der europäischen Zeit“. Sein Anliegen ist es, ausgehend von den Erkenntnissen der neueren Physik auf das Zeitverhaftete und Gesellschaftsbezogene eines Zeitbegriffs zu verweisen, der die Zeit als abstrakt begreift und der sich selbst universal dünkt. Die detaillierte Ausführung liefert einen weiteren Mosaikstein für die These des Philosophen und Soziologen Alfred Sohn-Rethel, derzufolge die Kategorien der rationalen Denkform, die Kant im transzendentalen Apriori ansiedelte, aus der im Tausch stattfindenden „Real“-Abstraktion resultieren. Ein Prozess, der im 7. und 6. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung seinen Anfang nahm und bezeichnet ist durch das gleichzeitige Auftreten der ersten Münzproduktion und der ersten Philosophen der europäisch-rationalen Denktradition im antiken Griechenland.

Die vollständige Rede ist unter www.dramaturgische-gesellschaft.de/dokumente/gruber.pdf veröffentlicht.

Rainer Gruber

Vortrag „Das Drama der europäischen Zeit“

am 01.02.2008, 12.30 – 14.00 Uhr

Kürzen

Jeder dramatische Text bedarf der Bearbeitung für eine Inszenierung. Einrichten heißt immer noch vor allem Kürzen, Streichen. Dramaturg und Regisseur müssen die Vorlage für ihre Zeit jeweils neu einrichten. Heute haben Zuschauer eine beschleunigte Wahrnehmung und Aufnahmefähigkeit, und die Theatermacher sind sich dessen mittlerweile auch bewusst geworden. Durch epische und dekonstruktive Inszenierungsformen brauchen Zuschauer und Schauspieler einen psychologischen Naturalismus nicht mehr; der gesprochene Text muss also nicht mehr jede mitzufühlende Verästelung einer Handlung vorgeben. Dennoch beansprucht der Schauspieler seine eigene Darstellungszeit, unabhängig von Textlänge.

Niels-Peter Rudolph Workshop „Texteinrichtung“

am 02.02.2008, 15.00 – 18.00 Uhr

Geduld

Ich habe eine Bitte an die Rechtsträger: Immer mehr Theater geraten in die Gefahr, nicht mehr wirklich von Intendanten geführt zu werden. Das finde ich eine ganz verheerende Tendenz. In immer mehr Städten wird der Ruf laut: Das muss ein Manager machen, das muss ein Verwaltungschef übernehmen. Und die Intendanten haben letztlich nicht mehr die Budgethoheit. Ich fordere von der Kulturpolitik mehr Geduld und mehr Langfristigkeit in der Planung und in der Sicherheit für die Theater. Der Druck, der auf die Theater ausgeübt wird, liegt ganz entscheidend an der mangelnden Kontinuität der Kulturpolitik. In den ersten fünf Jahren meiner Tätigkeit in Dresden hatte ich vier Minister.

Holk Freytag auf dem Politischen Podium „Zeitpolitik ist Kulturpolitik“

am 03.02.2008, 13.00 – 14.00 Uhr

Unterbrechung

Die Unterbrechung ist eine Störung. Laut Management-Traineein Sabine Graf hat sich die Zahl der Unterbrechungen vor allem bei beruflichen Tätigkeiten in den letzten Jahren vervielfacht. Grund dafür ist die immer weiter zunehmende Vernetzung und elektronische Kommunikation. Bei fortdauernd hoher Frequenz an Unterbrechungen tritt mit der Zeit ein Gewöhnungseffekt ein, der zur Abhängigkeit führen kann. So unterbrechen sich viele Manager bei konzentrierten Tätigkeiten mittlerweile nach wenigen Minuten selbst, wenn sie bis dahin nicht von anderen unter-

brochen worden sind, indem sie ihrerseits telefonieren, mailen oder auch nur einen Kaffee holen oder sich holen lassen.

Christian Schönfelder & Brigitte Dethier Workshop „Wie lang sind 5 Minuten?“

am 01.02.2008, 15.30 – 18.30 Uhr

speed

in der physischen Ausführung von „speed“ wird Zeit nicht mehr als Ablauf von Minuten wahrgenommen, sondern als Einheit, die beginnt und endet. Dabei nehmen wir Hintergrundgeräusche, ähnlich wie der Zuschauer, auch erst dann wahr, wenn wir gemeinsam, am Ende des Stückes, auf den Boden aufschlagen. Zeit und Tod, wenn auch nur für den Bruchteil einer Sekunde, überlagern sich, der eigene Atem wird zur Uhr. „speed“ ist eine Metapher auf die Geschwindigkeit unseres eigenen gelebten Lebens, das irgendwann abrupt enden wird. Ohne Nachspiel, so hoffen wir.

