dramaturgie
Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft 02/09

09

europa erlangen

Konferenz der Dramaturgischen Gesellschaft, Erlangen, 29. 01. – 01.02. 2009

dokumentation

»europa erlangen« – konferenzfazit

editorial

Der Zeitpunkt der Jahreskonferenz der Dramaturgischen Gesellschaft (dg), sich mit dem Thema Europa zu beschäftigen, hätte – sarkastisch gesagt – kaum besser gewählt sein können: Wo ganze Staaten im Zuge der globalen Finanz- und Wirtschaftskrise vor dem Zusammenbruch stehen, wurde deutlich, dass ein rein auf das Ökonomische beschränkter europäischer Einigungsprozess eine Bankrotterklärung ist. Die Erschütterung des europäisch geprägten westlichen Gesellschaftsmodells stellte einmal mehr die Frage nach Alternativen, wie sie im Theater seit der Antike thematisiert und durchgespielt werden.

Aus dieser antiken Tradition leitete zunächst Adolf Muschg in seinem Eröffnungsvortrag sein Verständnis des Theaters in Europa her *(nachzulesen in der Sonderbeilage in diesem Heft)*. Dieses Verständnis teilte in ihrem Beitrag auch Helene Varopoulou *(Seite 6)*, wobei sie unterstrich, dass das Wesen des europäischen Theaters in seiner Vielfalt und – im Sinne der positiven Tradition aufgeklärten europäischen Denkens – in seinen Differenzen liegt. Damit rückten die Theatersprachen gerade auch an den Rändern Europas ins Zentrum der Aufmerksamkeit.

Einem Theateraustausch, der diesen anderen Sprachen mit Respekt begegnet, geht es nicht um Exotismus, sondern um die Erfahrungsvermittlung des Eigenen in der Begegnung mit dem jeweils Anderen, um Identitätsfindung also. Wie ein solcher »auf Augenhöhe« stattfindender und nicht von kultureller oder wirtschaftlicher Hegemonie geprägter Austausch aussehen könnte, skizzierte Roger Christmann in seinen Thesen zur Konzeption des »Kunstenfestival des arts« in Brüssel *(Seite 5)*. Ausgehend von diesen auf der Jahreskonferenz gesetzten wichtigen Impulsen wurden existierende Theaternetzwerke, Förderprogramme, bestehende oder geplante Kooperationsinitiativen auf ihre Potenzen und Probleme beim innereuropäischen Theateraustausch hin befragt und verschiedene Modelle anhand praktischer Beispiele untersucht.

Dass man in Erlangen auch recht schnell an die Grenzen Europas stieß, wurde bei verschiedenen Veranstaltungen, so beim Tischgespräch über die Theaterarbeit des Schauspiels Köln mit Rita Thiele und der Diskussion über »postmigrantisches Theater« mit Shermin Langhoff deutlich. Migration macht an den Grenzen Europas nicht Halt. Das Theater trifft auf eine demografisch veränderte Gesellschaft, in der inzwischen viele Menschen mit kulturellen Herkünften jenseits von Europa leben. Nimmt man deren Anliegen im Theater ernst, verändert dies nicht nur die Publikumsstruktur, sondern auch die Ästhetik des Theaters selbst. Nicht erst langfristig wird sich das deutsche Stadttheater auf diesen demografischen Wandel der Gesellschaft einstellen müssen, wenn es Zukunft haben will. »europa erlangen« war also auch ein Schritt vor die eigene Haustür – über Europa hinaus.

Das Vorhaben der Jahreskonferenz, Theater in Europa in seiner ästhetischen, institutionellen und strukturellen Dimension zu erfassen, spannte freilich einen weiten Horizont. Die Überforderung war gewollt, drohte aber auch zur Unübersichtlichkeit angesichts der großen Themenpalette zu geraten, der mit einem jeweils geeigneten Veranstaltungsformat – Vorträge, Tischgespräche, Workshops, szenische Präsentationen – begegnet werden sollte. Einem erstmals auf einer Jahreskonferenz veranstalteten *open space* blieb es deshalb vorbehalten, einige der in den vorangegangenen Debatten aufgeworfenen Fragen vertiefend aufzugreifen oder noch nicht beachtete Problemfelder zu beleuchten, indem in einem demokratischen Auswahlverfahren einzelne Teilnehmer ihre Themen zur Diskussion stellen konnten *(Seite 12)*. Diese Gesprächsform, der wir mit besonderer Erwartung entgegensahen, erwies sich als geradezu symbolisches Kommunikationsmodell für die generelle Europadiskussion. Einige Protokolle der im *open space* geführten Gespräche sind auf der dg-Website nachzulesen.

Welche Produktivität das weit gefasste Programm insgesamt ergab, inwieweit es auch interessante fachfremde Einblicke und Perspektiven bot oder – in Theorie und Praxis – zu sehr in der Sphäre des Theaters verblieb, lässt sich wohl nur im Einzelfall und von jedem Einzelnen beantworten. Die Dokumentation zeichnet auf den folgenden Seiten ausgewählte Beiträge noch einmal nach, bereitet einzelne Schwerpunkte auf, um so zur Vertiefung der Debatte beizutragen, die in Erlangen begonnen wurde.

Nicht unerwähnt bleiben soll die erfreuliche Resonanz auf die Jahreskonferenz. Mehr als 150 Teilnehmer weilten an allen drei Konferenztagen in Erlangen, um das gemeinsam mit dem theater erlangen und dem Institut für Theater- und Medienwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg aufgestellte Programm mitzuverfolgen und durch eigene Beiträge in Debatten, Workshops, einer Dramatik-Messe und im *open space* zu bereichern.

Der Vorstand

inhaltsverzeichnis

1 **Editorial** »europa erlangen« Tagungsfazit

5 **Roger Christmann** Statement zur internationalen Kulturarbeit

7 **Helene Varopoulou** Europa – Kultur – Theater

11 Experiment *open space*

13 **Thomas Renner** Europa: Vorstellungen im Theater der Gegenwart

14 **Rita Thiele** Wie migrantisch kann ein deutsches Stadttheaterensemble sein?

17 Ein Gespräch mit **Tuncay Kulaoğlu** *Ballhaus Naunynstrasse*: Bühne für postmigrantische Geschichten

20 **Günter Jeschonnek** Europäisch kooperieren und produzieren

21 **Markus Bothe** Zwischen Überförderung und dramatikerfreier Kampfzone: Stücke-Markt Europa

24 **Martin Berg** Vom Export zum Austausch

25 Drei Fragen an **Susanne Chrudina** Theatrale Identitätssuche zwischen Berlin / Deutschland und Hosman / Rumänien

27 **Matthias Warstat** Mein interkultureller Alltag

29 **Stefan Krankenhagen** Museum Europa

31 **Kulturstiftung des Bundes** Wanderlust

33 **Heike Müller-Merten** & **Dorothee Hannappel** Der Stadttheaterdramaturg auf dem Weg nach Europa

35 **Dubravka Vrgoč** Koproduktionen am *Zagreb Youth Theater*

39 **Marietta Piekenbrock** Europäisch kooperieren: *garajistanbul*

40 Impressionen zu »europa erlaufen«

44 **Michael Freundt** & **Andrea Zagorski** Theaternetzwerke in Europa

46 die dramaturgische gesellschaft **Impressum**

Martina Marti, Silvie von Kaenel, Alexander Schreuder & **anschlaege.de** Europäische Blicke auf die Konferenz – eine Fotostrecke mit Kommentaren aus Finnland, der Schweiz, den Niederlanden und Deutschland

Herzlicher Dank an unsere Förderer:

KULTURSTIFTUNG DES BUNDES

das theater|erlangen

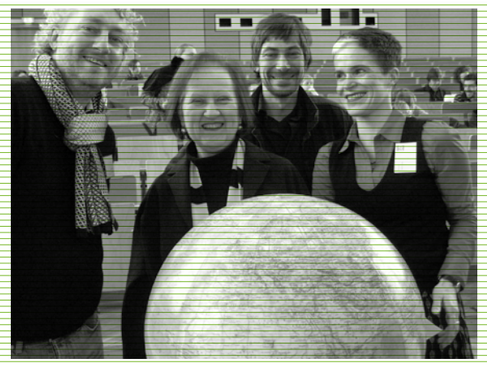
Deutscher Bühnenv Bundesverband der Theater ur

förderverein|theater|erlangen

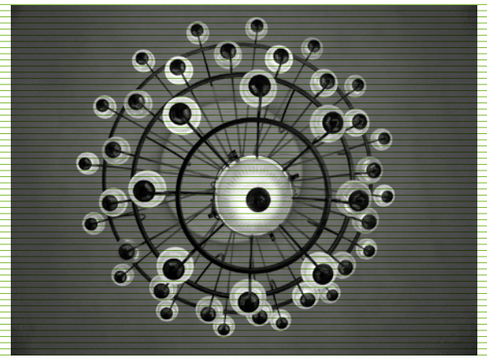
Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg Institut für Theater- und Medienwissenschaft

Landesverband Bayern des Deutschen Bühnenvereins

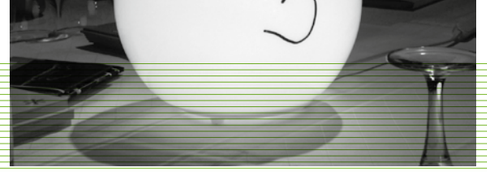
Sparkasse Erlangen



andrej lasarew: europa – eine halbinsel am westrand asiens



»Nach dem teleologischen Weltbild ist das Ziel der Geschichte seit 1945 die Europäische Union. Ist die EU die Erleuchtung Europas?«



»Liebe Kristallkugel, sage mir: Ist Europa eine Mode? Oder ist die europäische Identität bereits überholt? Oder überrollt von einer globalen Identität?«

mustafa avkiran: oft ist desinteresse in wirklichkeit verneinung. – in istanbul ist null geld null geld.

»Ist Europa ein Haus? Während der Konferenz in Erlangen war das Haus die am häufigsten benutzte Metapher für Europa. Ist Europa nicht aber vielleicht eher eine Landschaft? Oder eine Agora? Die Frage lautet: Welcher Ort eignet sich am besten, um sich zu begegnen?«

adolf muschg: was, du gehst noch zum arzt? – erst wenn wir aufhören zu konsumieren, werden wir einen paradigmenwechsel haben.

»Die Tür des Theaters in Erlangen ist offen, wir fühlen uns willkommen und treten ein und es stellen sich Fragen. Wann wurde es zum letzten Mal renoviert? Welche Gebote und Regeln sprechen uns an? Ist es unser Haus? Ja, das war wirklich unser Haus für die Konferenz.«

statement zur internationalen kulturarbeit

von Roger Christmann

Durch die globale Verflechtung und Digitalisierung im Rahmen der Globalisierung steigt der Differenzierungsdruck, der auf Kulturen, Nationen und Gemeinschaften ausgeübt wird. Die Furcht vor dem Anderen vergrößert die Kluft zwischen ›uns‹ und ›denen‹ – eine Spaltung, die sich nicht allein politisch begründet, sondern essentiell auch auf verschiedenen Kulturen und Traditionen beruht. Die Tendenzen, die Grenzen wieder zu schließen und die ›Anderen‹ einseitig zu definieren, schlagen sich auch im Kunstbetrieb nieder, der an Offenheit verloren hat. Im europäischen Kulturbetrieb dominiert eine abendländisch geprägte Ästhetik. Entweder wird nicht-westliches Theater gezeigt, das exotisch-folkloristisch daherkommt, oder aber solches, das von europäischen Traditionen gezeichnet ist. Einige Fragen sollten meines Erachtens bei der internationalen Kulturarbeit berücksichtigt werden:

1. Wenn ein deutsches Theater einen deutschen Künstler präsentiert, dann tut es das, weil es von seiner künstlerischen Qualität überzeugt ist – und das sollte auch das einzige Kriterium für die Präsentation eines internationalen Künstlers sein. Ein Künstler vertritt nur sich selbst, nicht ein Land oder eine Region. Natürlich hat ein Künstler kulturelle Wurzeln, aber er sollte dem europäischen Publikum präsentiert werden, nicht weil er aus einem bestimmten Land kommt, sondern weil er oder sie als Künstlerpersönlichkeit interessant ist.

2. Das schließt natürlich nicht aus, dass der europäische Programmator sich die sehr schwierige Frage stellt: Kann ein lokales Publikum eine Produktion thematisch und inhaltlich verstehen, wenn sie aus ihrem Kontext herausgelöst und in Europa präsentiert wird? Hat die Produktion dann noch eine künstlerische Relevanz oder ist sie nur noch exotisch oder folkloristisch?

3. Wenn man als europäische Kultureinrichtung mit einem nicht-europäischen Künstler über gemeinsame Projekte redet, dann ist es sehr wahrscheinlich, dass es sich um einen Dialog zwischen zwei wirtschaftlich sehr ungleichen Partnern handelt. Umso wichtiger ist die Frage, wie dieser Dialog auf Augenhöhe und mit gegenseitigem Respekt geführt werden kann.

4. Es besteht die Gefahr, dass europäische Programmatoren Künstler einladen, die die Klischees über ihr jeweiliges Land bestätigen. Es sollte also erlaubt sein, daran zu erinnern, dass nicht alle libanesischen Künstler in ihrer Arbeit den Krieg verarbeiten und nicht jedes Werk eines chinesischen Künstlers vom Umgang des Regimes mit den Menschenrechten handelt. Wir sollten bei der Annäherung an andere Kulturkreise vorsichtig sein: Was wissen wir über die zeitgenössische Kunst in Manila? In Dakar? Wie hat sie sich dort in den letzten Jahren entwickelt, vor dem Hintergrund einer anderen Geschichte, Kultur und Tradition, einer anderen Lebenswelt? Wo zeigen sich Kolonialisierung und westlicher »Kultur«-Imperialismus innerhalb des interkulturellen Dialogs? Es ist wichtig, dass nicht-europäische Künstler ihre Themen selbst wählen und dass sie entscheiden können, mit wem sie zur Umsetzung dieser Themen arbeiten möchten.

5. Die Arbeit eines nicht-europäischen Künstlers muss in seinem oder ihrem Ursprungsland zu sehen sein. Kunstwerke, die von ausländischen Künstlern ausschließlich für das Publikum gemacht werden, das vor Ort ist, tragen nicht zur nachhaltigen Entwicklung des Heimatlandes des Künstlers bei, sie sind reine Exportprojekte.

Die zahlreichen »diplomatischen« internationalen Kunstprojekte, die in den letzten Jahren entstanden sind (wie das französische China-Jahr oder das Brüsseler »Europalia«) sind nicht per se uninteressant, aber die Kunstschaffenden sollten nicht naiv sein: In diesen Projekten finden Künstler, die sich mit der Welt, in der wir heute leben, kritisch auseinander setzen, nur schwerlich ihren Platz. Die Künstler werden im schlimmsten Fall als Alibi missbraucht, als Werkzeug, um zu zeigen, wie reich und schön die Kultur des jeweiligen Landes ist – Platz für Kritik gibt es bei diesen Projekten nicht.

Ich sehe hier eine ganz besondere Verantwortung des europäischen Kultursektors: einen Freiraum und eine Plattform zu schaffen, auf der Künstler ohne ästhetischen, ökonomischen, politischen oder kommerziellen Druck ihre Visionen mit dem Publikum teilen können.

Wenn wir diese Voraussetzungen nicht schaffen, dann droht die internationale Kulturarbeit zu einem folkloristischen Wanderzirkus zu verkommen. Wenn wir diese Freiräume aber sehr wohl schaffen, dann werden Ansichten, Perspektiven und interessante Arten der Weltwahrnehmung vorgestellt und mit ihnen verschiedene künstlerische Sprachen und Handschriften. Und dann kann unsere europäische Sichtweise auf die Welt durch andere Blickwinkel und Visionen erweitert werden.

Roger Christmann ist seit 2009 Kaufmännischer Geschäftsführer von »Theater der Welt«. Er hat am Projekt »Kulturhauptstadt Brüssel« 2000 mitgearbeitet und war Kodirektor des Brüsseler »Kunstenfestival des arts«.
www.theaterderwelt.de

»Europa heißt die Möglichkeit, in verschiedenen Kulturen und Sprachen Theater machen zu können. Dabei ist es oft nicht mehr eindeutig klar, wo unser Platz ist. Was bedeutet es, wenn man seinen Platz teilweise in England, ein Stück weit in Frankreich, ein bisschen in der Schweiz, ein wenig in Deutschland und auch noch in Finnland hat? Definieren wir uns über den Platz, den wir uns zugestehen, oder definieren wir die Plätze, an deren Mitgestaltung wir mitwirken?«

johanna haberer: **europa wird herbeiinszeniert**

»Hier geht es nicht um den Apfel, sondern um das Glas. Wittgenstein hat das Glas als Symbol für die Sprache gebraucht. Warum nicht auch das Theater oder gar Europa unter dieser Sicht anschauen? Das Glas hat verschiedene Eigenheiten und Qualitäten; eine seiner Stärken ist es, eine Substanz aufzunehmen. Wir können in das Glas, welches das Theater darstellt, also alle unsere Gedanken über Theater einfüllen: Antigone, den wahren Satz, dessen Gegenteil noch ein bisschen wahrer ist usw. Doch die Stärke hat seine Schwäche: das Glas hat Grenzen. Wenn wir zu viel einschütten, fließt es über. Wir Theaterleute müssen also immer wieder unsere eigene Vorstellung von Theater erweitern und so auch unsere Vorstellung davon, was Europa ist. Ist deine Vorstellung von Europa ein Schnapsglas, eine Blumenvase oder ein Bierhumpen?«

»Konferenzbesucher sitzen und debattieren über Europa. Was erzählt die Raumkonzeption? Jede Gruppe bildet eine eigene Insel, blickt auf ihr eigenes Zentrum in eine leuchtende Glaskugel. Kennt sie die Antwort?«

graham whybrow: **it is sort of shocking, if you come to see the german theaters from a big city that they are so monocultural.**

europa – kultur – theater

von Helene Varopoulou

1 Obwohl ich einige kritische Anmerkungen zum Komplex Europa – Kultur – Theater machen will, geht es mir, das will ich vorausschicken, beim Thema Europa und europäisches Theater nicht um einen Euro-Pessimismus, noch aber um Euphorie. Sondern ein Euro-Realismus ist notwendig, der das Theater genau in den Blick nimmt unter dem Gesichtspunkt Europa.

Europa war nie eine Realität, sondern immer eine Zukunftsprojektion und ein Zukunftsprojekt. Es wurde vor allem im 18. Jahrhundert und in der Romantik entwickelt (Novalis: »Die Christenheit oder Europa«). Aber als schnöde Realität war es Jahrhunderte lang Ort und Ursprung von internen Konflikten, Kriegen, Kolonialismus und Expansion. Und ein gewisses eurozentrisches Weltbild, das heutzutage dabei ist, sich aufzulösen, hat eben nicht nur die erfreulichen Aspekte von Aufklärung, Humanismus, Menschenrechten, Freiheit, Demokratie, Gleichheit und Gleichberechtigung, sondern impliziert zuweilen bis heute noch zugleich einen Machtanspruch und Vorrang den Nicht-Europäern gegenüber. (Und übrigens auch große Ungleichheit im Inneren – wie man an der Debatte über das Europa der Konzerne oder das Europa der Bürger erkennt.)

Vor dem Hintergrund dieses Problemfelds erörtern wir also das Thema Theater / Europa / europäisches Theater.

2 Welche Aufgabe, so fragt das Programm unserer Veranstaltung, hat das Theater auf dem Weg zu einem ›Europa mit einer Seele‹? Ich glaube, es wird uns helfen, wenn wir auch unser eigenes Interesse an dieser Frage sogleich noch einmal reflektieren. Wir sind sicherlich alle an der europäischen Integration interessiert. Aber ich bezweifle sehr, dass Integration in unserem Gebiet so viel heißen kann wie ein irgendwie mit sich identisches europäisches Theater. Vielleicht steht sogar die Formel von der »einen Seele« Europas in der Geschichte der Projektion dieses einen Europas.

Für die Diskussion sollte man in jedem Fall klären, auf welcher Ebene ein Argument jeweils angesiedelt ist, wenn man von Europa und Theater spricht. Denn »das« europäische Theater ebenso wie »das« Europa sind Konzepte, die die Diskussion leicht in Sackgassen führen, wenn man – wie es oft geschieht – die Ebene, auf der man diskutiert, nicht deutlich macht. Dann kann Europa leicht zu einer bloßen rhetorischen Figur werden, man setzt zum Beispiel eine Identität oder jedenfalls einen Kern von Europa und Theater einfach als gegeben voraus und nimmt oft zugleich eine so einfach heute auch nicht mehr gegebene Idee von Theater an.

Welches sind die Ebenen, auf denen die Frage gestellt werden kann?

Auf der ersten und umfassenden Ebene geht es um die politische Frage der Einheit Europas. Diese steht im Hintergrund mit ihren sozialen und ökonomischen Fragen, die das größte spezifische Gewicht haben, aber doch von den kultur- und theaterwissenschaftlichen Aspekten zu unterscheiden sind.

Auf der zweiten Ebene gibt es die im weiteren Sinn kulturtheoretische und im engeren Sinne theaterästhetische und theaterwissenschaftliche Frage, ob Gemeinsamkeiten der nationalen Theatertraditionen Europas existieren, welches ihre Unterschiede und einzelnen Aspekte sind und ob diese Gemeinsamkeiten es erlauben, von »dem« europäischen Theater zu sprechen und womöglich gar ein »postnationales« Theater Europas zu postulieren.

Und drittens ist Europa als Theaterkultur heute oft Gegenstand der Debatte um Kulturpolitik und europaweiten Administration für Initiativen, die Vernetzung, Kommunikation, Austausch, Koproduktionen, Workshops und so weiter fördern.

Zu diesen Feldern will ich nun ein paar Anmerkungen oder Thesen präsentieren.

1. Zur Malaise der Kunst mit den Institutionen

Auf der Ebene der Kulturpolitik hat sich den Institutionen immer die Frage gestellt, wie man die Kunst europaweit fördern könnte. Es gibt bereits eine Geschichte der europäischen Kulturförderung. Ich erinnere mich daran, dass es Mitte der 80er Jahre, also bevor noch in Taormina der europäische Theaterpreis gegründet wurde, aus Brüssel die Initiative gab, ein europäisches Theater zu begründen. Das Konzept basierte damals schon auf der Idee der Mobilität zwischen den Ländern, gedacht war an eine Art *théâtre itinérant*, das durch Koproduktionen zwischen den Ländern funktionieren sollte. In diesem Rahmen hatte ich damals Nele Hertling und den italienischen Kritiker Franco Quadri kennen gelernt, und wir haben eigentlich mehr oder weniger die gleichen Fragen schon erörtert, über die man bis heute immer wieder zu diskutieren hat. Wie können wir uns vernetzen? Wie kommen Norden und Süden Europas zu einem produktiven Autausch? und so weiter. Vielleicht nicht ganz zufällig sind solche »europäischen« Produktionen, wie sie damals geplant waren, in der Realität nicht zustande gekommen. Statt dessen veränderte man die Frage so: Wie präsentieren wir

Helene Varopoulou
Theaterwissenschaftlerin, Kritikerin, Essayistin und Übersetzerin, war von 1984-92 Vorsitzende der griechischen Sektion des ITI. Sie gründete und leitete bis 1997 das Theaterfestival von Argos; seit 2000 hat sie die Leitung der Sommerakademie des griechischen Nationaltheaters inne.

neben der neuen Dramatik aus den verschiedenen Ländern Europas auch die neuen Theaterformen? Die Antwort war die Gründung eines Festivals im sizilianischen Taormina, bei dem von da an jährlich ein europäischer Theaterpreis (*Premio Europeo del Teatro*), zu dem bald noch ein zweiter Preis für »neue Realitäten« hinzukam, da der große Preis vor allem an bereits berühmte Regisseure für ihr Lebenswerk vergeben wurde und man sich für die neuen Theaterformen auch offen zeigen wollte. (Es wäre eine eigene Erzählung wert, wie es bei der ersten Preisverleihung zuging, bei der ich zusammen mit Henning Rischbieter für Ariane Mnouchkine plädierte – sehr zum Missfallen besonders der italienischen Kollegen, die die Vergabe des Preises an Giorgio Strehler favorisierten.) In den zwanzig Jahren seit dem kann man beobachten, wie jeweils verschiedene Tendenzen bei der europäischen Theaterförderung im Zentrum standen. Die Akzente verschoben und verschieben sich mit der Aktualität: Einmal ging es mehr um Mobilität, oder es ging um künstlerische Arbeiten mit verschiedenen sozialen Gruppen, dann wieder um Migrationsthemen,um Jugendbegegnung, die Kultur der jungen Leute, um die Versuche, nationale Identitäten ebenso wie regionale Eigenheiten zu behaupten, um Netzwerke und so weiter. Das Neue und die neuen Ideen sollten gefördert werden. Diese Kulturförderung hat man natürlich nicht abgelehnt und die Gelder von der Zenrale gern genommen, aber zugleich wurde an einer solchen zentralistischen Kulturförderung und ihrem administrativen Bürokratismus mit Anträgen, formalen Kriterien und so weiter immer wieder Kritik geübt. Theoretiker und Künstlergruppen äußern sich gegen diese Art von Steuerung, die vor allem durch die Gewährung von Geldmitteln gekennzeichnet ist. Es existieren dazu eine positive und eine negative Haltung parallel: Ambivalenz.

Zu dieser Malaise der Theaterleute mit den europäischen Institutionen gibt es natürlich eine Parallele im Verhältnis der Künste zu den Institutionen ganz allgemein. Ich denke an die nicht endende Diskussion über das Staatstheater in Deutschland, über die Position der *teatri stabili* in Italien, der *Centres Culturels* im Zuge der *décentralisation* in Frankreich und so weiter. Überall gibt es diese Malaise, das ist wirklich eine Gemeinsamkeit der Theaterkulturen der europäischen Länder. Und man muss wahrscheinlich lernen, entspannt mit dieser Ambivalenz der Künste ihrer Institutionalisierung gegenüber zu leben.

2. Es gibt »das« europäische Theater nicht.

Das Konzept des europäischen Theaters bleibt an sich schon schwierig. Es ist so allgemein und wird oft so äußerlich und damit falsch verstanden wie z.B. der Begriff »des« asiatischen Theaters. Sieht man näher auf die Künste und das Theater, die wirklichen Fragen, die sich den Künsten stellen, konstatiert man, dass dieses Konzept eine Konstruktion ist. Genau wie der eurozentristische Blick von früher enthält das Konzept oder besser das Phantasma »des« europäischen Theaters die Gefahr einer Zentral-Perspektive, einer Einheit, wie sie früher der Barockfürst imaginierte. Man bildet sich ein, europäisches Theater sei das, was man vor Augen hat und überblicken kann: Festivals, repräsentative Aufführungen, hoch organisierter Austausch.

Und man denkt im Hintergrund an einen Konsensus: Wir einigen uns darauf, was ein gutes Theater für Europa sei. Aber ich glaube nicht an diese Vereinheitlichung.

Eine solche Vereinheitlichung ist auch dann fragwürdig, wenn sie mit guten Absichten erfolgt. Wenn Peter Sellars ein schönes Projekt mit Migranten in Wien auf einer Design-Terrasse macht, so ist das vielleicht wunderbar. Man muss sich aber hüten, daraus im Sinne einer Art von Paternalismus den Migranten gegenüber ein Theatermodell zu machen, wo jemand ihnen erklärt, welches für sie das gute Theater ist, oder gar darin ein Modell zur Lösung ihrer Probleme und Konflikte zu sehen, die in Wirklichkeit auf einer ganz anderen Ebene zu suchen sind.

Entscheidend ist immer die Rolle, die das Theater in gewissen Kontexten spielt.

Denken wir, um das deutlich zu machen, an ein Thema wie die Brecht-Rezeption in, sagen wir, Albanien. Es ist offensichtlich, dass es keinen Sinn macht, das als ein Phänomen des europäischen Theaters zu verstehen. Was da im Theater passiert, lebt ganz und gar von den spezifischen Bedingungen dort.

Man kann zwar diese verschiedenen Bewegungen auch in eine Perspektive »Europa« rücken, aber das führt nicht sehr weit.

3. Aufmerksamkeit für den Nicht-Mainstream

In Wirklichkeit ist Theater in den verschiedenen Ländern Europas nach seiner Rolle und seiner Funktion und seinem künstlerischen Gesicht und seinen Möglichkeiten sehr, sehr differenziert. Nur spiegelt sich diese Vielfalt zu wenig in unserem Bewusstsein. Dieses reale Theater kommt zu wenig vor, das Bild des Theaters wird verkürzt auf eine Reihe von glanzvollen, erfolgreichen Momenten, reduziert auf einen Mainstream. Dieser herrscht und wird unterstützt von den Institutionen, die häufig dafür auch vorrangig europäische Förderungen erhalten.

So erklärt sich dann das plötzliche Interesse an einem Punkt für zum Beispiel den Balkan, dann ist eben etwa spanisches Theater überhaupt nicht *à la mode*. So fördert man nach Prinzipien der Exklusion und jeweils von der politischen Agenda abhängig. Was weiß man zum Beispiel vom griechischen Theater oder dem portugiesischen und sogar vom italienischen in Deutschland, Polen oder England, was von Spanien in Griechenland? Sehr wenig. Das meiste bleibt, von wenigen Vorzeigetheatern abgesehen, außerhalb des Blickfeldes.

Theater in jedem Land – das heißt also, was dort an Theater (und auch Aktionen, Performances, theatralen Installationen und so weiter) real passiert, an ganz bestimmten Orten und in spezifischen Kontexten – das ist eigentlich das Entscheidende an der Theaterpraxis. Nicht unbedingt das, was darüber hinaus als großer Moment erscheint und zirkuliert werden kann jenseits dieses Mikrokosmos. Gerade die Kunst des Theaters hat doch im Grunde mehr als ein Prozess von Menschen Wert, mehr als eine künstlerische und gesellschaftliche Praxis, denn als fertiges exportierbares Produkt.

4. Selbstkritik der Kritik und ihrer Kriterien

Ein ähnliches Problem wie bei Kritik und Administration findet man beim Publikum: Man rezipiert oder besser: konsumiert Theater nach den geläufigen einheimischen Mustern, beurteilt es nach den Mainstream-Kategorien.

Schnell findet man also das eine Theater zu pathetisch, das andere vielleicht zu oberflächlich oder zu komödiantisch und so weiter – und das aus keinem anderen Grund, als weil es nicht den Standards der eigenen Theaterlandschaft entspricht. Damit verbunden ist durchaus eine Art Imperialismus in der Kultur: Die Kriterien der ganz großen Theaterländer prägen und dominieren oft das Urteil über alle anderen.

Was man – mit anderen Worten – zu häufig beobachtet, ist eine Art von Borniertheit auch bei informierten Zuschauern oder Kritikern. Sie lehnen eine Theaterarbeit aus anderen Ländern und Kontexten oft sehr rasch ab, weil sie nicht den eigenen Vorstellungen über aktuelles Theater entspricht und nicht den eigenen künstlerischen Kriterien, die aus dem eigenen Kontext stammen.

Vielleicht ist aber solche Borniertheit auch nicht ganz vermeidbar. Vielleicht muss man sich damit abfinden, dass Aufführungen aus ganz anderen Theaterkontexten prinzipiell nicht wirklich verstanden werden können. Damit ist nicht gesagt, dass man keinen Austausch realisieren sollte. Sondern meine These ist, dass ein wirklich europäischer Austausch da stattfindet, wo man sich beeindrucken lässt auch von Ausdrucksformen, die einem selbst fremd sind. Was den meisten beim Austausch mit etwa asiatischen, indonesischen oder lateinamerikanischen Kulturen eher einleuchtet, gilt in diesem Sinne auch im engeren europäischen Umfeld.

5. Identität als Nicht-Identität

Europäisches Theater, wie ich es mir denke, wäre eins, in dem die Zuschauer durch die Konfrontation mit dem anderen Theater fortwährend oder jedenfalls immer wieder eine Selbstbefragung und Selbstkritik des eigenen Denkens erleben. Pointiert gesagt: Die stärkste Identität der europäischen Kultur ist vielleicht ihre Nicht-Identität. Und diese These lässt sich sicherlich mit den besten Traditionen der Philosophie stützen.

Das wäre ein anspruchsvollerer Begriff von europäischem Theater als das Zirkulieren von Aufführungen, die immer wieder nur am eigenen Maßstab gemessen werden. Und im Sinne dieses Konzepts wäre auch nicht der Gedanke irgendeiner Vereinheitlichung und forcierter Zusammenarbeit. Ich möchte hier einen Unterschied machen, der mir wichtig scheint: den Unterschied zwischen Konsum und Rezeption. Die rasante Geschwindigkeit der Zirkulation von Theater aus anderen Ländern ermöglicht zwar vielfach einen Konsum des Theaters aus anderen Ländern, aber keine wirkliche Rezeption. Das Timing der Festival-Macher und der Konsumenten hat seine eigene Logik und ist ein anderes als das der wirklich Interessierten und der Theatermacher. Eine wirkliche Rezeption statt bloßen Konsums benötigt einen geduldigeren Zeit-Rhythmus, dem eher die intensivierte Praxis von längerfristigem Künstleraustausch, sicher auch internationalen Workshops und gemeinsamen Theaterarbeiten über längere Zeit hin entspricht als das vordergründige Bekanntwerden mit anderen Theaterformen bei Festivals, das leicht zu neuen Missverständnissen oder zur Bestätigung von Vorurteilen führen kann. Es geht vielmehr um die Chance, Differenzen als solche besser zu verstehen und zu würdigen, nicht vordergründig eine »Gleichheit« oder »Ähnlichkeit« zu suchen.

6. Sprechtheater

Das deutsche, englische, französische, lettische, finnische, griechische, portugiesische Theater und so weiter ist nicht nur ein Ort der nationalen Kulturen, sondern zu aller erst ein Theater der jeweiligen Sprachen.

Ein multi-ethnisches Theater ist sicherlich eine neue, interessante und auch förderungswürdige Realität des Theaters. Sie darf aber nicht in Konkurrenz zur oder gar anstelle der Förderung des Theaters der einzelnen Sprachen gesehen werden. Mich beunruhigt es eher, wenn ich immer öfter beobachte, auch bei an sich durchaus kritischen und produktiven jungen Theaterleuten, wie ein internationalistisches Englisch auf ihren Bühnen vorherrscht, das europaweit und möglichst weltweit zirkulieren kann. Wir benötigen in Europa meines Erachtens eine Kulturpolitik, die den verschiedenen Sprachen eine lebendige kulturelle Existenz sichert, nicht nur in Schulbüchern und allenfalls Schreiblaboren für Schriftsteller, sondern gerade auch auf den Bühnen. Ich spreche also von einem Europa der Sprachen, das ein Theater der verschiedenen Sprachen besitzt. Eine vorrangige Aufgabe der europäischen Kulturpolitik scheint mir also mehr zu sein, das Fortbestehen dieser diversen Sprachkulturen in Europa zu sichern, auch ein Theater der Sprache, das von vielen Seiten in Gefahr ist.

7. Gegen Programmatik

Natürlich gibt es jetzt eine Reihe von Projekten, die sich in einer europäischen Perspektive verstehen. Die Leute sollen dort beispielsweise lernen, wie man friedlich zusammen lebt. Aber man kann die Kunst nicht danach messen, was man politisch für eine Integration braucht. Die Kunst kann in diesem Sinne auch nicht die Dienerin einer an sich guten politischen Zielsetzung, dem Frieden, der Europa-Einheit sein. Die Vorstellung, Theater als Medium einer politischen Pädagogik zu nutzen, ist an sich natürlich möglich. Aber sie zeigt keine sinnvolle Richtung für eine europäische Kulturpolitik an. Eine »postnationale Utopie« von Theater als Dialog und Interaktion, ein Theater für Integration oder demokratische Mitbestimmung klingt gut, ist aber zu weit von der Einsicht in die Wirklichkeit künstlerischer Prozesse entfernt, die viel weniger konzeptuell, geordnet und zielgerichtet verlaufen. Darum scheinen mir diese gut klingenden Ideen des Guten zuviel zu sein, was einen Lerneffekt des Theaters angeht. Die Rolle des Theaters sieht anders aus: Gerade wenn Theater eine Form von Geschichtsschreibung sein soll, darf sie sich nicht einfach an den guten Ideen orientieren. Also: Der europäische Idealismus sollte nicht umgemünzt werden in eine Theateridee der Erziehung von *citoyens*, der Propaganda des Guten und des sozial Nützlichen. Theater kann seine Bestimmung am besten erfüllen, wenn man ihm eine solche Bestimmung nicht vorschreibt. Es kann seine Bestimmung, seine Aufgabe, die es als Theater hat, am besten erfüllen, wenn man ihm keine konzeptionellen Vorgaben für seine Aufgabe und seine Bestimmung macht.

Und das gilt natürlich umso mehr, als der Begriff von dem, was Theater eigentlich sei, sich selbst in rasantem Wandel befindet. So sehr sind neue Dinge entstanden, die nicht mehr wie Theater aussehen, das man gewohnt war, dass Brechts alter Witz, »dann nennen wir es eben ›Thaeter‹«, heute sehr aktuell ist. Theater im Euro-Raum war, daran muss man immer wieder erinnern, beständig in Bewegung, hat sich in Abständen immer wieder gleichsam von Grund auf neu erfunden. Und vieles, was alt war, besteht weiterentwickelt fort.

Natürlich gibt es zu denken, dass die Leiterin des diesjährigen »Theater der Welt«-Festivals, die allseits hoch geschätzte Kennerin des neuen Theaters Frie Leysen, sagen kann, man solle nicht mehr von »Theater« sprechen, sondern einfach nur noch von den Künsten. Wer hätte nicht oft schon einen ähnlichen Gedanken gehabt, wenn manche sehr ernsthaft trennen wollen zwischen Theater und Performance oder Aktionskunst und Theater. Ein Phänomen, eine Tendenz, wesentlich im europäischen Kontext war aber stets das Theater als Kommunikations- und Diskussionsforum. Und Theater war andererseits schon immer ein *meeting-* und *meltingpot* der Künste, von der Antike bis zum Gesamtkunstwerk. Die Kategorie der Kunst selbst wird von manchen auch aufgegeben. Vielleicht aber wird sie auch nur verschoben. Man verabschiedet Kunst mit großem K., wie Theater mit großem T. als »Kunsttheater«, aber macht es sich dabei vielleicht zu leicht. Schon in der Antike schloss der Begriff *techné* zusammen mit der Kunst auch Wissenschaft, Technik, Handwerk und soziale Praktik ein.