Joachim Schlömer Projektpräsentation „speed. neither/nor“

am 01.02.2008, 15.30 – 18.30 Uhr

Langeweile

Lasst doch endlich mal nur den Staub in der Luft sichtbar werden. Lasst mich in Ruhe im Dunkeln sitzen und meine eigene Erfahrung machen. Lasst mir eine lange Weile Zeit zu merken, dass etwas im Raum fehlt: ein Sinn zum Beispiel. Oder ein absehbares Ende. Lasst mich nur sitzen und Langeweile als kein Problem empfinden. Sondern als konzentrierte, ruhige Wachsamkeit. Vieles sollte im Theater nicht gestaltet werden. Wenn die Dinge zurücktreten, tritt die Zeit hervor.

Hans-Friedrich Bormann Tischgespräche „Für ein Theater der Langeweile“

am 02.02.2008, 12.00 – 13.30

Nonstop

Kasse/Einlass am 29.9.2007. Das 400-Stunden-Non-Stop-Festival „Wunder der Prärie“ bei zeitraumexit in Mannheim hat soeben seine letzte Stunde erreicht. Für 2 € pro Stunde konnten Zuschauer zu allen Tages- und Nachtzeiten Tanz, Theater, Performance, Video- und Audiokunst erleben. Spielort war ein 11 mal



„400 Stunden Festival“ | Foto: Ulrich Volz

11 Meter großer Kubus, der sich nach und nach mit den Resten der Aufführungen füllte – mit den Spuren der Zeit in der Zeit.

Elke Schmid

**Projektpräsentation „Wunder der Prärie.
400 Stunden Nonstop-Festival“**

am 01.02.2008, 15.30 – 18.30 Uhr





Autoren Register

Seite	[37]	Baumbauer, Frank [Intendant, Münchner Kammerspiele]
	[33]	Baumgarten, Sebastian [Regisseur, Berlin]
	[24]	Bautz, Mokaa [Studentin Bühnenraum, Hochschule für bildende Künste, Hamburg]
	[41]	Bechert, Ernst [Komponist, Hamburg]
	[11]	Begrich, Aljoscha [Fotograf und Bühnenbildner, Berlin]
	[23]	Blattmann, Christiane [Studentin Bühnenraum, Hochschule für bildende Künste, Hamburg]
	[40]	Bochow, Jörg [Chefdramaturg, Schauspiel Stuttgart]
	[37]	Bolwin, Rolf [Geschäftsführender Direktor des Deutschen Bühnenvereins, Köln]
	[42]	Bormann, Hans-Friedrich [Theaterwissenschaftler, FU Berlin]
	[37]	Butte, Maren [Kulturwissenschaftlerin, Universität Basel]
	[42]	Dethier, Brigitte [Intendantin, Junges Ensemble Stuttgart]
	[27]	Droste, Nadine [Studentin Bühnenraum, Hochschule für bildende Künste, Hamburg]
	[17]	von Düffel, John [Autor und Dramaturg, Thalia Theater Hamburg]
	[07]	van Eikels, Kai [Kulturwissenschaftler, FU Berlin]
	[10]	Emrich, Hinderk M. [Arzt und Professor für Neurologie und Psychiatrie, Medizinische Hochschule Hannover]
	[11]	Evert, Kerstin [Leiterin K3 – Zentrum für Choreographie / Tanzplan Hamburg]
	[41]	Feigl, Florian [Mitbegründer der Wagner-Feigl-Forschung, Berlin]
	[42]	Freytag, Holk [Intendant, Staatsschauspiel Dresden / Vorsitzender, Intendantengruppe, Deutscher Bühnenverein]
	[30]	Fritz, Johanna [Studentin Bühnenraum, Hochschule für bildende Künste, Hamburg]
	[05]	Graf, Sabine [Business Coach, coaching center Berlin]
	[41]	Gruber, Rainer [Physiker, München]
	[19]	Karschnia, Alexander [Performer und Theoretiker der andcompany&Co., Berlin]
	[40]	Klimmer, Markus [Unternehmensberater, McKinsey & Company, Berlin]
	[26]	König, Eylien [Studentin Bühnenraum, Hochschule für bildende Künste, Hamburg]
	[18]	Lehmann, Hans-Thies [Professor für Theaterwissenschaft, Universität Frankfurt a. M.]
	[22]	Mast, Margarethe [Studentin Bühnenraum, Hochschule für bildende Künste, Hamburg]
	[35]	Meier, Sybille [Dramaturgin, Schauspiel Köln]
	[06]	Müller-Schöll, Nikolaus [Theaterwissenschaftler, Universität Bochum, Universität Gießen]
	[17]	Nikitin, Boris [Performer und Regisseur, Student Angewandte Theaterwissenschaft, Universität Gießen]
	[33]	Peters, Christine [Kuratorin, Dramaturgin und Dozentin, Universität Frankfurt a. M.]
	[12]	Pilz, Dirk [Kritiker, u.a. www.nachtkritik.de , Berlin]
	[16]	Primavesi, Patrick [Theaterwissenschaftler, Universität Frankfurt a. M.]
	[11]	Preussler, Jo [Fotograf, Berlin]
	[13]	Rebstock, Matthias [Regisseur, Professor für Musikwissenschaft, Universität Hildesheim]
	[18]	Riemann, Silke [Fernseh-Autorin, Berlin]
	[13]	Rittberger, Kevin [Regisseur, Deutsches Schauspielhaus Hamburg]
	[40]	Rosa, Hartmut [Professor für Soziologie, Universität Jena]
	[42]	Rudolph, Niels-Peter [Regisseur, Dozent, Theaterakademie Hamburg]
	[29]	Scheuerling, Swen-Erik [Student Bühnenraum, Hochschule für bildende Künste, Hamburg]
	[32]	Schädel, Ditmar [Fotograf und Dozent für Fotografie, Universität Duisburg-Essen]
	[42]	Schlömer, Joachim [Choreograph und Regisseur, Freiburg]
	[42]	Schmid, Elke [Co-Leiterin von „zeitraumexit“, Mannheim]
	[42]	Schönfelder, Christian [Dramaturg, Junges Ensemble Stuttgart]
	[36]	Schumacher, Klaus [Künstlerischer Leiter, Junges Schauspielhaus Hamburg]
	[19]	Seitz, Hanne [Professorin für Ästhetische Praxis, FH Potsdam]
	[35]	Sørensen, Signa [Performance- und Installationskünstlerin, Kopenhagen]
	[40]	Stang, Kristina [Theaterpädagogin / Dramaturgin, THEATER AN DER PARKAUE, Berlin]
	[36]	Jevic, Stanislava [Dramaturgin, Junges Schauspielhaus Hamburg]
	[34]	t-rich.org [Sybille Peters, Hamburg / Kai van Eickels, Berlin und Tokio]
	[32]	Waldenfels, Bernhard [Philosoph, München]
	[28]	Wollenzin, Daniel [Student Bühnenraum, Hochschule für bildende Künste, Hamburg]

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
www.pegler-verlag.de

Impressum

ISSN Nr. 1432-3966

Vorstand:

Peter Spuhler [Vorsitzender] | Birgit Lengers [stellvertretende Vorsitzende] | Hans-Peter Frings | Uwe Gössel | Christian Holtzhauer
Jan Linders | Amelie Mallmann

Geschäftsführung:

Elke Weber

Redaktion:

Vorstand / Elke Weber

Redaktionsassistent:

Aminata Oelßner

Gestaltung:

Ute Freitag – Büro für kleinteilige Lösungen

Fotografien: soweit nicht anders angegeben: dg

Dank an: Henrik Adler, Johannes Arnold, Katharina Blumenkamp, Hans-Friedrich Bormann, Katinka Deecke, Bastian Häfner, Annett Israel, Sarah Israel, Christoph Macha, Julia Roesler, Laura Schmidt, Elton Sheme, Anna Teuwen, Nadine Vollmer und Jörg Vorhaben für die Protokolle der Tischgespräche.