Letzten Endes geht es wohl eher um eine neue Definition für eine alte Sache, um ein neues Verständnis von Kunst, nicht um ihre Abschaffung. Man sollte nicht zu schnell in einer Dekonstruktion des Kunstbegriffs Kunst verabschieden, denn gerade in einer Gesellschaft zunehmender Abstraktion auf allen Ebenen gewinnt das Ästhetische, die Kunst an Bedeutung eher wieder hinzu.

experiment open space

11:00 Uhr

Im »Ex«, dem Experimentiertheater des Instituts für Theater- und Medienwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg, steht ein großer Stuhlkreis – und ein Kaffeebuffet. Nach und nach kommen über hundert Konferenzteilnehmer von den Impulsvorträgen im frontalen Geographie - Hörsaal in diese völlig andere Kommunikations-Situation. Im Zentrum der 15 *x* 17 Meter großen, fensterlosen *black box* stehen zwei Podeste mit Sitzkissen, Papier und Stiften. An den Wänden ringsum hängen Sprüche, Grafiken, Schemata: »Wer auch immer kommt, es sind die richtigen Leute«. »Was auch immer geschieht, es ist das einzige, was geschehen konnte«. »Es beginnt, wenn die Zeit reif ist«. »Vorbei ist vorbei – Nicht vorbei ist nicht vorbei«.

11:25 Uhr

Mit einer Glocke bittet der Moderator Achim Müller die Teilnehmer vom Kaffeebuffet und den anderen angeregt diskutierenden Gruppen auf die Plätze im großen Kreis. Er beginnt, die Prinzipien des *open space* zu erläutern, einer Konferenzmethode, die aus der Erfahrung entstand, dass die Kaffeepausen oft die produktivsten Momente einer Tagung sind. In den Workshops des *open space* wird keine Diskussion verschoben, weil ein Experte fehlt: Alle sind richtig. Ungeplantes ist nützlich. Energie ist wichtiger als Pünktlichkeit, und wenn die Energie zu Ende ist, ist auch die Zeit um. Die Teilnehmer dürfen sich wie Hummeln von Workshop zu Workshop bewegen und verschiedene Diskussionen befruchten, sie dürfen aber auch wie Schmetterlinge einfach nur »schön« sein und sich am Buffet aufhalten, das die ganze Zeit zugänglich ist.

11:50 Uhr

Für achtzehn Workshops gibt es Raum und Zeit an diesem Konferenztag, zu drei Zeiten in sechs Seminarräumen der Universität. Themen existieren noch keine; diese vorzuschlagen liegt nun in der Verantwortung aller. Achim Müller bittet die Teilnehmer mit Ideen, in die Mitte des Kreises zu treten, ihr Thema zu notieren, kurz vorzustellen und auf der Agenda an der Wand zu platzieren. Gespanntes Schweigen. Gibt es nach dem vorigen, inhaltsreichen Arbeitstag überhaupt noch Fragen und Beiträge zum Generalthema »Europa im Theater: Sinn, Möglichkeiten und Probleme«? Wer traut sich, unvorbereitet eine einstündige Diskussion zu leiten? Nach einer Minute ist das Eis gebrochen, nach und nach treten Teilnehmer mit ihren Themen in die Mitte.

12:15 Uhr

Die Agenda steht: »Hat Deutschland das beste Theatersystem der Welt?«. »Welche Rolle spielt Europa in meinem Theater?«. »Migrantenquote im deutschen Stadttheater«. »Interesse an Funktion versus Beschäftigung mit Ästhetik«. »Dramaturgie als Schlüsselwissenschaft für europäische Kooperationen«. »Netzwerk zum Fonds Wanderlust«. »Nachdiskussion zum Europa-Vortrag von Helene Varopoulou«. »Geschichte erzählen im Theater«. »Übersetzung als künstlerischer Bestandteil eines Gastspiels«. »Weiterbildung für Dramaturgen in Europa«. »Europäische Dramatik – Festivalformate und ihre Nachhaltigkeit«. »Europäische Festivals und freie Szene«. »Theater als Bildungseinrichtung in Deutschland und Europa«. »Europa und Theater – Wo ist die Utopie?«. »Anträge für Ideen versus Ideen für Anträge«. »Internationale Aspekte des Kinder- und Jugendtheaters«. »Produktionsdramaturgie im Residenz-Hopping«. »Europa überwinden«.

12:30 Uhr

Die ersten sechs parallelen Workshops starten, eine gute Stunde später treffen sich alle am Buffet zu einer Suppe.

14:20 Uhr

Die zweite Runde beginnt.

15:30 Uhr

Die dritte Runde beginnt. Es gibt fast keine Hummeln und nur wenige Schmetterlinge, aber viele, die sich mit anderen Gruppen über ihre Themen austauschen. Auf Anregung der Teilnehmer stellen einige Workshops die wichtigsten Punkte ihrer Diskussion in zwei Minuten vor. Andere erklären sich bereit, die Ergebnisse in einem kurzen Text zusammenzufassen. Diese Texte stehen online unter: *www.dramaturgische-gesellschaft.de* im Bereich Konferenz bereit.

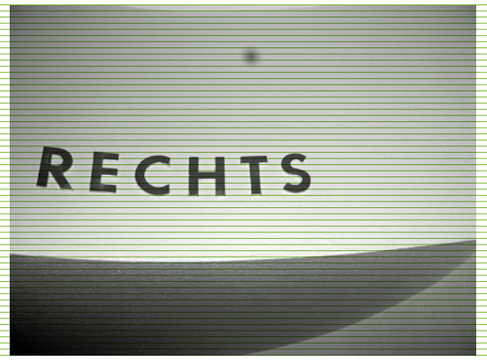
17.15 Uhr

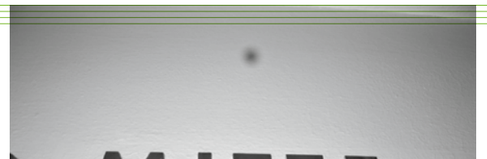
Achim Müller schließt den *open space*. Das Experiment ist gelungen.

»Männer und Frauen werden getrennt. Für diesen speziellen Raum ist das in Ordnung. Was heißt das im Bild von Europa als Haus? Wieviel Regulierung erträgt Europa, wenn wir uns in diesem Haus gleichzeitig frei fühlen möchten?«

»Frau Deutschland nimmt die anderen Länder bei der Hand: ›Schau mal Kleines, da vorne: Das ist Europa. Sei schön artig und still. Hier spielen die Großen.‹«

»Beim Schweigen gibt es keine Sprachprobleme. Oder?«





europa: vorstellungen im theater der gegenwart

Die lebendige Bibliothek im Redoutensaal

von Thomas Renner

Wenn sich am letzten Tag der dramaturgischen Jahreskonferenz im Redoutensaal hellblau gekleidete Subjekte intensiv mit einem Gegenüber unterhielten, so waren das – so seltsam das klingen mag – Bücher. Lebendige Bücher, um genau zu sein. Ein Konzept, für das wir, zwölf Studierende der Theaterwissenschaft der Uni Erlangen unter der Leitung von Marion Siems, uns zur Darbietung der Seminarergebnisse entschieden hatten. Ein Semester lang hatten wir »Das Europabild im Drama / Theater der Gegenwart« erforscht:

Hat Europa Bühnenpotential? Schreiben Dramatiker eine Hymne auf die berüchtigte Einheit in der Vielfalt oder betonen sie eher die Einfalt in der Vielheit? Zwar fallen bei Europadiskussionen ständig die Begriffe Migration, Religion, Interkulturalität, aber die eine gewichtige Frage ist doch die: Ist eine europäische Identität überhaupt möglich?

Muss sie wohl. Zumindest in der Politik wird die eine europäische Identität der nationalen gerne gleichgesetzt. Gerade in weltpolitischen Fragen scheint es allzu notwendig, dass ein geeintes Europa als Gegenpol zur Weltmacht USA existiert und sich auch behaupten kann.

Auffällig ist, dass die in den Medien alles überschattende Paarung Europa / USA in den diskutierten Dramen kaum erwähnt wird. Vielmehr ist hier Europa selbst das neue Land der unbegrenzten Möglichkeiten. Die Autoren der von uns besprochenen Stücke nähern sich diesem komplexen und allzu schwammigen Begriff unterschiedlich. Entweder sie versuchen alles, was Europa bewegt, zu dramatisieren oder ein Europa-Thema im Speziellen herauszugreifen und umzusetzen.

Bernhard Studlars »Me and You and the EU« oder Tom Lanoyes »Festung Europa« sind gleichermaßen postmoderne Zusammenwürfe aus Vergangenheit, Gegenwart, Direktheit und Abstraktion, ein endloses Gemisch der verschiedensten Europa-Motive und -Thematiken. Hingegen veranschaulicht die kroatische Autorin Ivana Sajko in »Europa – Monolog für Mutter Europa und ihre Kinder«, dass Europa auf einer endlosen Zahl von Kriegen basiert und »Mutter Europa« unter Fresssucht leidet bei gleichzeitiger Angst vor Fremden. Hier deutet sich schon an, dass das Vertiefen einzelner Europaaspekte weitaus mehr dramatisches Potential bietet.

Xavier Durringer konzentriert sich in »Die Ausgegrenzten« auf die Probleme der Migranten und ihrer Nachkommen in den französischen Banlieus. Die vielbeschworene Einheit findet sich allein in dem Moment des WM-Triumphes von 1998, als die französische »National«-Mannschaft, die zum Großteil aus Spielern mit sogenanntem Migrationshintergrund besteht, den Titel holt. Die gesellschaftlichen und politischen Nöte Georgiens, ein Land, das geographisch Asien und kulturell Europa zugeordnet wird, zeichnet Nino Haratischwilli in »Georgia (Agonie)« nach. Beide Stücke thematisieren national beherrschte Missstände, repräsentieren aber durchaus Probleme jenes Konstrukts Europa, das aktuell in aller Munde ist.

Vielleicht ist die Bezeichnung »Konstrukt« in Bezug auf Europa gar nicht so falsch. Aus dem antiken Mythos Europa ist heute ein moderner geworden. Von der Politik als großes Ereignis des gemeinsamen Schaffens gepriesen, gehen einige Autoren sogar noch einen Schritt weiter: Europa ist nicht nur Mythos, Europa ist Märchen, ist Paradies. Das Spiel mit märchenhaften Motiven, Harmonie und Sprache, gehen Tena Štivičić in »Fragile!« und Kerstin Specht in »Feu / Fire / Feuer« gleichermaßen ein. In beiden Stücken treffen die verschiedensten Kulturen aufeinander, in beiden Stücken scheitert man im Zusammenleben.

Ist das Märchen Europa eine Utopie? Bleibt Europa in Bezug auf den kulturellen Austausch ein Konstrukt? Ist die nationale Identität nicht einer europäischen vorzuziehen? Die Antworten fallen unterschiedlich aus – je nachdem, ob wir Bühne oder Politik befragen. Und einmal mehr erweist sich, dass die Bühne der Realität näher ist als die Politik – zumindest, wenn es um Europa-Vorstellungen geht.

Thomas Renner ist Studierender der Theater- und Medienwissenschaft an der Universität Erlangen-Nürnberg.

wie migrantisch kann ein deutsches stadttheaterensemble sein?

Skizzen zu einer gelebten Vision am Schauspiel Köln **von Rita Thiele**

Das Schauspiel Köln hat unter der Intendanz von Karin Beier ein künstlerisches Profil entwickelt, das, sowohl in Themen des Spielplanes wie in der Zusammensetzung des neuen Ensembles, sehr konkret die Tatsache spiegelt, dass über 30 % der Kölner Bürger Migrationshintergründe haben. Damit zusammenhängend haben wir uns für internationale Kooperationen geöffnet, auch, um unseren Blick auf heimische Realitäten durch Impulse anderer europäischer Theatermacher zu erweitern. Im Folgenden einige Skizzen zu unserem »Kölner Weg«, die nicht verdecken sollen, dass unsere Entscheidungen als mehr oder minder experimentell zu verstehen sind. Noch eine Vorbemerkung, auch angesichts der kontroversen Diskussion: Eigentlich verfolgen wir nur die altmodische Tugend, als Stadttheater auf die unmittelbare Umgebung zu reagieren. Migration ist wahrlich nicht unser einziges Thema, da gibt es noch andere »Kölner Affären«.

Am Anfang stand vor allem eine Entscheidung: Den sozialen Wirklichkeiten Kölns entsprechend, sollte mindestens ein Drittel unseres neuen Schauspielensembles Migrationshintergründe aufweisen. Wir haben uns also für eine Art Quote entschieden, wobei das wichtigste Kriterium bei künstlerischen Engagements selbstverständlich immer die schauspielerische Kraft bleiben muss. Vorboten der demografischen Entwicklung gibt es mittlerweile in vielen Stadttheaterensembles. Und Besetzungen, die migrantische Merkmale von Schauspielern für künstlerische Konzepte nutzen, sind durchaus üblich und grundsätzlich legitim. Ein Kölner Beispiel für eine solche Besetzung findet sich in Karin Beiers Inszenierung von Hebbels »Nibelungen«: mit Patrick Gusset (einem farbigen Schweizer, der den Gerenot spielte), mit Omar El Saedi (einem jungen Schauspieler aus einer ägyptischen Familie als Giselher), mit Patrycia Ziolkowska (aus Polen stammend, die die Kriemhild spielte) und Carlo Ljubek als Siegfried (er hat kroatische Wurzeln). Diese Besetzung war inhaltlich gegen die Tradition einer deutschtümelnden Vereinnahmung dieses Stückes als Nationalepos gesetzt. Besetzungen mit Migranten, ohne dass damit eine spezifische Interpretation des Stoffes verfolgt wird, sind dagegen selten. Es müsste heute aber möglich sein, beispielsweise Ferdinand in Schillers »Kabale und Liebe« von einem Schauspieler spielen zu lassen, dem man seine Migrationsgeschichte ansieht – ohne dass seine Herkunft explizit Thema der Inszenierung, also zentraler Bestandteil der Interpretation ist. Auch um diese Selbstverständlichkeit zu ermöglichen, haben wir uns für eine deutliche Quote von Migranten im Schauspielensemble entschieden. Denn hat man nur wenige zur Verfügung, werden solche Entscheidungen immer als exotisch und bedeutungsvoll interpretiert.

Um nicht in Fußangeln wie »Multikulti-Kitsch«, paternalistische Anmaßung, Exotismus zu geraten, haben wir auch die theoretischen Voraussetzungen unseres Ansatzes diskutiert. Keinesfalls kann es um die Integration von Fremdem/n in das Theater gehen, auch nicht um ein unbewegliches Nebeneinander von kultureller Vielfalt. Vorauszusetzen ist vielmehr, dass wir alle das Produkt einer städtischen Hybridkultur sind, inhomogene Wesen mit verschwimmenden Konturen, die in Deutschland leben – die aber beispielsweise im Internet arbeiten, italienisch kochen und asiatische Sportarten betreiben.

Was heißt das für unsere Spielpläne? Wir versuchen uns nicht zu eng und zu illustrativ den Themen unserer Hybridkultur zu nähern, sondern sie möglichst weit zu umspielen. Wir meiden Spielplanentscheidungen, die die Lebenswelten von Migranten und Nichtmigranten künstlich umzäunen, ja, womöglich eine Art Artenschutz betreiben. Uns interessieren keine Stücke, die sich in fürsorglicher Weise der Probleme von Migranten annehmen. Uns geht es nicht um eine tolerante »Multikulti-Pluralität«. Aus unserer Sicht gehören zur Lebendigkeit eines kulturellen Austauschprozesses Opposition, Provokation, spielerische Ironie und produktiver Streit. Es geht uns folglich darum, mehrere Dinge auf einmal zu tun: möglichst kontroverse Herangehensweisen an Themen unserer Hybridkultur zu präsentieren (deshalb finden so unterschiedliche Autoren wie Zaimoglu, Calis und Hermanis in unserem Spielplan Platz), neue Erfahrungsräume, auch ästhetische, zu öffnen (dazu gehören bei uns innovative Grenzgänge wie die von SIGNA, semidokumentarische Formate und so weiter). Und als Kehrseite der gleichen Medaille die Einladung europäischer Regisseure und internationale Koproduktionen, die auf einer anderen Ebene die Themen der kulturellen Vielfalt und Reibung durchspielen (wie Antonio Latella oder Katie Mitchell).

Rita Thiele ist Chefdramaturgin am Schauspiel Köln, hat sich in einem Artikel in »Die Deutsche Bühne« 10/08, der ihrem Tischgespräch und diesem Text zugrunde lag, noch ausführlicher zu diesem Thema geäußert. Die Idee eines »migrantischen« Ensembles mithilfe einer Quote wurde auf der Jahreskonferenz äußerst kontrovers diskutiert

www.schauspielkoeln.de

europa kolonisiert sich selbst

»Essen fassen!« – Europäische Kulturschaffende am Futtertrog der Subventionsgeber.«

»In Finnland beispielsweise ist die Hälfte der aufgeführten Stücke aus finnischer Hand. Die Theatermacher wollen finnische Stücke (nicht nur klassische, sondern vor allem auch zeitgenössische) auf die Bühne bringen, und das Publikum will diese auch sehen. Darauf ist man in Finnland stolz. In Erlangen besprechen wir, dass die deutschen Spielpläne sehr europäisch sind – sollten wir in Finnland unsere Lage nochmal überdenken?«

»Europa scheint ein Gespenst zu sein«

»Der König fehlt – wer sitzt heute in seiner Loge? Überreste des Absolutismus. Nur im Militär – und im Theater – habe die patriarchale Hierarchie ungestört überleben können, munkelt man.«

ballhaus naunynstrasse: bühne für postmigrantische geschichten

Ein Gespräch mit **Tuncay Kulaoğlu**, Kurator/Dramaturg am Ballhaus Naunynstraße

BIRGIT LENGERS: **Wenn man deine und Shermin Langhoffs** (künstl. Leitung *Ballhaus Naunynstraße*) **Biographie ansieht, fällt auf, dass ihr beide erst als politische Aktivisten in Nürnberg Filmfestivals initiiert und dann in Berlin das Kollektiv kulturSPRÜNGE gegründet habt. Man gewinnt den Eindruck, erst erobert ihr den Film und jetzt das Theater. Wie verlief der Weg dahin und was interessiert euch dort?**

TUNCAY KULAOĞLU: Das hat viel mit der eigenen Biographie zu tun: Meine Eltern sind seit 1973 in Deutschland und haben mich 1982 nachgeholt, da war ich 16. Ich habe also eine ganz typische Zweite-Migrations-Karriere, bin aber – wie auch Shermin – selbst noch gewandert. Nürnberg war dann die zweite Heimat. Wir waren dort politisch aktiv und haben gleichzeitig mit der Kulturarbeit angefangen, mit all dem, was man damals so machte: Folklore, Lesungen, Heimatkulturpflege. Anfang der 90er haben wir ein Filmfestival gegründet, inzwischen das größte außerhalb der Türkei. Ich habe Kurzfilme gedreht, Shermin hat als Aufnahme- und Produktionsleiterin gearbeitet, zuletzt mit Fatih Akin bei »Crossing the Bridge« und »Gegen die Wand«. Shermin hatte den Kontakt zum Theater auch über ihren Mann Lukas Langhoff. Bei mir fing das am HAU an. Wir haben Filmreihen, Lesungen, Konzerte, das *site-specific*-Projekt »X-Wohnungen – Migration« und die Festivals »Beyond Belonging« kuratiert. Die Projekte sind sehr gut angekommen. Es wurde uns klar: Es gibt ein großes Interesse an diesen Themen.