JUSSENHOVEN & FISCHER

2008

Rachel Corrie
MEIN NAME IST RACHEL CORRIE

Tankred Dorst
TOLLER

Klaus Chatten
DIE WITWEN

Benedikt Bernhard Haubrich
STROMABWÄRTS

Gert Heidenreich
ENDGEIL

Kerstin Hensel
ICH WILL DAS ROTE SEFCHEN KÜSSEN

Anna Maria Krassnigg
FENSTER ZUR NACHT

Charles Lewinsky
EIN GANZ GEWÖHNLICHER JUDE

David Mamet
NOVEMBER

Joe Penhall
LANDSCHAFT MIT WAFFE

Tom Stoppard
ROCK'N'ROLL

Rolf Schneider
DIE JUDEN VON PARIS
Heinrich Heine und Ludwig Börne

Wolf Christian Schröder
SAURIER



Karolingerring 31 · 50678 Köln
Tel. 0221-60 60 560 · Fax 32 56 45
www.jussenhoven-fischer.de

Die Dramaturgische Gesellschaft

Der im Februar 2007 gewählte Vorstand:



Hans-Peter Frings, geboren 1962, Dramaturg am Schauspiel Frankfurt. 2000–2005 Schauspiel dramaturg (seit 2003/2004 Chefdramaturg) am Nationaltheater Mannheim. 1990–2000 Dramaturg (seit 1995 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 Holtzhauer, 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 Moderatorin („Stückemarkt“ und „Talentetage“, Theatertreffen/Berliner Festspiele.) Publikationen u. a. in „Text + Kritik“, „Theater der Zeit“, „Die Deutsche Bühne“.



Jan Linders, geboren 1963, lebt als freier Dramaturg, Regisseur & Autor in Berlin. Stück- und Projektentwicklungen, u. a. „Das neue Wunderhorn“ in Heidelberg und mit der Gruppe „lunatik production“. Zur Zeit Arbeiten am HAU, Maxim Gorki Theater, Schauspiel Frankfurt. Ab Herbst 2009 Schauspiel direktor des Theaters und Philharmonischen Orchesters der Stadt Heidelberg.



Amelie Mallmann, geboren 1975, Theaterpädagogin und Dramaturgin am THEATER AN DER PARKAUE, Junges Staatstheater Berlin, 2002–2005 Dramaturgin am u/hof:, Theater für junges Publikum am Landestheater Linz.



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 & geschäftsführender Dramaturg & Schauspiel direktor am Volkstheater Rostock.

Die Geschäfte führt:



Elke Weber, Literaturwissenschaftlerin, Journalistin und Projektmanagerin der Performancegruppe She She Pop.

Die Dramaturgische Gesellschaft [dg]

vereinigt Theatermacher mehrheitlich 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.

Werden Sie Mitglied der dg

Mitglieder der dg sind Teil eines umfassenden Netzwerkes, haben freien Eintritt bei unseren Jahrestagungen, erhalten unsere Publikation „dramaturgie“ kostenlos frei Haus und bekommen regelmäßig den Newsletter der Dramaturgischen Gesellschaft.

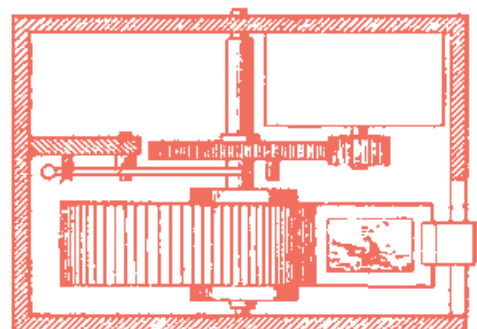
Der Jahresbeitrag

liegt bei 62,– € / 143,– Sfr [22,– € / 50,– Sfr ermäßigt], der Förderbeitrag bei 210,– € / 494,– Sfr.

Für den Beitrag stellen wir auf Wunsch gerne eine Spendenbescheinigung aus.

Antrag auf Mitgliedschaft:

Füllen Sie bequem unser Online-Formular aus unter www.dramaturgische-gesellschaft.de oder wenden Sie sich an unsere Geschäftsstelle in der Schröderstraße 1, 10 115 Berlin, Tel. 030 / 779 089 34, E-Mail: post@dramaturgische-gesellschaft.de.