Das Motiv, das hinter diesem Engagement steht, ist also der Wunsch, den migrantischen und postmigrantischen Perspektiven eine Öffentlichkeit zu geben?

Ja. Wir haben im Theater etwas vorgefunden, das wir vom Film gut kennen: Seit den 90er Jahren gibt es eine Welle deutsch-türkischen Filmschaffens. Mehr als 20 Regisseure haben Langspielfilme gedreht, 50 insgesamt, aber die wenigsten schaffen es in die Kinos. Diese Geschichten sind bis heute im deutschen Kino nicht erzählt worden. Es gibt eine neue Generation, die hier Film studierte und eine eigene Sichtweise und eigene Themen entwickelt. Ich setze mich dafür ein, dass diese Stimmen gehört werden.

Nimmst du das Theatersystem als hermetischer wahr als das Filmbusiness für jemanden mit Migrationshintergrund? Wenn man z.B. bedenkt, dass Nurkan Erpulat der erste Regie-Absolvent der Ernst-Busch-Schule ist ...

Das ist im Filmbereich genauso. Türken werden Regisseure, Schauspieler, Kameraleute. Aber es gibt keine türkischen Produzenten, vor allem gibt es keine Leute mit migrantischem Hintergrund in den Fördergremien, d.h. die kommen nicht

auf die Positionen, die für das Geld sorgen. Also fehlt das kulturelle Potential bei den Entscheidungen. Oft wird man abgespeist mit dem Quotenargument: »Wir haben schon einen Türkenfilm.« Aber es geht um deutsche Geschichten. Mein Lieblingsbeispiel: Auf der Pressekonferenz, als Fatih Akin den »Goldenen Bären« gewann, sagte ein SZ-Journalist: »Wunderschöner Film, Herr Akin, aber wann fangen Sie endlich an, deutsche Geschichten zu erzählen?« Das ist bezeichnend: Man begreift die Geschichten noch immer nicht als Teil dieses Landes. Im Theater ist es noch hermetischer! Künstler werden reduziert auf bestimmte Rollen. Man hat keine Chance, rein zu kommen, fängt bei Null an und baut langsam auf. Aber es gibt ein riesiges Potential und eine Menge zu erzählen. Es war klar: Wir brauchten etwas Eigenes. Die Art und Weise, wie wir hier produzieren, ist ganz ähnlich wie die beim Film: kein festes Ensemble, Projekte werden von der ersten Idee bis zur Premiere entwickelt. Die Gründung des *Ballhaus Naunystraße* war natürlich auch eine kulturpolitische Setzung.

Könntest du das künstlerische Konzept und Profil skizzieren?

Der Verein kulturSPRÜNGE gestaltet das künstlerische Programm. kulturSPRÜNGE geht es darum, die Kunst- und Kulturproduktion von Migrant/innen und Post-Migrant/innen sichtbar zu machen und einen Austausch über die Themen Migration und urbane Kultur anzuregen. Der Reichtum von Geschichten, die bisher niemand erzählt hat, wird publik gemacht: Wie kann man sie so auf die Bühne bringen, dass es neue Inhalte sind und auch neue ästhetische Ansätze?

Lässt sich das denn reduzieren auf bestimmte Inhalte? Was sind das denn, »migrantische Geschichten«? Geht es immer um Heimatlosigkeit, Heimatsuche, Zerrissenheit zwischen zwei Heimaten?

Nein, deshalb sprechen wir ja auch von »postmigratischem« Theater. Eine postmigrantische Geschichte kann im Grunde alles sein. Man kann »Romeo und Julia« nehmen. Das haben wir ja auch gemacht.

Es geht also weniger um Themen als um eine bestimmte Erzählperspektive?

Ja, es geht darum, dass sich gesellschaftliche Realitäten, die im Zusammenhang mit Migration stehen, in den Inszenierungen wiederfinden. Das ist unsere Leitlinie.

So beziehen sich programmatisch die Produktionen des Eröffnungsfestivals »Dogland« auf die Ära nach der ersten Migrationsphase. »Postmigrantisch« bezeichnet einen Generationswechsel. Die dritte, die vierte Generation sind keine Türken mehr, das sind Deutsche, aber mit einem anderen Hintergrund. Die Migration prägt dieses Land noch immer. Es geht sowohl um gesellschaftliche Realität als auch um individuelle Geschichten, die so bisher nicht dargestellt wurden, oder eben nur aus der Perspektive der Mehrheitsgesellschaft. Bauchschmerzen haben wir, wenn die Geschichten und die Protagonisten auf bestimmte Aspekte reduziert werden. Und wir sind ein Netzwerk, das junge Künstler entdeckt und fördert.

Shermin Langhoff träumt von einer Akademie der Autodidakten.

Weder Shermin noch ich haben studiert, weder Film noch Theater – auch nichts anderes. Wir bilden und fördern uns und andere selbst.

Hattet ihr denn nicht auch die Sorge, dass man euch mit dieser eigenen Spielstätte im negativen Sinne versorgt und labelt? »Wir geben den Postmigranten ihre Nische, da können sie dann ihr Ding machen und erheben keinen Anspruch mehr auf Partizipation.«

Das ist die Gefahr und das Dilemma: Vorzeigeprojekt, Feigenblatt, Schaufenster zu sein. Das war uns bewusst, damit gehen wir um.

Hoffst du, dass sich die Notwendigkeit des eigenen Hauses irgendwann erledigt, weil die Perspektiven, von denen du gesprochen hast, überall präsent sind?

Nein, nicht in Deutschland. Die Widerstände sind zu groß. Erst vor drei, vier Jahren hat die Politik zugegeben: »Wir sind ein Einwanderungsland«, nach mehr als 40 Jahren Migration! Klar besteht die Gefahr, dass unsere Arbeit auf unsere Herkunft reduziert wird. Das wird aber auch das Programm entscheiden. Erst gestern hatten wir eine heftige Diskussion im Leitungsteam: Da ist ein tolles Stück, interessanter Autor, würden wir gerne machen, aber nur in türkischer Sprache. Das geht nicht.

Ihr zeigt nichts in türkischer Sprache?

Nein. Es gab tatsächlich Beschwerden, warum wir nicht ins Programm schreiben »in deutscher Sprache«.

Wer ist denn euer Publikum? Was sind bisher eure Erfahrungen?

Ziemlich gemischt. Wir haben das gutbürgerliche Theaterpublikum aus Charlottenburg, theatersozialisierte Kunstliebhaber, die auch ins HAU gehen, Leute aus der deutsch-türkischen Kunstszene. Langsam kommen die, die sonst keinen Zugang zu Theater haben.

Kommen die über Bekannte von euch?

Ja klar, wir haben die *connection* in die türkische Gemeinde. Mein schönstes Erlebnis war bei »Café Europa vs. Dog Eat Dog« von Nuran David Calis: Da kam ein Türke, junger Typ, gut gebaut, mit seinen zwei Türkentussis. Ich wusste, die sind hier aus der Nachbarschaft. Die saßen dann genau hinter mir, und kaum hat das Stück angefangen, macht der seine Coladose auf. Ich hab ihn natürlich böse angeguckt, aber innerlich hab ich mich gefreut. »Café Europa« handelt ja von einem Türsteher, vielleicht hat der das irgendwo gelesen und gedacht, das könnte auch meine Geschichte sein.

Ihr arbeitet im Bereich Kulturelle Bildung auch mit nicht-professionellen Darstellern.

Ja, z.B. »Ferien-Lager – die 3. Generation« ist eine theatrale Zustandsbeschreibung von und mit zehn Jugendlichen, die alle aus dem Naunyn-Kiez kommen.

Es geht euch auch darum, denen, über die immer gesprochen und gemutmaßt wird, die Chance zu geben, selbst über sich zu sprechen.

Das ist ja das Grundproblem in diesem Diskurs, wo die Mehrheitsgesellschaft sich anmaßt, überall mitzureden. Wir schauen ganz genau hin. Das war auch die Idee bei »Kahvehane«, dem Theater-Parcours durch anatolische Teehäuser. Jeder glaubt zu wissen, was dort vor sich geht. Das ist aber nicht der Fall, deshalb haben wir versucht, Einblicke zu gewähren. Bei »Beyond Belonging 3«, das im Herbst im HAU und hier stattfinden wird, haben wir uns Gedanken gemacht zu Mauerfall und Wiedervereinigung. Ausgangspunkt ist die Frage: Wie haben die Türken das erlebt? Darüber redet niemand, es geht immer um deutsche Befindlichkeiten. In der Recherche stößt man auf die wunderbaren Geschichten von Türken, deren Frauen in Anatolien geblieben waren und die in Berlin deutsche Geliebte hatten, auch im Osten. Nach dem Mauerfall kamen junge Nazis, 20 Jahre alt, nach Westberlin und haben hier ihren türkischen Papa gesucht. Das ist unser Beitrag zu 20 Jahre Mauerfall.

Wie geht's weiter?

Wir wollen uns verstärkt mit der Geschichte des Hauses und der unmittelbaren Umgebung auseinandersetzen, z.B. mit dem Zitat von 1973, das vor unserem Haus auf dem Banner steht: »Die Naunynstraße füllt sich mit Thymianduft, mit Sehnsucht und Hoffnung, aber auch mit Hass.« Für uns ist zentral, wo wir uns verorten.

Tuncay Kulaoğlu ist *deutsch-türkischer Filmemacher, Journalist, Übersetzer, seit 2008 Kurator/Dramaturg am Ballhaus Naunynstraße in Berlin-Kreuzberg, das unter der künstlerischen Leitung von Shermin Langhoff im Herbst 2008 mit dem Festival »Dogland. Junges postmigrantisches Theater« eröffnete.*

www.ballhausnaunynstrasse.de

Das Gespräch führte Birgit Lengers am 13. März 2009 in der Naunynstraße.

europäisch kooperieren und produzieren

von Günter Jeschonnek

Seit dem Fall des Eisernen Vorhangs, der sich anschließenden Erweiterung der Europäischen Union und den fortschreitenden zum Teil fatalen Globalisierungsprozessen haben sich die internationalen Kooperationen und Vernetzungen von Kunst und Kultur stark verändert und enorm zugenommen. Besonders spürbar ist das bei der freien Tanz- und Theaterszene. Sichtbar wird das an den zunehmenden internationalen Gastspielen, Festivals, Koproduktionen, Kooperationen und den Gründungen internationaler Produktionslabels sowie der Ansiedlung von internationalen KünstlerInnen in den Metropolen der Bundesrepublik, insbesondere in Berlin.

Deutsche Künstlerinnen und Künstler sind weltweit präsent, vor allem die mobilen Freien, mit ihren als hoch einzuschätzenden Innovationen und ideellen wie auch finanziellen Vor- und Eigenleistungen, häufig an der Grenze zur Selbstausbeutung. Angesichts dieser Entwicklung stellt sich die erste Frage: Halten die aktuellen Förderinstrumente, die inhaltlichen Konzepte und die Budgets der EU und der einzelnen europäischen Länder dieser Entwicklung stand? Die Antwort ist einfach und bedrükkend zugleich: Nein, sie reichen nicht aus. Sie sind viel zu bürokratisch und zu unbeweglich auf große Projekte angelegt.

Trotz aller bescheidenen positiven Entwicklungen hinsichtlich der europäischen Kulturpolitik ist die Lücke zwischen den Absichtserklärungen der Politik, dass Kunst und Kultur für den europäischen Einigungsprozess so entscheidend sind, und der realen künstlerischen Praxis immer noch sehr groß.

Ganz in diesem Sinne empfahl der Ausschuss für Kultur und Bildung des Europäischen Parlaments in seinem Berichtsentwurf vom März 2007: »Die Herausforderung einer europäischen Kulturpolitik liegt darin, ein kulturelles Umfeld zu schaffen, das in allen künstlerischen Bereichen dynamisch und dem Schöpferischen sowie der Innovation förderlich ist. Dies kann nicht geschehen, ohne dass wir unseren Künstlern soziale Garantien bieten, die wir allen anderen europäischen Arbeitnehmern gewähren, zum Ausgleich einer Garantie der künstlerischen Freiheit, die für sie unverzichtbar ist.«

Wenn man sich aber dann den Haushalt der EU ansieht, der mit ca. 115 Milliarden beziffert wird und 55 Milliarden für Subventionen der europäischen Landwirtschaft und 45 Milliarden für die Wettbewerbsfähigkeit und Wachstum einstellt, für das neue Kulturprogramm 2007 bis 2013 (ohne Medienprogramme und die Kulturhauptstadtprogramme) aber nur 400 Mio. Euro einplant, fragt man sich, wie realistisch einzelne Forderungen von Kulturpolitikern eigentlich sind.

Kulturstaatsminister Bernd Neumann hob Anfang Juni 2007 beim Bundeskongress der Kulturpolitischen Gesellschaft die »fundamentale Bedeutung der Kultur für ein gemeinsames Europa« hervor und nannte »die Sicherung des kulturellen Austausches, die Gewährung von Transfer und freier Kommunikation und die Anerkennung von Kreativität auch in wirtschaftlicher Hinsicht« als zukünftige Bausteine.

Der Präsident der EU-Kommission, José Barroso, verkündete 2004: »Die EU hat ein Stadium ihrer Geschichte erreicht, in dem ihre kulturelle Dimension nicht länger ignoriert werden kann. In der Hierarchie unserer Werte sind kulturelle Werte höher einzustufen als ökonomische«. Im November 2006 setzte er in Berlin fort: »Kultur ist der Schlüssel für das Gefühl von Zusammengehörigkeit, das Europa braucht.«

Die Mittel der EU für Kunst und Kultur und somit für flexible Projekte der freien Theater- und Tanzschaffenden sind viel zu wenig, um diesen Absichtserklärungen Taten folgen zu lassen. Kunst und Kultur müssen einen höheren Stellenwert bekommen, über Absichtserklärungen hinaus. Und die Künstler, Produzenten und Theaterhausleiter müssen mit ihren vielfältigen Erfahrungen aktiver Teil der Programme sein.

Deshalb bin ich fest davon überzeugt, dass gerade die Bundesrepublik Deutschland als Gründungsmitglied der Europäischen Union, als eines der reichsten Länder der Welt insgesamt, sich seiner besonderen Verantwortung bewusst sein und eine Art Vorreiterrolle übernehmen muss. Aus diesem Grund sind nationale Initiativen für die Förderung des kulturellen Austausches in Europa sowie die Unterstützung von Kooperationsprojekten internationaler Theater- und Tanzschaffender so unverzichtbar. Und da gibt es in Deutschland trotz Bundeskulturstiftung und Goethe-Institut noch enorm viel zu tun.

Günter Jeschonnek *ist seit 2002 Geschäftsführer des Fonds Darstellende Künste; davor Theaterregisseur und Schauspieldozent; Co-Autor »Freies Theater in Deutschland«; Projektleiter der Studie »Wirtschaftliche, soziale und arbeitsrechtliche Lage der Theater- und Tanzschaffenden in Deutschland«.*

www.fonds-daku.de

Berliner Symposium »Report Darstellende Künste« : Die Ergebnisse der vom Fonds Darstellende Künste und ITI gemeinsam initiierten Studie zur wirtschaftlichen, sozialen und arbeitsrechtlichen Lage der Theater- und Tanzschaffenden in Deutschland werden auf dem Berliner Symposium »Report Darstellende Künste« vom 04. bis 06. Mai 2009 in der Akademie der Künste präsentiert. Mehr dazu unter

www.iti-germany.de/info_debatte_europa.shtml

von Markus Bothe

zwischen überförderung und dramatikerfreier kampfzone – stücke-markt europa

1992 wurde – damals als »Bonner Biennale«, seit 2004 in Wiesbaden – von Manfred Beilharz und Tankred Dorst ein Festival gegründet, das sich ausschließlich der zeitgenössischen europäischen Dramatik widmet. Zu »Neue Stücke aus Europa« werden 25 bis 30 Theaterproduktionen eingeladen, die simultan ins Deutsche übersetzt und als sogenannte Stückeditionen verlegt werden. Während des Festivals sind nicht nur die Autoren der eingeladenen Stücke, sondern auch ein Netzwerk von renommierten Dramatikern aus jedem europäischen Land, das die künstlerische Leitung des Festivals berät, anwesend – sowie Nachwuchsdramatiker, die in zwei Foren miteinander arbeiten.

Seit 1992 hat sich Europa verändert: Die Euphorie, Grenzen zu überwinden, hat in bestimmten Ländern einer EU-Feindseligkeit Platz gemacht (die eigentlich eine Bürokratie-Feindlichkeit oder eine Debatten- und Diskursmüdigkeit ist). Während 1992 noch *ein* Europa beschworen wurde, ging es in den letzten Jahren um ein Europa der Vielfalt und des Individualismus. »Neue Stücke aus Europa« ist ein Forum für diesen europäischen Dialog, es ist ein offenes Angebot.

Ivo Kuyl beschreibt in seinem Text, der in der letzten Ausgabe der *dramaturgie* abgedruckt war, das Konsensprinzip, mit dem in der *Vlaamse Schouwburg* gearbeitet wird. Dies auf Europa insgesamt oder auf ein europäisches Theater anzuwenden, scheint mir der Kern des Problems. Das weiß gerade jeder Belgier, dessen Hauptstadt zwar das Epizentrum der EU ist, gleichzeitig aber durch den Streit von Wallonen und Flamen immer wieder alles andere als eine Insel der Seligen ist. Eine Erfahrung, die ich auf dem Festival machen konnte, ist die Unvorhersehbarkeit, wer was toll findet. Europa kann nur ein Angebot sein; wer zu welchem Zeitpunkt Brücken schlägt, das ist nicht von Nationalitäten abhängig, sondern individuell gesteuert. Um *ein* Europa zu erlangen, kann nicht der Brückenbau selbst das Ziel sein, sondern muss weiter der einzelne Autor, der einzelne Künstler im Fokus bleiben. Brücken, wie unser Festival, sind nur Hilfestellung dafür.

Bei allem Individualismus lässt sich doch feststellen, wie sehr politische, kulturelle, wirtschaftliche Systeme sich gerade auch auf die Entstehung neuer Stücke auswirken.

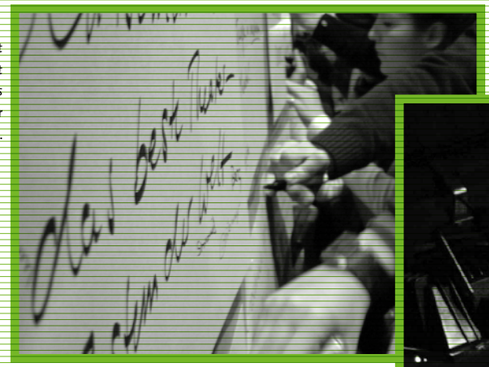
An dieser Stelle vermeide ich den Begriff des Stücke-»marktes«. Obwohl Festivals wie die »Biennale« einen solchen fördern wollen: Wird man damit dem neuen Drama gerecht? Wie ambivalent ein solcher Begriff ist, wird schnell am Beispiel des Kunstmarktes klar. Kann der Dramatiker wirklich zum Spekulationsobjekt werden? Und das Stück ist die Ware?

Ein Beispiel, mit dem wir alle ziemlich vertraut sind, ist Großbritannien. Durch Margaret Thatchers Reformen hat sich das englische Theaterleben radikal verändert. Die Tradition der Monologe und Zwei- bis etwa Fünfpersonen-Stücke, die meist ohne Bühnenbild oder nur mit einer Couch auskommen, macht seit allzu langer Zeit die Not zu einer Tugend. Für das »Forum Junger Autoren« erhalten wir mehr Stückeinsendungen aus Großbritannien als aus dem übrigen Europa zusammen: *well-made-plays*, fast stromlinienförmig auf den Markt gebürstet.

Also lieber weniger Autorenförderung? Was passiert in einem Land ohne Dramatikerförderung? Ziemlich wenig, wenn wir zum Beispiel in die Ukraine blicken. Die Arbeiten von Romanautoren wie Serhij Zhadan oder Juri Andruchowytsch werden vor allem in Deutschland wahrgenommen. Hierzulande gab es vor zwei Jahren eine regelrechte Ukrainomanie, eine aktuelle Dramatiker-Szene im Land selbst existiert aber nicht. Das verwundert auch vor dem Hintergrund der dortigen Auffassung des Urheberrechts nicht. Seit zwanzig Jahren spielt das russische Nationaltheater Stücke Dorsts, Mayenburgs und anderer lebender Autoren, die allesamt noch nie einen Cent Tantieme gesehen haben dürften. Vor diesem Hintergrund kann auch kein ukrainischer Dramatiker davon ausgehen, für seine Stücke Geld zu bekommen.

»Neue Stücke aus Europa« recherchiert für jedes Festival ca. 400 Stücke. Wie viele Meisterwerke sind dabei? Wie viele können dabei sein? Das Rezept zur Dramatikerförderung heißt Geduld. In den Top Ten der 2008 von Arte gestarteten Suche nach den größten Dramatikern Europas findet sich kein einziger lebender Dramatiker. Deswegen noch ein anderes Beispiel: Im Nationaltheater Islands hat die zeitgenössische Dramatik, sowohl aus dem In- wie aus dem Ausland, einen enormen Stellenwert. In jedem Dorf spielt eine Laienspielgruppe zumeist selbst geschriebene Werke. Zeitgenössisches Theater als das zentrale gesellschaftliche Medium – das war vor der Finanzkrise so und wird auch danach so bleiben.

Markus Bothe *arbeitet als Regisseur für Schauspiel (u.a. am Theater Basel, Schauspielhaus Hamburg) und Oper (u.a. Deutsche Oper Berlin, National Opera Washington). Daneben war er von 2006 bis 2008 Mitglied der künstlerischen Leitung von »Neue Stücke aus Europa« in Wiesbaden.*

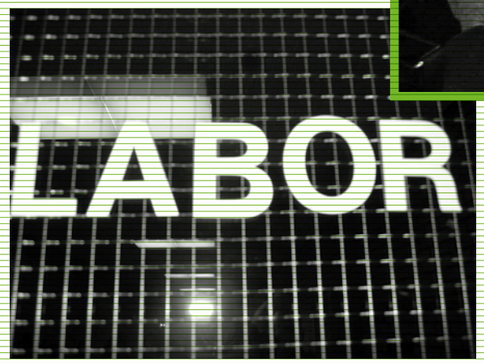


»Open space I – Mit Themen wie ›Hat Deutschland das beste Theatersystem der Welt?‹«.

»Open space II – Die Tür der Damentoilette im Theaterwissenschaftlichen Institut der Universität Erlangen.«

»›Open space‹ war eine Alternative zum Inselmodel der Tischgespräche. Der Raum verwandelte sich zeitweise in eine Agora, auf der die Debatten von der ganzen »Gesellschaft« geführt wurden. Gleichzeitig tauchten mit den Disziplinierungsregeln neue Unfreiheiten auf. Europa bleibt also weiter eine Utopie.«

Foto: Stefan Blaske



vom export zum austausch

von Martin Berg

Die literarische Zugehörigkeit eines Autors zu einer Kultur ist in Zeiten der Globalisierung zu einer Frage geworden, die nicht mehr allein mit Begriffen wie Heimat oder Herkunft beantwortet werden kann. Es gibt weder eine, wie etwa in einem europäischen Theater, zum Ausdruck kommende Vielfalt der Kulturen, noch eine, wie in einem nationalen Theater, jeweils national festgeformte Werte, Bilder und Geschichten. Die Schwierigkeit, die Kunst des Theaters, wie die der Globalisierung, zu definieren, wird in Europa umso deutlicher, wenn man die Theaterkulturen Großbritannien und Deutschland erheblich voneinander. Nationale Theaterkulturen sind weitgehend träge und verändern sich nur durch äußere Impulse. Die Kontinuität von unterschiedlichen Theaterkulturen hat natürlich damit zu tun, dass Theater als flüchtige Kunst nicht handelbar ist und als Ware keine internationalen Märkte erobern kann.

Das Theater im Sprachraum gebunden ist. Die kulturelle Verwurzelung zeigt sich bei der Frage, ob Zuschreibungen von Theatern, die jeweils zugehörige Volksgruppen oder gleiche Kunst für Zwecke kultureller oder gesellschaftlicher Vergewisserung, mal bestätigend, mal, gegen sie sich richtend, Theater als Spiegel der Emanzipation einer Gesellschaft mit sich selbst und ihrer Umgebung verwendet. Bewusstsein einer Gesellschaft individuelles Bewusstsein, kollektives Gedächtnis, Identität, gegenwärtige Gesellschaftskritik, Gesellschaftsgründung und deshalb stand vor der kulturellen Aufgabe der Selbstfindung und Selbstbestimmung. Wir haben es mit einer individualisierten, Gesellschaft zu tun, die gewachsene Identitäten, geprägt durch Herkunft oder die Tätigkeit im Beruf, stand zur Familie, Sie sind eine von anderen, die sich in einer Zeit der Individualisierung, Aufgabe dieses Wandels, Suche nach Erhalten, eine Sprachlosigkeit zwischen individuellem Empfinden, kulturellen Zugehörigkeiten und Zusammenhängen kultureller Bindungen und geprägt durch Migration und Bewegungen. Anders stellt sich die Frage, was Theater eigentlich, ein Theater, das zur Kunst wird, gibt, als Kunst über Wechselhaftigkeit der Qualität? Sind die Erscheinungen, die Produktionen, die Zukunft des Menschen, Theaters oder Theaters zu suchen eines Theaters Möglichkeiten suchen lässt.

Die Widerstände in Kulturen sind Kontinent der EU die Differenzen, Einführung des Euro, neue Stoffe, Dasweiterentwickeln, Menschen plötzlich Differenzen zwingt, Identität, Hängen, Stoffe, die zu Zusammenleben oft be-

Martin Berg leitet seit 1999 den Bereich Theater/Tanz am Goethe-Institut.

www.goethe.de

reits über und die Arbeit. Die Stücke Goethe-Instituts sich verändert, Gedanken zu einer Ortes geprägt, die sollen schließlich Markt tätig oder verändern. Es geht nicht mehr um das Kennenlernen sich zwei Andere auf uns wünschen Begegnung, das Auseinandersetzen. Vielfalt steht im weiten Spektrum an Programmformen zur Verfügung. Das sind neben dem internationalen Gastspielaustausch vor allem auch Formen der Zusammenarbeit wie Gastregien, Gastchoreographien, Koproduktionen, szenische Lesungen oder Künstlerresidenzen.

Ein aktuelles Beispiel für ein europäisches Projekt des Goethe-Instituts ist das grenzüberschreitende Theaterprojekt »After the Fall«. 20 Jahre nach dem Mauerfall beleuchtet es die Auswirkungen dieses Umbruchs auf Deutschland und Europa: Goethe-Institute in 15 europäischen Ländern haben 19 Dramatiker damit beauftragt, Theaterstücke zu schreiben, die den gesellschaftspolitischen Wandel in ihrer Heimat reflektieren. Im Vordergrund steht nicht die Interpretation der historischen Ereignisse, sondern die Frage, wo Europa heute steht und wie seine Zukunft aussieht.

Unter den Autoren sind bekannte Persönlichkeiten wie der Pole Andrzej Stasiuk ebenso wie viel gelobter Nachwuchs – etwa die moldauische Dramatikerin Nicoleta Esinencu oder der deutsche Dramatiker Dirk Laucke. Kooperationspartner des Goethe-Instituts sind jeweils Theater vor Ort. Sie alle – vom Staatsschauspiel Dresden über das Det Kongelige Teater in Kopenhagen bis zum Sarajevo War Theatre – werden die Stücke 2009 produzieren und uraufführen.

Als Höhepunkt und Abschluss des Projekts laden das Staatsschauspiel Dresden und das Theaterbüro Mülheim an der Ruhr im November 2009 eine Auswahl der Inszenierungen als Gastspiele nach Deutschland ein. Begleitet von einem Gesprächsprogramm mit namhaften Referenten aus Deutschland und Europa entsteht in der Zusammenschau ein facettenreiches Bild der jüngeren deutschen und europäischen Geschichte; gleichzeitig werden neueste Entwicklungen der zeitgenössischen europäischen Dramatik präsentiert.

In solchen temporären Netzwerken werden die Unterschiede zwischen den einzelnen (Theater-)Kulturen zum spannenden Garanten für die Multiperspektivität, die europäische Kultur erst ausmacht.

theatrale identitätssuche zwischen berlin/deutschland und hosman/rumänien

Drei Fragen **von Birgit Lengers an Susanne Chrudina**, SPREEAGENTEN Berlin

1. Birgit Lengers: Susanne, du hast mit den Berliner SPREEAGENTEN in den letzten Jahren zwei sehr unterschiedliche Theaterprojekte in einem kleinen Dorf, Hosman (Holzmengen) in Rumänien, realisiert – einem Land das in dieser Zeit EU-Mitglied wurde. Was führt eine deutsche Theaterregisseurin nach Südost-Europa, nach Transsylvanien? Was hast du dort gesucht? Was hast du gefunden?

Susanne Chrudina: Wie so oft war es der Zufall, der mich das erste Mal nach Rumänien geführt hat, um dort Theater zu machen. Ich wurde von der Schauspielerin Susanne Berckhemer und der Dramaturgin Dagmar Domrös, von denen das Konzept zu »Zalina« stammt, gefragt, ob ich die Regie übernehmen wolle. Susannes Mutter stammt aus einem kleinen Dorf in Siebenbürgen, und Ausgangspunkt war Susannes Impuls, nach ihren Wurzeln zu suchen. Rumänien? Ein ganz frisches EU-Mitglied und ein Haufen Klischees, das war es, was ich von dem Land wusste, mehr nicht. Es war das Bewusstsein dieser Unwissenheit, Neugier und Abenteuerlust, die mich haben zusagen lassen. Theater ist in meinen Augen ein Mittel, sich die Welt zu erobern und Dinge anzueignen, die man nicht versteht oder nicht kennt. Also habe ich zunächst einmal Rumänien gesucht. Das Konzept, die gewohnten Theaterräume und den urbanen Raum mit seiner kulturellen Infrastruktur zu verlassen und an einen Ort zu gehen, an dem es keinen Begriff von Theater im herkömmlichen Sinne gibt, nämlich in ein 800-Einwohner Dorf im Harbachtal, haben mich gereizt. Die Idee, gemeinsam mit den Bewohnern und aus ihren Geschichten eine Inszenierung zu entwickeln, korrespondierte mit Fragestellungen, die mich beschäftigten: Für wen mache ich Theater, für welches Publikum und aus welchen Stoffen? Können wir mit unserer Arbeit auch »normale« Menschen erreichen, oder produzieren wir am Leben vorbei?

Gesucht habe ich das Unbekannte, die Unsicherheit, das Nicht-Planbare als Element der Theaterarbeit, die Begegnung mit einem anderen Land und einer anderen Kultur. Aber ich habe nichts erwartet, und ich glaube, das ist entscheidend. Es ging mir darum, mein Handwerkszeug und auch das Theater als Medium in einem fremden Kontext auf ihre Wirksamkeit hin zu überprüfen. Wie der Arbeitsprozess in Rumänien verlaufen würde, dafür hatten wir Konzepte, aber im Grunde keine Vorstellung. Wir sind auf Geschichten gestoßen, die uns fremd waren, auf andere Ansichten und für uns ungewohnte Lebensrealitäten, die wir in der Arbeit thematisiert haben. Ich habe erfahren, dass es sich lohnt, Regiekonzepte hinten anzustellen zugunsten einer Offenheit gegenüber der Realität eines Ortes und diese Elemente in die Arbeit zu integrieren. Es entsteht ein überaus lebendiges Theater von den Menschen und für die Menschen. Die Arbeit in einer anderen Sprache und mit Mehrsprachigkeit auf der Bühne hat uns gezeigt, dass Sprachbarrieren kein Hindernis für Theater sind, sondern Möglichkeiten anderer theatraler Ausdrucksmittel bieten. Das Verlassen gewohnter sicherer Arbeitsstrukturen hat etwas Beängstigendes und gleichzeitig Befreiendes. Eine elementare Möglichkeit des Theaters ist wieder ganz offensichtlich geworden: Es hat die Kraft zu behaupten und kann dadurch an jedem Ort unter allen Umständen auch mit einfachsten Mitteln seine Geschichten erzählen und das Publikum mit auf die Reise nehmen. Mitunter stellt man sich als Theatermacher im professionellen Betrieb die Frage nach dem Sinn seiner Arbeit. Während dieser Projekte war der Sinn in jedem Moment intensiv spürbar und das Theater hat wirklich mitten im Leben, als Teil des Lebens stattgefunden.

2. »Ein Dorf erzählt... ›Zalina‹« ist mit dem Exzellenzpreis als »Bestes Programm des Kulturhauptstadtjahres Hermannstadt 2007« ausgezeichnet worden. In der Begründung heißt es, die Inszenierung sei »ein einfaches Beispiel dafür, wie sich viele der heutigen Probleme Europas lösen lassen«. Wie verstehst du dieses Kompliment?

Ich denke, wir haben damit verblüfft, dass ein Projekt wie »Zalina« tatsächlich glücken kann. Personen aus der rumänischen Kultur und Politik haben das für undenkbar gehalten und waren unserem Vorhaben gegenüber sehr skeptisch eingestellt. Berlin und Holzmengen sind zwei Orte, die unterschiedlicher kaum sein könnten. Dennoch haben sie eines gemeinsam: Ihre Bevölkerung ist heterogen, zahlreiche Volksgruppen leben neben- und miteinander. So gibt es in Holzmengen u.a. Rumänen, Roma, Ungarn und die deutschsprachigen Siebenbürger Sachsen. Das Zusammenleben hat eine jahrhundertelange Tradition und scheint oberflächlich zu funktionieren, aber schnell wird deutlich, dass die verschiedenen Volksgruppen einen unterschiedlichen gesellschaftlichen Status haben und der Alltag entsprechend von Diskriminierung geprägt ist. Mit unserer Theaterarbeit haben wir es geschafft, aus Menschen unterschied li-

Susanne Chrudina ist Regisseurin und Mitbegründerin der Spreeagenten Berlin; nationale und internationale Theaterprojekte, u.a. »Zalina«, Programm Kulturhauptstadt 2007 Sibiu/Hermannstadt (Rumänien) und »Wer ist Andrei?«, ein deutsch-rumänisches Projekt mit Jugendlichen.

www.susanne-chrudina.de
www.spree-agenten.de

cher ethnischer Zugehörigkeit ein Ensemble zu bilden. Zu Beginn der Proben habe ich eine Bedingung gestellt: Es kann nur gearbeitet werden, wenn wir gemeinsam einen Schutzraum schaffen, in dem sich jeder frei erproben und äußern kann. Das hat ein produktives Grundklima etabliert, jenseits aller festgefahrenen Strukturen und Hierarchien. Die Schlüsselworte sind: Verständnis, Dialog und Kennenlernen. Das Dorf und vor allem die Ensemblemitglieder haben durch die Theaterarbeit gemeinsam etwas geschafft, geschaffen und erlebt. Eine Erfahrung, die nachwirkt.

3. Das zweite Projekt »Wer ist Andrei?« wiederum war ein transnationaler, bilingualer Workshop mit zehn deutschen und zehn rumänischen Jugendlichen, der sich auf unterschiedlichen Ebenen mit dem Thema Identität im aktuellen Europa auseinandersetzt. Was ist hier dein Fazit?

Grundsätzlich stellt sich die Frage, ob Zuschreibungen von Identitäten, die aus der Zugehörigkeit zu Volksgruppen abgeleitet werden, für die multikulturellen Gesellschaften im 21. Jahrhundert überhaupt noch zeitgemäß und angemessen sind. Sollte der Begriff von Identität in einem vereinten Europa 2009 nicht auf solche Etikettierungen verzichten und die Menschen nach ihrer individuellen Identität beurteilen? Ist es nicht vielmehr so, dass die gegenwärtige Realität multikultureller Gesellschaften den Einzelnen grundsätzlich in erhöhtem Maße vor die Aufgabe der Selbstfindung und Selbstdefinition stellt? Wir leben in einer individualisierten Gesellschaft. Vormals gewachsene Identitäten, geprägt durch regionale Herkunft oder den traditionellen Berufsstand der Familie, lösen sich zunehmend auf und stellen jeden Einzelnen vor die Aufgabe, dieses Vakuum zu füllen. Es besteht ein Spannungsverhältnis zwischen individuellem Empfinden, kultureller Zugehörigkeit und Zuschreibungen von außen. Die Biographien sind geprägt von Migrationsbewegungen, und es stellt sich die Frage, was ist das eigentlich, ein Deutscher, ein Rumäne? Bin ich als Kind tschechischer Emigranten eine Deutsche? Es scheint, dass diese Unübersichtlichkeit den Menschen schreckt und ihn nach Zuordnungs- und Etikettierungsmöglichkeiten suchen lässt.

Die Widerstände in Rumänien im Kontext der EU-Erweiterung und der Einführung des Euro waren für mich überraschend vehement und haben gezeigt, wie sehr die Menschen plötzlich an ihren nationalen Identitäten hängen, obwohl sie diese im täglichen Zusammenleben oft bereits überwunden haben. Die Strukturen haben sich verändert: hin zu einer Gesellschaft, die unterschiedlichste Identitäten vereint; das Konstrukt der Mehrheitsgesellschaft löst sich zunehmend auf. Es wäre wünschenswert, dass daraus ein neues Gefühl von *wir* entstehen kann.

von Matthias Warstat

mein interkultureller alltag

Was kann ein theaterwissenschaftliches Seminar zum Thema »Europa erlangen« beitragen? Diese Frage stellte ich mir gemeinsam mit den Studierenden des Hauptseminars »Theater und Interkulturalität« an der Universität Erlangen im Vorfeld der Konferenz der Dramaturgischen Gesellschaft. Uns war aufgefallen, dass der Europabegriff in der europäischen Theaterwissenschaft eine merkwürdige Sonderrolle spielt: Während die Rede von einem »europäischen Theater« in Sonntagsansprachen, Intendantengrußworten und Antragsrhetoriken leicht über die Lippen kommt, begegnet der Europabegriff eher selten in theaterwissenschaftlichen Texten. Die europäische Theaterwissenschaft beschäftigt sich mit »afrikanischem«, »südamerikanischem« oder »asiatischem Theater«, sie fasst mühelos ganze Kontinente zu einer homogenen Theaterkultur zusammen, aber wenn sich der Blick auf den eigenen Kontinent, auf Europa richtet, wird lieber genauer differenziert. Es erscheint dann nach wie vor akzeptabel, in nationalen Kategorien zu denken. »Französisches Theater«, »polnisches Theater«, »deutsches Theater« – die alten nationalen Grenzen sind es, die das Theaterbild in unseren Köpfen offenbar nach wie vor strukturieren. Dort, wo Theater nationale Themen, Sprachen und Formen sichtbar überschreitet, wird im theaterwissenschaftlichen Diskurs meist nicht von »europäischem«, sondern von »interkulturellem« oder »transkulturellem« Theater gesprochen. Man gewinnt den Eindruck, dass Europa von populären und feuilletonistischen, aber auch von wissenschaftlichen Schreibweisen entweder unterlaufen oder überholt wird: Entweder ist ganz traditionell von nationalem Theater die Rede, oder man denkt gleich in globalen Kategorien und schmückt sich mit Begriffen wie »Interkulturalität«, »Multikulturalität«, »Transkulturalität«. Auf der Strecke bleibt das Europäische, das nur selten als Gliederungsebene herangezogen wird.