BOAT

Gastland



HEIDELBERGER STÜCKEMARKT

Forum junger Autoren

Neue Stücke von
Anita Hansemann, Nino Haratischwili,
Christopher Kloeble, Anna Maria Krassnigg,
Philipp Löhle, Polle Wilbert &
Elvis Bošnjak, Mate Matišić, Tena Štivičič

03.05. 1. Autorennacht

04.05. 2. Autorentag

09.05. 3. Autorennacht

Das Uraufführungsfestival

20 Uraufführungen aus Deutschland & Kroatien
Düsseldorfer Schauspielhaus, Deutsches Schauspielhaus,
Thalia Theater Hamburg, German Theater Abroad,
Maxim Gorki Theater, schauspielFrankfurt,
Schauspielhaus Wien, Thalia Theater Halle,
Theaterdiscounter, Zimmertheater Tübingen,
Mala Scena Zagreb, ZKM Zagreb, Heidelberger Theater

Forum junge Regie

3 Gastspiele junger Regisseure
Nina Mattenklotz „Third Life“ von Tim Staffel,
Hanna Müller, Nina Mattenklotz, Carola Unser,
Alexander Krebs & Alice Buddeberg „Sinn“ von Anja Hilling,
Martin Süß „Wilde at heart“ von Martin Süß & Verena Vollertsen

02. – 11. Mai 08





AUTORENTHEATERTAGE HAMBURG 23.5.-6.6.2008

23 Fr **VÄTER** Konzept und Regie: Alvis Hermanis
20:00 Schauspielhaus Zürich. Thalia in der Gaußstraße

24 Sa **MAMMA MEDEA** von Tom Lanoye
20:00 Münchner Kammerspiele. Thalia Theater

VÄTER Konzept und Regie: Alvis Hermanis
20:00 Schauspielhaus Zürich. Thalia in der Gaußstraße

25 So **ERÖFFNUNG**
18:00 Thalia Theater

MAMMA MEDEA von Tom Lanoye
19:30 Münchner Kammerspiele. Thalia Theater

26 Mo **LAND OHNE WORTE** von Dea Loher
19:30 Münchner Kammerspiele. Thalia in der Gaußstraße

BERLINER GESCHICHTE von Dea Loher
22:00 Münchner Kammerspiele. Thalia Theater

27 Di **SCHWESTER VON** von Lot Vekemans
20:00 NT Gent. Thalia in der Gaußstraße

28 Mi **KREDIT** von Jan Neumann
19:00 schauspielFrankfurt. Thalia in der Gaußstraße

SCHWESTER VON von Lot Vekemans
21:00 NT Gent. Thalia in der Gaußstraße

29 Do **ÜBER TIERE** von Elfriede Jelinek
20:00 Deutsches Theater Berlin. Thalia Theater

30 Fr **MOEDERS/MÜTTER** von Alize Zandwijk
20:00 RO Theater Rotterdam. Thalia in der Gaußstraße

31 Sa **MOEDERS/MÜTTER** von Alize Zandwijk
20:00 RO Theater Rotterdam. Thalia in der Gaußstraße

01 So **HEAVEN** von Fritz Kater
19:30 Maxim Gorki Theater Berlin. Thalia Theater

KASPAR HÄUSER MEER von Felicia Zeller
20:00 Theater Freiburg. Thalia in der Gaußstraße

02 Mo **VERBRENNUNGEN** von Wajdi Mouawad
20:00 Burgtheater Wien. Thalia Theater

03 Di **DIE BEISSFREQUENZ DER KETTENHUNDE**
20:00 von Andreas Marber. Thalia Theater

KOMMT EIN MANN ZUR WELT von M. Heckmanns
20:00 Düsseldorfer Schauspielhaus. Thalia in der Gaußstraße

04 Mi **DAS LETZTE FEUER**
20:00 von Dea Loher. Thalia Theater

05 Do **KNOCK OUT** von Katharina Schmitt
20:00 Theaterhaus Jena. Thalia in der Gaußstraße

06 Fr **DIE LANGE NACHT DER AUTOREN**
19:00 Thalia Theater



PROGRAMM UND INFOS: WWW.THALIA-THEATER.DE ★ KARTEN: TELEFON 040.32 81 44 44

Ermöglicht durch:



MARA-UND-HOLGER-CASSENS-STIFTUNG
KULTURSTIFTUNG ZILLMER

Präsentiert von:

Hamburger Abendblatt
www.abendblatt.de



hamburgische
kulturstiftung



hamburg:
das informationsmagazin