Es schien der Seminargruppe von daher berechtigt, zunächst nach interkulturellem Theater zu suchen, um dann zu prüfen, ob sich innerhalb solcher interkulturellen Darstellungsformen ein Bereich des »Europäischen«, eine europäische Theatersprache, eine europäische Dramaturgie auftun würde. Wir hielten die Hinwendung zum Topos »Interkulturalität« für einen sinnvollen ersten Schritt, um einer Vorstellung von »europäischem Theater« näher zu kommen. An diesem Punkt tauchte allerdings ein zweites Problem auf: Solange man auf das institutionalisierte Kunsttheater schaut, muss man Interkulturalität in einer Region wie Franken mit der Lupe suchen. Das Seminar durchforstete die regionalen Spielpläne und wurde nicht fündig. Wenn man vom Tanz einmal absieht, produzieren die größeren Theater der Umgebung wenig, was das Attribut »interkulturell« verdient, und sie erheben auch gar nicht den Anspruch darauf. Auf irgendeine Art ist heute jede Theaterform hybrid, aber um das Prädikat »interkulturell« zu rechtfertigen, müssen Eindrücke des Fremden, Anderen, Dissonanten tatsächlich wahrnehmbar werden – und diese Dissonanz wird von den Theatern im Raum Nürnberg offenkundig nicht bewusst angestrebt. Das heißt nicht, dass an den Theatern in Erlangen, Nürnberg, Fürth etc. nicht immer mal wieder herausragende europäische und internationale Produktionen zu sehen wären. Sie gehören aber nicht zum Alltag, und es erscheint unwahrscheinlich, dass sich eine europäische Identität oder ein Gefühl von Interkulturalität in wenigen herausragenden (Gastspiel-)Inszenierungen konstituieren kann.

Nun muss sich die Theaterwissenschaft nicht notwendigerweise mit dem Kunsttheater beschäftigen. In den zurückliegenden Jahrzehnten hat sich die Perspektive der Disziplin auf Inszenierungen aller Art in unterschiedlichsten kulturellen Feldern erweitert. Diese Erweiterungsmöglichkeit wollten wir im Seminar nutzen, um der Frage nachzugehen, wo »Interkulturalität« und vielleicht auch »Europa« in unserem Alltag tatsächlich auftauchen. Bewaffnet mit dem Plan, kulturelle Aufführungen zu analysieren, machten wir uns auf den Weg in Restaurants, Waschsalons, Fitnesscenter und Supermärkte, wir besuchten Schulbasare, Immigrantenvereine, Comedy- und Musikfestivals, meldeten uns als Zaungäste auf Hochzeiten, Theaterproben und Sportwettkämpfen an. Wir versuchten, unsere Tango- und Capoeira-Kurse mit neuen Augen zu sehen. Man kann bei einem solchen tentativen Zugang nicht erwarten, die kulturellen Formen, die sich einem darbieten, wirklich zu verstehen. Was aber gewonnen werden kann, ist ein Eindruck von der Art und Weise, in der Kulturen inszeniert und angeeignet werden, ein Vergleich der verschiedenen Strategien, mit denen kulturelle Bezüge, Reserven und Ressourcen öffentlich wahrnehmbar gemacht und rezipiert werden sollen. Während die Ethnologie kulturelle Aufführungen nutzt, um die Regeln einer Kultur zu verstehen, muss sich der theaterwissenschaftliche Zugang darauf beschränken, den Modus der Re/Präsentation genauer zu beschreiben: Wer ist der Adressat, wer ist der Regisseur einer konkreten Inszenierung des »Fremden«? Wie sind die Materialitäten und das Bewegungsspektrum der Inszenierung beschaffen? In welchem Gestus wird das

Matthias Warstat
ist seit 2008 Professor für Theater- und Medienwissenschaft an der Universität Erlangen-Nürnberg und seit 2006 Projektleiter im BMBF-Forschungsverbund »Theater und Fest in Europa«.
www.theater-medien.de

»Fremde« dargeboten? Auf welche Art wird (möglicherweise) das Eigene zum Fremden, das Fremde zum Eigenen stilisiert? Wie kommt es überhaupt zur Zuweisung besitzanzeigender, ausgrenzender oder integrativer Attribute zu einer performativen Darbietung?

Auffallend war der konsumistische Grundzug vieler alltäglicher Inszenierungen des Interkulturellen. Nichts ist interkultureller als unsere Supermärkte. Es ist uns offenbar die liebste und vertrauteste Form von Interkulturalität, Produkte wie Oliven, Matjes, Gulasch, Fladenbrot, Spätzle, Feta oder Cidre im Lebensmittelregal nebeneinander zum Kauf aufgereiht vorzufinden. Auf dieses Muster der produktförmigen Aneignung fremder Kulturen wird außerhalb des Supermarktes genauso gerne zurückgegriffen. Ethnomärkte und Tourismusbörsen zeigen uns das Modell der globalisierten Welt als Warentausch, in der jeder die angenehmsten Aspekte des Fremden erwerben, Störendes dagegen liegen lassen kann. Der Käufer entscheidet, welches Produkt, welchen Eindruck, welches Angebot er an sich heranlässt. Alles andere bleibt ihm vom Leib – vielleicht kauft es ein anderer. Auch internationale Theaterfestivals beschränken sich gerne auf ein Nebeneinander von kulturell heterogenen Einzelproduktionen, die leicht zugänglich sind, aber eben auch untereinander kaum komplexe Verflechtungen eingehen.

Unser interkultureller Alltag scheint als ein kleinteiliges Nebeneinander von Kulturen beschreibbar, das nicht unbedingt Hybridisierungen und Verflechtungen impliziert. Auf ein und derselben Straße, auf ein und derselben Website, in ein und demselben Theater koexistieren Hoch- und Populärkultur, unterschiedliche Herkünfte und Sprachen, diverse ethnische und religiöse Traditionen, ohne wirklich miteinander zu interagieren oder ineinander aufzugehen. Konflikte können aufbrechen, sobald sich die Notwendigkeit ergibt, Trennungen zu überwinden und das Nebeneinander zugunsten einer tatsächlichen Verflechtung aufzugeben. Der Schritt von der Interkulturalität zur Transkulturalität, zu einer wirklichen Überschreitung der eigenen Kultur in Richtung auf eine neue, andere, wird diskursiv häufig beschworen, im Alltag hingegen selten angestrebt. Für die Stadt- und Staatstheater in Deutschland würde ein solcher Schritt zum Beispiel bedeuten, sich weit stärker als bisher vom dramatischen, sprachfokussierten Theatermodell zu lösen, damit Schauspieler, Performer und Zuschauer mit anderem kulturellen Hintergrund nicht schon an der Sprachbarriere scheitern. Diese Emanzipation würde traditionelle Zuschauermilieus kosten, und eben dies scheint charakteristisch für die ernsthafte, transgressive Hinwendung zu anderen Kulturen: Zum Nulltarif ist sie nicht zu haben.

Mein, dein, unser interkultureller Alltag: ein permanentes Sich-Öffnen und Sich-Abgrenzen gegenüber diversifizierten kulturellen Repräsentationen; eine Suchbewegung in halbvertrauten, halbfremden Straßen und Umgebungen; eine Begegnung mit Menschen und Gruppen, die andere, weitere Wege zurückgelegt haben als man selbst. Die Bühne muss nicht der geeignetste Ort sein, um Inszenierungen des Europäischen zu erleben. Auf dem Weg zum Theater sollte man im Waschsalon vorbeischauen.

museum europa

von Stefan Krankenhagen

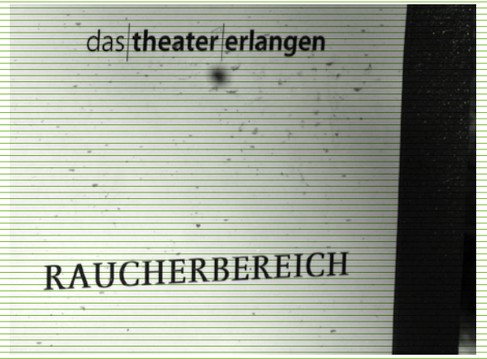
Findet Europa im Museum statt? Das Forschungsprojekt »Exhibiting Europe. The development of a European narrative in museums, collections and exhibitions« geht dieser Frage im Laufe der nächsten drei Jahre nach. Im Zentrum unserer Forschung steht eine spezifische Differenz: zwischen der Erfolgsgeschichte einer ökonomischen und politischen Integration Europas in den letzten fünfzig Jahren einerseits und dem Nachholbedarf einer kulturellen Integration andererseits.

Europa will gesammelt werden. Europa, verstanden als der wirtschaftliche und politische Einigungsprozess seit Gründung der Montanunion 1952, will gesammelt werden. Die EU will gesammelt werden. Damit steht sie nicht alleine. Vor allem die Nationalstaaten, die sich in der Folge der politischen Reorganisation des Kontinents nach 1989 neu gründeten, wieder gründeten oder neu definierten, streben nach kultureller Repräsentation. In Polen wird ein historisches Nationalmuseum gegründet; in Russland empfängt man den Sieger des »Eurovision Song Contest« wie einst die glorreichen Astronauten; in Estland wird der Titel der Kulturhauptstadt Europas zur nationalen Selbstrepräsentation genutzt. Kulturelle Identität ist das Schlag- und oft auch Zauberwort, das sowohl kulturpolitische Gelder fließen lässt (fließen lassen soll) als auch den Bürgern Halt gibt (Halt geben soll) in Zeiten viel beschworener globaler Medienströme und supranationaler Institutionen. EUropa macht hier keine Ausnahme, hat aber ein Problem. EUropa hat keine Sammlung. Während Polen, Russland und Estland sich auf nationalstaatliche Geschichte und Erinnerungen berufen können – gleichwohl diese in einem öffentlichen Streitgespräch permanent verhandeln müssen – so fehlt EUropa bereits das Material, das zu einer solchen Auseinandersetzung über kulturelle Identität und ihrer öffentlichen Repräsentation in Symbolen, Museen oder Spektakeln führen könnte. Weil die EU Idee und Begriff des europäischen Nationalstaates sowohl überwinden als auch bestätigen will, hat sie mehr noch als ein Demokratiedefizit ein Definitionsdefizit. Die einzige Bestimmung, die bisher einen gewissen Wiedererkennungseffekt entfalten konnte, lautet: In Vielfalt geeint, *Unity in Diversity*. In dieser Formel aber spiegelt sich erneut die Idee der Europäischen Union als Überwinder und Bewahrer des Nationalstaats; die Frage, was das spezifisch Europäische an EUropa ist, wird damit nicht beantwortet. In dem Moment, in dem EUropa nun als Ausstellungsinhalt im Museum verhandelt werden soll, wird die eigentliche Leerstelle evident: EUropa besitzt keine Objekte, die uns erzählen, was EUropa ist, sein könnte oder sein will. Vergleichbares gilt, so könnte ich mir vorstellen, für das Theater.

Mir scheint, dass wir nicht umhin kommen, den ersten Schritt vor dem zweiten zu tun, und das heißt: zu definieren, was das Europäische an EUropa ist. All die schönen Netzwerke, internationalen Kooperationen und Wanderausstellungen (ob im Museum, dem Theater oder der Wissenschaft), entbinden uns nicht von dieser Aufgabe; weil diese zwar eine wichtige Praxis darstellen, das Definitionsdefizit des heutigen EUropa aber nicht beheben. An diesem Defizit muss sich jeder abarbeiten, der Europa ins Museum, ins Theater und in die Geschichtsbücher bringen will. Die Tischgespräche und der *open space* in Erlangen waren eine Form dieses gemeinsamen Abarbeitens; der Versuch, eine (und mehrere) Definitionen Europas zu finden. Meines Erachtens sind wir diesbezüglich nicht weiter gekommen. Das muss nicht schlecht sein, es zeigt nur, wie schwierig der Prozess ist, Europa als Europa zu definieren. Ist das Christentum unzweifelhaft ein Bestandteil der Kultur Europas bis heute? Oder vielmehr der Antisemitismus, als Möglichkeit, sich abgrenzend selbst zubestimmen? Ist es der Gedanke der Festung EUropa, der schon im Mittelalter half, den Krieg gegen das Osmanische Reich zu legitimieren? Oder ganz anders: die Aufklärung, die Gewaltenteilung, der Fortschritt? Es scheint, als wären wir im Moment nicht fähig, diese Fragen zu beantworten – aber wer Europa erlangen will, muss damit anfangen zu sagen, welche Idee Europas er erlangen will.

Stefan Krankenhagen, *Jahrgang 1969, studierte Kulturwissenschaften in Hildesheim und promovierte zum Dr. phil. in Berlin und Washington, D.C.*
Er war Lehrbeauftragter der Humboldt Universität Berlin und freier Kulturmanager.
Seine Themenschwerpunkte sind Bildwissenschaft, Erinnerungspolitik, Inszenierungsformen von Populärkultur.
Er lebt und lehrt seit August 2005 in Trondheim/Norwegen.
www.ntnu.no/spraak/forskning/exhibiting

kurt tucholsky: **das glück ist, wo ich nicht bin.**



»Die Konferenz als Selbstauslösermoment des deutschen Theaters? Die Möglichkeit, sich selbst zu durchleuchten? Die eingeschränkte Sicht als eine Chance? Denn, wie oft gestehen wir uns Zeit und Raum ein, unsere Arbeit zu reflektieren?«

wanderlust*

Der Text ist ein Auszug eines redaktionellen Beitrags im Magazin der Kulturstiftung des Bundes Nr. 13 (Frühjahr 2009)

Im Gefolge der Begeisterung für das Gedankengut Jean-Jacques Rousseaus wurde das Wandern im 19. Jahrhundert zum kulturellen Bekenntnis des aufgeklärten Bürgertums. Während die Kutsche fahrenden Adligen möglichst wenig mit ihr in Berührung kommen wollten, schwärmten die Bürger in die Natur aus und berichteten von beeindruckenden Erlebnissen im Grünen, in der »unverbildeten« Natur. Oder sie brachen zu Fuß zu langen Wanderreisen in die Fremde auf – wovon die vielen Reisetagebücher aus jener Zeit zeugen. Abstand von den Zurichtungen der Zivilisation und Entdeckung von Neuem, Freiheit und Abenteuer waren die hauptsächlichen Motive für die romantische Wanderlust – bis sie im 20. Jahrhundert dann in den Dienst der Körpertüchtigung gestellt und ideologisch vereinnahmt wurde.

Des Bürgers Lust war für Theaterleute lange Zeit unumgängliche und wenig komfortable Lebensform. Bis ins 19. Jahrhundert hinein gehörte das Wandern von einem Ort zum andern zur Bühnenexistenz wie heute das Große Haus zum Stadttheater. Die Kulturstiftung des Bundes möchte mit »Wanderlust«, ihrem neuen Fonds für internationale Theaterprojekte, keineswegs das Prinzip »Wanderbühne« starkmachen, aber doch das Fernweh schüren. Sie richtete 2008 den Fonds »Wanderlust« ein, um internationale Kooperationen deutscher Stadttheater über einen längeren Zeitraum zu fördern. Zwar ist der Theaterbetrieb insgesamt internationaler geworden, wie zahlreiche Festivals mit erfolgreichen Produktionen aus aller Welt belegen. Vor allem für freie Produktionen scheint die Utopie einer zusammenwachsenden Welt oder zumindest eines vereinten Europa vielerorts bereits Wirklichkeit geworden – ob aus Neugier, dem Bedürfnis, die Grenzen der eigenen engen (Theater-)Welt zu sprengen oder aus finanzieller Notwendigkeit. Der Wanderlust der deutschen Stadttheater und ihrer Beschäftigten sind allerdings, so die nüchterne Sicht des Deutschen Bühnenvereins, wesentlich engere Grenzen gesetzt als der freien Szene.

Das deutsche Stadttheatersystem ist von seiner institutionellen Natur her an den Ort, die Stadt gebunden und liegt so gesehen überhaupt nicht im Trend der Internationalisierung. Ob in Zittau, Freiburg oder Berlin – man macht Theater für eine bestimmte Stadt oder Region. Das ist jedenfalls Auftrag und berechtigte Erwartung, zu der sich manchmal noch der Anspruch auf überregionale oder gar internationale Ausstrahlung gesellt. Die Verantwortlichen im Theater beschäftigen sich mit den Gegebenheiten vor Ort: Was passt zur Stadt? Welche Themen und Stoffe sind dort von Interesse? Kann man die Zuschauer auf eine künstlerische Entdeckungsreise mitnehmen? Das Stadttheater muss an das Publikum denken, das so heterogen ist oder sein soll wie die Bevölkerung vor Ort. Es bedient unterschiedlichste Geschmäcker und Formate: die prominent besetzte Oper, die Operettenproduktion, der Schiller-Klassiker, das neue Stück (am besten eine Uraufführung), die experimentelle Produktion im Werkraum, das Weihnachtsmärchen, das engagierte Kinderstück, das Stadtraumprojekt und die Late-Night-Reihe im Foyer. Darüber hinaus versucht es, Abo-kompatibel zu sein und doch gleichzeitig gegen die Abo-Gemütlichkeit zu rebellieren. Es ist keine Neuigkeit, dass das System dabei immer häufiger an seine personellen und finanziellen Grenzen stößt. Die öffentlichen Gelder werden knapper, die Tarife steigen, am Ende bleibt immer weniger Geld für die Kunst. Und die Wanderlust, das Entdecken fremder und ferner Theaterwelten, bleibt häufig auf der Strecke des betrieblichen Alltags.

Eine Konsequenz könnte sein, einfach weniger zu machen. Doch die Theater wollen nicht weniger machen, sie wollen mehr. Sie wollen sich neuen Formaten öffnen, klassische Rollenverteilungen auflösen, neue Dramaturgien entwickeln, neue Stoffe und Themen suchen und sich an alternative Formen der Umsetzung und Vermittlung wagen. Auch die Zuschauer interessieren sich mehr und mehr für neue Formen der Begegnung im Theater. Als Reaktion auf diese beiderseitige Lust auf Veränderung hat die Kulturstiftung des Bundes 2006 den Fonds »Heimspiel« ins Leben gerufen und viele Theater in ihren Bestrebungen unterstützt, Produktionen, die sich mit der urbanen Wirklichkeit der eigenen Stadt auseinandersetzen, in den Spielplan zu integrieren.

»Wanderlust« setzt nun komplementär auf das Fernweh der Theatermacher und öffnet ihnen eine Tür zur internationalen Theaterwelt. Das Vorhaben gleicht der Quadratur des Kreises: Wie kann man gleichzeitig vor Ort und in der Welt sein? Wie kann das Lokale vom Globalen profitieren? Wie können internationale Zusammenhänge und Kontakte das Lokale bereichern, ohne es zu behindern? Ein Stadttheater kann mit seinen Produktionen nicht auf Festivals vertreten sein, ohne den laufenden Betrieb zu gefährden. Eine Dramaturgie kann sich schwer um langfristige internationale Kontakte kümmern, wenn parallel dazu zwei bis drei Produktionen im eigenen Haus vorzubereiten sind und die nächste Premiere ansteht. Bestehen internationale Kontakte und der Wille zur Zusammenarbeit, ist bereits der Austausch von Gastspielen – von gemeinsamen Produktionen gar nicht zu

reden – kompliziert und teuer. Je genauer man den Theateralltag anschaut, desto verzwickter scheint die Lage, was sich schon anhand weniger Beispiele eindrücklich zeigen lässt: Eine Koproduktion, in der deutsche und ausländische Schauspieler beteiligt sind, kann aufgrund der unterschiedlichen Spielsysteme in der Regel selten gespielt werden. Eine deutsch-niederländische Koproduktion beispielsweise steht vor dem Problem, dass sie in den Niederlanden innerhalb weniger Wochen im ganzen Land gastieren und gleichzeitig in Deutschland über ein Jahr oder länger jeweils zweimal pro Monat im Repertoire laufen soll. Genauso schwer wie ein niederländisches Theater einen Schauspieler über ein Jahr immer wieder für einzelne Vorstellungen binden kann, kann ein deutsches Theater eine Produktion zwei Wochen am Stück zeigen. Unterschiedliche Engagement-Systeme und Zuschauererwartungen stehen dem entgegen. Die kunstvollen und aufwendigen Bühnenbauten oder Lichteinrichtungen deutscher Stadttheaterproduktionen sind in der Regel nicht für den Gastspielbetrieb ausgelegt und erfordern bei Aufbau und Einrichtung Zeit und meist eine große Zahl Techniker. Die intensive künstlerische Betreuung der Produktion und die Tarifverträge der Mitarbeiter können darüber hinaus dazu beitragen, dass beim Gastspielaustausch eines deutschen und eines ausländischen Theaters (bei einem Stück vergleichbarer Größe) viel mehr deutsche Mitarbeiter als ausländische mitreisen. Die Einladung deutscher Gastspiele, die wegen ihrer hohen künstlerischen Qualität international gefragt sind, kann selbst für gut gestellte ausländische Bühnen unter ökonomischen Gesichtspunkten oft nicht machbar sein.

Nur selten gehen Theater bisher längerfristige Verabredungen mit ausländischen Theatern ein, obwohl das inhaltliche Interesse und der Wunsch nach einem intensiveren Austausch auf Arbeitsebene vielerorts spürbar sind und ihre Erfüllung den Beteiligten aufschlussreiche Erfahrungen verspräche. Wie kann man sich jenseits von kurzen Begegnungen bei Festivals auf neue Spielweisen, neue Inhalte und neue Akteure einlassen und die Eindrücke in die eigene Arbeit einfließen lassen?

Gemeinsam mit der Intendantengruppe des Bühnenvereins hat die Kulturstiftung des Bundes mit dem Fonds »Wanderlust« ein Modell entwickelt, dass Stadttheatern zusätzlich zu ihrer Arbeit an den Häusern den internationalen Austausch finanziell und organisatorisch ermöglichen soll: Der Fonds »Wanderlust« fördert auf Antrag eine längerfristige Kooperation eines deutschen Stadttheaters mit einem ausländischen Theater. Über die Dauer von zwei bis drei Spielzeiten gestalten sich die Partnerschaften in unterschiedlichen Phasen.

Im Januar 2009 wählte eine Jury unter 27 Antragstellern 14 Theater aus, die mit Unterstützung der Kulturstiftung des Bundes auf je eigene Weise intensive internationale Partnerschaften aufbauen oder weiterführen sollen. Für manche Häuser steht ein Arbeitstreffen beider Ensembles am Anfang einer Partnerschaft. Andere schicken erst einmal assoziierte Autoren auf Entdeckungsreise in die Fremde. Oder eine gemeinsame Recherche der beteiligten Künstler bringt die Zusammenarbeit ins Rollen. Auch über Projekte mit Jugendlichen aus beiden Städten kann die Partnerschaft angeschoben werden. Die genaue Kenntnis des anderen Theaters und seiner Arbeitsweise reichen aber nicht aus. Nach einer Phase des Kennenlernens und Austausches, nach Workshops und Gastspielbesuchen steht im Rahmen des Fonds »Wanderlust« immer das Wagnis einer gemeinsamen künstlerischen Produktion. Die Pläne der Theater reichen dabei von Inszenierungen eines aus eigener Recherche oder einem Autorenprojekt entwickelten Stoffes oder eines für beide Theater virulenten Klassikers bis hin zur Adaption eines Filmes. Auch Stadtraum-Projekte, Installationen, die Arbeit mit Jugendlichen oder interdisziplinäre Produktionen sind geplant.

*Bei der **Kulturstiftung des Bundes** koordiniert **Anita Kerzmann** den Fonds »Wanderlust«. Sie studierte Germanistik und Romanistik und arbeitete als Dramaturgin. Für alle Fragen zur Antragstellung und zum Einsendeschluss schreiben Sie bitte an: anita.kerzmann@kulturstiftung-bund.de.*

Weitere Informationen zum Fonds »Wanderlust« und zu den laufenden Projekten finden Sie direkt unter: www.kulturstiftung-bund.de/wanderlust

der stadttheaterdramaturg auf dem weg nach europa

von Heike Müller-Merten und Dorothee Hannappel

Gedacht ist er als Impulsgeber und Vordenker. Er fungiert als geistiger Sparringspartner für Regisseure beim Erarbeiten der Konzeption und für Schauspieler beim Erarbeiten der Rolle. Mit fundierter Ausbildung und ganzer Persönlichkeit trägt er zur ästhetischen und inhaltlichen Profilierung des Theaters in der Region sowie überregional bei.

Er gehört zu den Vorständen des Theaters, denn er macht den Spielplan und ist an Besetzungsentscheidungen und damit an der Entwicklung von Künstlerbiographien beteiligt. Seine Berufsbezeichnung ist Dramaturg. Und sehr oft ist der Dramaturg eine Dramaturgin.

Je weniger es von seiner/ihrer Sorte in einem Theater gibt, desto freudloser wird der einstige Traumberuf. Dann geht es um Dienstleistung im Akkord; davon erzählen schon die Formulierungen in Stellenausschreibungen … Die Anzahl der Dramaturgenstellen hängt von der finanziellen Ausstattung der Theater und der Haltung des jeweiligen Intendanten zum Funktionsverständnis des Dramaturgen ab.

Alles und alle kommen auf den Dramaturgen zu, die aktuell zu bewältigenden Aufgaben vor Ort und die Künstler. Für die Gastregisseure, die sich seiner versichern und ihn während ihres Aufenthaltes am Theater der Stadt X voll und ganz beanspruchen, ist er der Gewährsmann auf fremdem Terrain. Dann zieht der Gastregisseur weiter.

Der Dramaturg bleibt zu Hause und ist längst beschäftigt mit dem nächsten Gast, dem siebten Programmheft der Saison, Leporellokorrektur, Foyergesprächen.

Wenn der Intendant ein inszenierender Intendant ist, füllt sich der Schreibtisch des Dramaturgen zusätzlich. Auf diese Weise ist der Dramaturg fester Bestandteil der Struktur in den so genannten verschlankten Betrieben geworden, zwangsläufig unbeweglich. Er wird nicht mehr wahrgenommen und ausgewechselt.

Pragmatische Hauspolitik und vorauseilender Gehorsam des Dramaturgen, der um seinen Job auf dem hart umkämpften Stellenmarkt bangt, lassen ihn keine Forderungen in eigener Sache erheben. Wo bleibt das Sabbatjahr, das *coaching*, die Lesezeit, oder eben der Auslandsaufenthalt für berufserfahrene Dramaturgen zum Anreichern?

Wie jeder andere Arbeitnehmer auch hat der Dramaturg einen Anspruch auf berufliche Weiterbildung. Wie die aussehen kann, wird allerdings im NV-Bühne-Vertrag nicht geklärt. Vielleicht kann der Operndramaturg seinen Intendanten von der Notwendigkeit eines italienischen Sprachkurses überzeugen, der ihm ein genaueres Verständnis italienischer Libretti ermöglicht – aber der Schauspieldramaturg? Wird der Intendant ihm zugestehen, dass ein Austausch mit einem europäischen Kollegen seinen Wissenshorizont erweitert?

Kann er von seinem Recht auf Fortbildung überhaupt Gebrauch machen? Jedes Wirtschaftsunternehmen sichert die Regeneration seiner Spitzenkräfte ab. Aber wird der Dramaturg als Spitzenkraft gehandelt?

Wie lange kann er den Beruf unter diesen Bedingungen ausüben? Lebenslänglich? Kaum. Denn er ist ausgepowert und so uninspiriert, wie man es schlechtem Stadttheater nachsagt. Stadttheaterdramaturg ist dann endgültig zum Schimpfwort geworden.

Die Teilnehmer der Arbeitsgruppe »Weiterbildung für Dramaturgen« sind Mitglieder der Dramaturgischen Gesellschaft und insofern Vertreter eigener Interessen.

Also: Wenn sich das deutsche Theater zunehmend europäisch orientiert, durchlässig sein will für fremde kulturelle Einflüsse, Neugier zeigt auf globale Themenstellungen und internationale Zusammenarbeit praktiziert, hat das Folgen. Das deutsche Stadttheater wird zum europäischen Theater. Ein schöner Gedanke. Dann wachsen dem Dramaturgen wieder neue und andere Aufgaben zu. Neben den literarischen Beratern im klassischen Sinne, den Produktionsdramaturgen und Co-Autoren, braucht es Dramaturgen als Projektleiter, die sich auskennen mit Projektmanagement, Förder- und Stiftungsgeldern. Die müssen sich losreißen können aus der Struktur, sich auf den Weg machen. Europäische Inhalte und ästhetische Neudefinition der Theaterarbeit schaffen Lust und Raum zum Wandern, zum Ausprobieren, zum Gleiswechsel.

Aber in der überwältigenden Menge der minder bezahlten Bühnen fehlt es dafür an Kapazität. Auch am Wollen? An Ideen? An Phantasie? An Impulsen?

Allzu oft erschöpft sich hier der europäische Gedanke in der Suche nach dem einen ausländischen Stück pro Saison. Im Denken ist schon kein Platz für Europa.

Und wie nun aber findet der Dramaturg unter diesen Umständen den Anschluss an Europa? Indem er einmal im Jahr zur Jahreskonferenz der dg den Ausführungen der weit gereisten Vertreter des ITI oder des Goethe-Instituts lauscht?

Wie kommt der Dramaturg überhaupt zu einer Weiterbildung, wenn er über 40 ist und aus allen Maßnahmen fällt? Goethe-Institut und ITI fördern »Hospitationen« für Theaterleute, auch Dramaturgen, bis 40. DAAD, Robert-Bosch-Stiftung und Internationales Forum beim Theatertreffen greifen sowieso nur für Junge und Berufseinsteiger.

Fazit: Die deutschsprachige Theaterlandschaft ist gut aufgestellt, aber nicht beweglich, nicht durchlässig für andere

Einflüsse. Und die Arbeitsbedingungen für viele Dramaturgen sind höchst problematisch.

Also träumen wir! Schicken wir die Dramaturgen auf Reisen: einmal im Jahr für zehn bis vierzehn Tage in ein anderes europäisches Theater, zum Kennenlernen. Oder das Theater der Stadt X stattet einen seiner Dramaturgen mit konkreten Aufgabenstellungen aus und entsendet ihn für zwei Monate nach Y zum Arbeiten. Dafür besucht im nächsten Jahr ein ausländischer Kollege aus Y das deutsche Theater in der Stadt X. Vielleicht gelingt es dem lettischen oder portugiesischen Kollegen in NRW oder Sachsen Debatten über Inhalte und Strukturen anzuregen. Und der deutsche Stadttheaterdramaturg bereichert seinen geistigen Fundus als »Gastarbeiter« in Istanbul oder Kiew.

Nutzen wir die vorhandenen Töpfe, um auch dem Dramaturgen Wanderung zu ermöglichen. Schaffen wir mit Hilfe von Goethe-Institut, ITI, Bundeskulturstiftung Geldtöpfe, die Dramaturgen zugute kommen. Der Fonds »Wanderlust« schließt Dramaturgen ja durchaus mit ein. Auch die ETC fördert den Austausch von Theaterschaffenden, an dem sich Dramaturgen beteiligen können. Sogar die wissenschaftlichen Austauschprogramme des Bundesministeriums für Wissenschaft und Bildung könnten für Dramaturgen nutzbar sein.

Kennen wir die Möglichkeiten? Nutzen wir sie?

Lassen wir den mobilen beweglichen Dramaturgen wachsen, der sich nicht nur innerhalb der deutschen Theaterszene auskennt, sondern zunehmend Kenntnis über europäische Standards aus eigener Anschauung gewinnt.

Wenn man davon ausgeht, dass das deutsche Theater im Reformstau steckt, wie in der Arbeitsgruppe von Peter Spuhler beim *open space* herausgearbeitet wurde, ist jetzt die Stunde der Reformer gekommen.Und die werden den soeben aufgeführten, für Dramaturgen existenziellen Umständen Aufmerksamkeit schenken. In Theorie, sprich Ausbildung. Und in der Praxis.

Heike Müller-Merten *war langjährige Chefdramaturgin in Dresden und Leipzig.*

Dorothee Hannappel *ist zurzeit Gast-Dramaturgin in Kassel, vorher in Schwerin, Köln, Darmstadt.*

koproduktionen am zagreb youth theater

von Dubravka Vrgoč

Während des Kroatienkrieges, aber auch in den Folgejahren, hatten weder Künstler noch Publikum die Möglichkeit, das Theater anderer Länder kennenzulernen. Ebenso wenig waren kroatische Gruppen im Ausland zu sehen. Diese Isolation führte innerhalb der Theaterszene zu einer Krise: Die Theater Kroatiens konnten nach Beendigung des Kriegs und unter den traumatischen Bedingungen der Nachkriegszeit die Diversität der neuen kroatischen Gesellschaft nicht akzeptieren, ebenso wenig hatten sie den notwendigen gesellschaftlichen Veränderungsprozessen etwas hinzuzufügen. Unberührt von allen Modernisierungsbestrebungen und ohne die Fähigkeit, unsere instabile nationale Identität zu beschreiben, war unser Theater zur Wirkungslosigkeit verurteilt. In jenen Jahren pendelte das Theater ziellos zwischen Ästhetisierung und Politik.

Die Öffnung hin zu Europa, der Austausch mit anderen Theatern und die Möglichkeit, andere Theatersprachen kennen zu lernen, sind für mich daher nach wie vor die wichtigsten Ziele der Theaterarbeit in Kroatien.

Das *Zagreb Youth Theater* hat verschiedene Modelle von Zusammenarbeit entwickelt: In den vergangenen Jahren waren wir auf Festivals sowie in den regulären Spielplänen verschiedener Theater präsent. Produktionen des ZKM waren u.a. in Berlin, Heidelberg, Wiesbaden, Brüssel, Fribourg, Moskau und Wien.

2006 fügten wir unserem Spielplan einen programmatischen Strang mit europäischem Theater hinzu, um dem heimischen Publikum wichtige Entwicklungen auf dem Gebiet des europäischen Theaters zu vermitteln und unseren Künstlern die Möglichkeit zum Vergleich mit ihren Kollegen aus dem Ausland zu geben. In den vergangenen Jahren waren wir Gastgeber für verschiedene europäische Theater, die ähnliche inhaltliche und ästhetische Ziele wie wir verfolgen, wie etwa das Theater *Metastasio* aus Prato, das Slowenische Nationaltheater *Nova Gorica* oder das *Theater Heidelberg*.

In den vergangenen beiden Spielzeiten realisierten wir darüber hinaus zwei Koproduktionen mit Jan Fabres Truppe *Troubleyn* (Antwerpen).

Eine sehr spezifische Form von Koproduktion ist unsere Zusammenarbeit mit der *Comédie de Saint-Etienne*. Deren Leiter Jean-Claude Berutti inszeniert ein- und dasselbe Stück, »L'Envolée« von Gilles Granouillet, zweimal: einmal mit französischen Darstellern in St. Etienne, und einmal mit Darstellern unseres Ensembles in Zagreb.

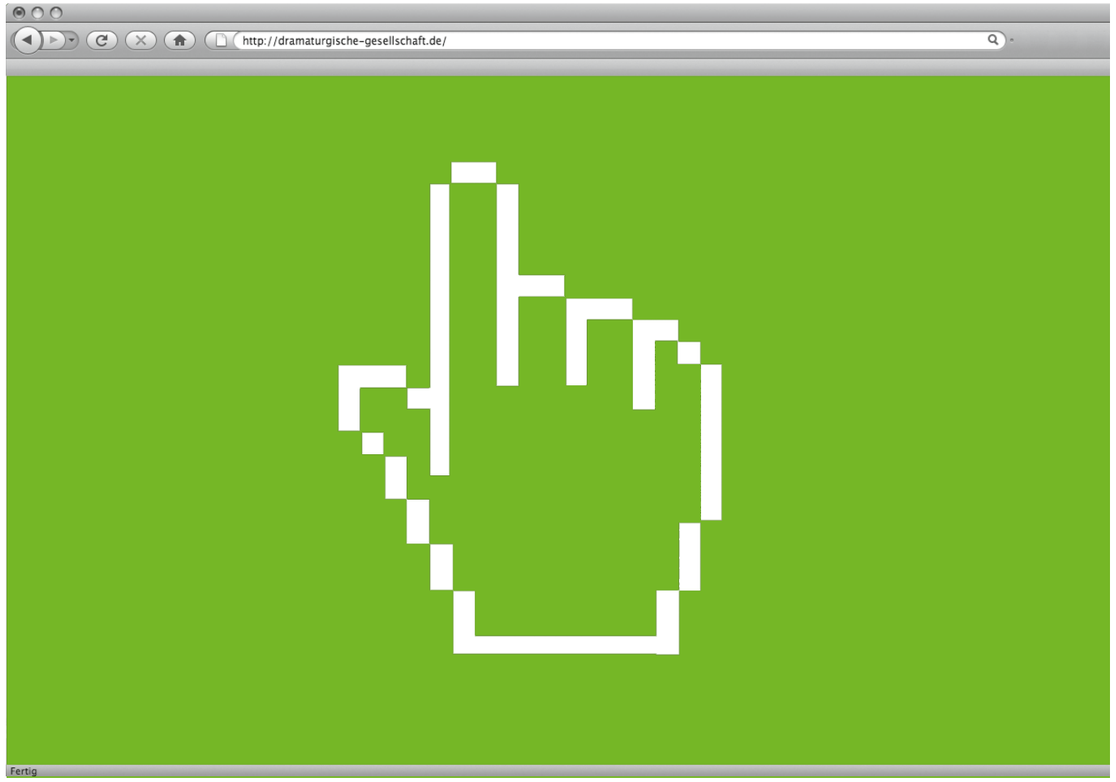
Auch innerhalb unseres Landes spielen Kooperationen eine zunehmend wichtige Rolle: So kooperierten wir mit dem »Dubrovnik Summer Festival« und realisierten mehrere gemeinsame Produktionen mit freien Tanzcompagnien aus Zagreb.

2003 gründeten wir das »Zagreb Theatre Festival / World Theatre Festival«, um Künstler nach Zagreb zu holen, deren Arbeiten hier zuvor nicht zu sehen gewesen waren. Im Rahmen dieses Festivals zeigten wir u.a. Inszenierungen von Robert Lepage, Luc Bondy, Peter Brook, Jöel Pommerat, Arpad Schilling, Alvis Hermanis und Silviu Purcarete.

Heutzutage scheinen Europas Grenzen offen zu stehen. Kooperationen zwischen Theatern werden daher sicherlich zunehmen. Sie machen das Theater lebendig – das hat unsere Erfahrung in den Jahren der Isolation gezeigt, in denen wir nicht nur von den Entwicklungen des europäischen Theaters abgeschnitten waren, sondern auch unser Publikum gelangweilt war, jeden Abend dieselben Schauspieler in den immer gleichen Inszenierungen zu sehen. Die Möglichkeit, ausländische Künstler in der Zusammenarbeit mit unseren Schauspielern zu erleben und umgekehrt unsere Darsteller auf ausländischen Bühnen zu sehen – in dieser Art von Mobilität sollte die Zukunft des Theaters liegen.

Im Austausch mit anderen europäischen Theatern kann innerhalb der einzelnen nationalen Theaterlandschaften eine Art Wertesystem entstehen, das jeden einzelnen Theatermacher herausfordert, eine Position als Künstler zu beziehen. Die Dramaturgen sollten beginnen, Grundprinzipien des europäischen Theaters zu verfolgen. Jedes einzelne Theater könnte somit die Zeichen unserer heutigen Welt in einem europäischen oder weltweiten theatralen Forschungsprozess einfangen. Die Bedeutung des Theaters als Ort der Begegnung und des kulturellen Austauschs würde zunehmen, und das Theater könnte sich auf diese Weise nicht nur eine neue, eine europäische Basis verschaffen, sondern auch alten, beispielsweise in der Wirtschaft fest verankerten Denkmodellen etwas entgegensetzen. Ein solches Theater, eingebunden in lokale, nationale, europäische und darüber hinausgehende Zusammenhänge, wäre ein Ort des permanenten In-Frage-Stellens, des produktiven Streits und der Annäherung, ein Labor für alle theatralen Experimente. Auf diese Weise könnte es dem Europa, das wir heute erfinden, neue künstlerische Perspektiven eröffnen.

Dubravka Vrgoč *leitet seit 2004 das Zagreb Youth Theatre und gründete 2003 das »Zagreb World Theatre Festival«, dem sie ebenfalls als künstlerische Leiterin vorsteht.*



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

PER H. LAUKE VERLAG
GESELLSCHAFTLICH RELEVANT! THEATER BEZIEHT STELLUNG.

Einladung zum Abendessen
von Brian Parks
Hemmungslose Gier, tödliche Arroganz und eiskalter Zynismus:
Autopsie unserer Gesellschaft
UA New York 2008 – DSE Schauspielhaus Salzburg 2009/10

Tinnitustranskription
von Astrid Kohlmeier
Nach dem Anschlag: ein Mensch als Summe seiner Erinnerungsfragmente
Musikalisch komponiertes Solo
UA frei!

Abgebrannt
von Alex Poch-Goldin
Armut, Träume, Unglück, Freundschaft – Was macht das Menschsein aus?
Studie über das Leben auf der Straße
UA Toronto 2000, DEA frei!

Die Gottesbelästigung
von Richard Bean
Burka, Stammeskult und High Heels: Kulturenclash im Schwellenland
Islamismus-Debatte einmal anders
UA London 2003
DSE Theater Kosmos, Bregenz, 1.10.2009

Stachelschweine
von David Paquet
Suche nach Wärme, Angst vor Nähe: ein Spiel um Ein- und Zweisamkeit
Schwarzhumorig, poetisch, absurd
UA Montreal 2007, DEA frei!

Endlich frei! Die Nelson-Mandela-Story
von Gerold Theobalt
Eine moderne Heiligenlegende voller Spannungen und Widersprüche.
Doku-Fiction-Schauspiel mit Musik
UA Theatergastspiele Kempf, 24.01.2009

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

von Marietta Piekenbrock

europäisch kooperieren: garajistanbul

In den Tischgesprächen mit Mustafa Avkiran, Regisseur und künstlerischer Leiter der *garajistanbul*, ging es einerseits um die Herausforderung, komplexe gesellschaftliche Fragen mit den Mitteln von Theater, Tanz und kuratierten Programmen zu verhandeln. Für das »unabhängige Zentrum für zeitgenössische darstellende Kunst« bietet der Austausch mit europäischen Festivals und Produktionshäusern entscheidende Impulse und notwendige Unterstützungen. Deutlich hob Mustafa Avkiran die Auswirkungen der internationalen Zu sammenarbeit hervor, auch um lokale Projekte zu ermög lichen. Zurzeit arbeiten beispielsweise die Türkei und Deutschland an einem Großprojekt: Im Jahr 2010 werden Istanbul und das Ruhrgebiet sich als Kulturhauptstädte Europas präsentieren. Die *garajistanbul* ist Plattform und Motor für eine Reihe von Kooperationen zwischen den beiden Kulturhauptstädten. Wir drucken einen Auszug aus »Das Ruhr-Projekt. Vom Verschwinden und Erscheinen«, dem Arbeitsjournal von Marietta Piekenbrock, Programmleitung »Stadt der Künste«, Ruhr.2010 GmbH:

Istanbul, Mai 2008. Noch nie haben so viele Menschen in Städten gelebt wie im 21. Jahrhundert. In Istanbul sind es zwischen 12 und 15 Millionen Einwohner. Zoomt man in diesem Millionengebilde eine Szene heran, kann man schnell sehen, wohin die Reise geht: In eine Zeit, in der sich die Geister streiten. Gestritten wird hier über die Präsenz der Vergangenheit, die Intensität der Gegenwart und die Geräumigkeit der Zukunft. Die *garajistanbul* ist ein Ort, an dem das spürbar wird. Övül und Mustafa Avkiran haben vor zwei Jahren die untere Etage eines Parkhauses in ein Kunst-Labor umgebaut. Neben dem »Internationalen Theaterfestival« gehört es heute zu den wichtigsten Adressen für zeitgenössische Theaterformen. Neben den eigenen Produktionen zeigen sie regelmäßig Gastspiele und stellen ihre Infrastruktur internationalen Künstlern für Recherchen und Residenzen zur Verfügung. Pünktlich zu Beginn des diesjährigen Festivals liegt die erste Ausgabe einer neuen Theaterzeitschrift vor, herausgegeben von der *garajistanbul*. Ein großes Porträt ist der türkischen Choreografin Aydin Teker gewidmet, deren aktuelle Arbeit »Hars« in diesen Wochen auf dem Brüsseler »Kunstenfestival des arts«, der »Bonner Biennale« und in der *garajistanbul* zu sehen ist. Zu den Autoren der ersten Ausgaben gehören die deutsche Kuratorin Maria Magdalena Schwaegermann und Jan Zoet, Intendant und Programmmacher der *Rotterdamse Schouwburg*. Beide haben im Gründungsjahr der Garage schnell reagiert und das Projekt der Avkirans im Orbit der internationalen Produzenten bekannt gemacht. Das hat geholfen. Letzten Herbst waren Jérôme Bel, Xavier Le Roy und Eszter Salamon zu Gast, das Haus hat ein eigenes Tanzfestival und Kuratoren arbeiten an transdiziplinären Konzepten, geben Workshops und bringen die Schrittmacher der türkischen und der internationalen Szene zusammen. Das Programm ist als eine Schnittstelle verschiedener Disziplinen konzipiert. Experimentiert wird mit der Grammatik der Sprache, den Dimensionen der Bühne, den Symbolen des öffentlichen Raums und der Verwundbarkeit des menschlichen Körpers. Besonders intensiv ist die künstlerische Auseinandersetzung mit den kulturellen und wirtschaftlichen Veränderungen einer Welt, die durch Migration, wechselnde Zugehörigkeiten und wandelnde Bindungen geprägt ist. Damit ziehen die einzelnen Arbeiten ihre Relevanz gerade nicht aus den Kalamitäten des Augenblicks, sondern aus einer Krise tieferer Art. Im selben Moment aber geben sie damit auch etwas zurück: globale, überzeitliche Aufmerksamkeit für das fragile Versprechen von Selbstverwirklichung und künstlerischer Freiheit.

Die Arbeit der *garajistanbul* ist zum Inbegriff geworden für ein kollektives Engagement, das dafür sorgt, Positionen der aktuellen Avantgarde in der Stadt ankommen zu lassen. Ihre Arbeit macht klar, dass informelle Strukturen die größere Chance haben, das Reale in den Blick zu kriegen als die repräsentativen Häuser und Institutionen.

Doch in der Regel bleibt – und da ist der Widerspruch – die freie türkische Kulturszene abhängig von der Empathie und dem Verantwortungsgefühl einer bürgerlichen Oberklasse. Staatliche Subventionen, die für ein Minimum an Planungssicherheit sorgen würden, gibt es nicht. Ohne ein üppiges Quantum an privaten Geldern würden auf dem untersten Level dieser Innenstadtgarage noch die Autos parken. Für alle, die über die Zukunft des Theaters nachdenken, hat die *garajistanbul* eine inspirierendes Modell auf den Weg gebracht – nicht nur für die türkische Transformationsgesellschaft.

Marietta Piekenbrock ist Programmleiterin von »Stadt der Künste« im Rahmen von »Kulturhauptstadt Europa RUHR.2010«.

Mustafa Avkiran gründete 2007 garajistanbul, ein unabhängiges Zentrum für zeitgenössische darstellende Kunst.

www.garajistanbul.org

impressionen zu »europa erlaufen«

Der Kongress aber schweift aus. Denn wenn der Dramaturg schon nicht reisen darf, wohin er will und sollte, dann sucht er dieses nahe fremde Europa eben vor der Haustür. Angeboten wurde also zum Ausklang eine theatralische Exkursion durch die Hugenottenstadt, wo sie garantiert unfränkisch, dafür aber international und authentisch ist: zu ausländischen Studenten in Neun-Quadratmeter-Buden; zu einem türkischen Händler, der dichtet; zu einem russischen Kulturverein, der ein Bühnenstück probt; zu »Edel-Emigranten« von Siemens & Co., von denen sich die Theatermacher in Nobel-Karossen durch die Villen-Viertel kutschieren ließen – »europa erlaufen« hieß das Programm. Reiseanträge mussten nicht gestellt werden.

Bernd Noack *in: Theater heute 03/09, S. 63*

On Sunday afternoon we saw a charming wandering-project »europa erlaufen« created by Birgit Lengers (dg), Angela Löer (Theater Erlangen) and students. The audience was divided into groups A to E, then given a brown paper bag with chocolate, an apple, fruit juice, and a map like a treasure-hunt. We listened to children play violins and cello.

Then we followed the map into the park, met Huguenots in period costume, and looked at statues of famous people. We were taken to the rehearsal room of a Russian Theatre group, where our group learned a folk dance and were given a bonbon. Then we were collected by some local residents, all from other countries, who drove us around the city. Uwe Gössel and I sat like children in the back seats of the car, while an Italian couple told us about their lives. About 15 years ago they moved from Italy to Erlangen when the husband was got a good job there. It was a big move, with two little girls aged 12 and 6, and they all had to learn German quickly before the girls started school in Erlangen. The parents are now about to retire, deciding whether to stay in Germany or return to Italy. Their two daughters are now grown up, but their roots are now in Germany. Our Italian hosts were so generous, and the encounter was trusting and thoughtful.

Graham Whybrow *ehem. Dramaturg des Royal Court Theatre, London*

Ein duftender Raum, voll mit frischen Früchten, exotischen Gewürzen, in dem kaum Platz ist für viele Leute. Wir haben soeben von historischen Stadtführern die Geschichte der Stadt Erlangen gehört, haben mit unseren modernen Handys versucht, eine Art Stadtlauf zu machen, haben gefroren, weil die moderne MMS-Technik fast versagt hat – jetzt sind wir umgeben von einer mediterranen Atmosphäre. Wenn man aus Kasachstan kommt, ist das sehr alltäglich, diese Verbindung zwischen Gemüse- und Obstladen und der Live-Musik, aber für meine sieben deutschen Begleiter?

Und wie es eben für die Deutschen typisch ist, fasst einer sofort das Musikinstrument an: »Oh, so ungewöhnlich!« Der Gastgeber lacht bescheiden, er ist Dichter, und er begrüßt seine Gäste auf asiatische Manier, indem er seiner Frau befiehlt, sofort Tee zu servieren. Wir nehmen Platz in einer wunderbaren Kulisse, zwischen den Teetassen, Büchern, vielen losen Blättern, Gebäck und der Verwandtschaft des anatolischen Poeten. Sobald jeder mit starkem, heißem Tee versorgt ist, beginnt der Mann Gedichte vorzutragen. Es ist seltsam, in einem kleinen Hinterzimmer eines türkischen Ladens Poesie zu genießen. Aber die Strophen sind so wahr, so aus dem Herzen geschrieben, dass man noch stundenlang da bleiben möchte und die Frage, ob das alles Theater ist, was das Ganze mit Europa zu tun hat, vergessen möchte. Durch den Laden gehen wir nun wie durch ein Museum. An den Wänden sind Gedichte, Artikel, Fotos. Ein Leben zwischen Literatur und Lebensmitteln. Der Besitzer ist stolz – jetzt darf die Karawane der Gäste weiter ziehen.

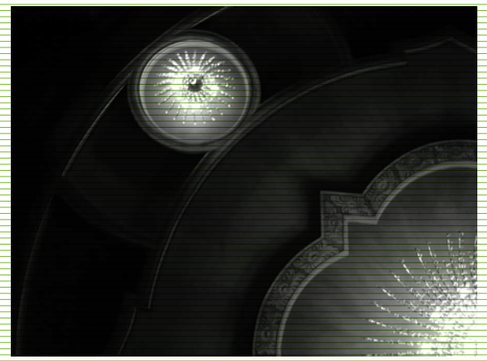
Der Mann vor unserer Gruppe läuft jetzt schneller und schneller, wir sind außer Atem, als wir bei einem Studentenwohnheim ankommen. Jetzt muss jeder den Namen unter 100 anderen finden, der auf einer Karte in der Tüte notiert ist. Auf meiner Karte steht ein Frauenname. Ich drücke auf einen Klingelknopf, um meine persönliche Spielerin auf die reale Bühne zu holen. Sie erscheint: eine junge Studentin, die noch mit ihrem Deutsch kämpft. Aus welchem Land sie wohl kommt? Norwegen? Ich bin der dritte Gast, und sie ist ziemlich müde von den Gesprächen, die sie nicht gewohnt ist. Der kalte Tee auf der bunten Decke bleibt stehen, ich möchte sie auch nicht lange belästigen. Nach höflichem Interview verlasse ich sie und bekomme einen Fahrradschlüssel. Ich setze mich auf das alte Studentenverkehrsmittel und radle geschwind durch die Stadt zum Bahnhof.

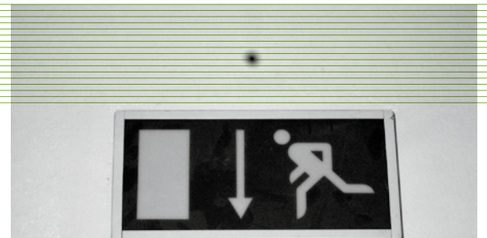
Eine Reise: zu Fuß, mit dem Rad, endlich im Zug. Eine Theaterreise? Eine Europareise?

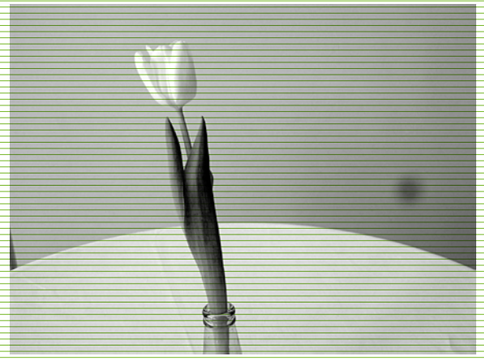
»Die EUropäische Beschwörungsformel: ›Wir haben alle den Euro! Ich muss meinen Pass nicht mehr zeigen! Europa funktioniert!‹«

wir müssen uns trauen zu wissen, was europäisch ist.

»Deutschland und seine europäischen Trabantenländer – die Konferenz handelt zwar von Europa, aber sobald das Grundlegende festgestellt ist – nämlich, dass Europa bislang lediglich ein Netzwerk mit ökonomischer Zielsetzung sei – wendet man sich wieder dem Hauptthema zu: der deutschen Innenansicht.«







»Europa zwischen Selbst-
Marketing und Symbolen:
Wie europäisch ist eine
Tulpe?«

»FRONTEX, beschütze
unsere Grenzen!
Zu Wasser und zu Land.
Im Guten wie im Bösen.
Heute und bis in alle
Ewigkeit. Danke.«

nicht brav werden!

Bildstrecke von
Martina Marti
Theaterinformations-
zentrum Helsinki, Finnland
Alexander Schreuder
Hogeschool voor de
Kunsten, Arnhem,
Niederlande,
Silvie von Kaenel Theater
Biel Solothurn, Schweiz,
anschlaege.de
Berlin, Deutschland

ergänzt um »Beaobach-
tungen und Gedanken zur
Konferenz« sowie **Äuße-
rungen und
Zitate von Konferenz-
teilnehmern und
weiteren Europäern**

theaternetzwerke in europa informationen und links

CCP – Cultural Contact Point
Die Kultur-Kontaktstelle **Cultural Contact Point Germany (CCP)** informiert interessierte deutsche Projektträger über die jeweils aktuellen europäischen Kulturförderprogamme, vor allem das Rahmenprogramm KULTUR (2007-2013). Der **CCP** stellt die Unterlagen zur Verfügung und berät bei der Antragstellung. **Cultural Contact Points** gibt es in den Mitgliedstaaten der Union und des Europäischen Wirtschaftsraums sowie in den teilnahmeberechtigten mittel- und osteuropäischen Ländern. *www.ccp-deutschland.de*

EFAH – Culture Action Europe
gegründet 1992 mit Sitz in Brüssel, ist das größte interdisziplinäre Forum für den nichtstaatlichen Kulturbereich in Europa. Mit 90 Mitgliedsorganisationen, welche wiederum rund 5 000 Kulturorganisationen aus 25 west- und osteuropäischen Ländern (über die EU hinaus) repräsentieren, fungiert **EFAH** als Vermittler gegenüber den Entscheidungsträgern der europäischen Politik und Administration, wenn es um die Interessen von Künstlern und Kulturschaffenden geht. *www.cultureactioneurope.org*

ENICPA – European Network of Information Centres for the Performing Arts
Das **Europäische Netzwerk der Informationszentren in den Darstellenden Künsten** versteht sich als Plattform für den Informationsaustausch und die fachliche Weiterbildung für jene Experten, die national und international Informationen über die Darstellenden Künste sammeln und weiter verbreiten. Mit seiner Website und verschiedenen Internet-Projekten versucht das Netzwerk, sowohl Künstlern Informationen und Kontakte in hoher Qualität bereit zu stellen, wie auch Informationen über die Darstellenden Künste in Europa für andere Bereiche verfügbar zu machen.
www.enicpa.net
www.dancevideonavigator.org

ETC – European Theatre Convention
Die **ETC** wurde 1988 gegründet, um als Netzwerk zeitgenössische Dramatik und Theaterarbeit in Europa zu fördern und zu verbreiten. Die zur Zeit 40 Staats- und Stadttheater aus 22 Ländern treffen sich halbjährlich zu Konferenzen, um gemeinsame und auch bilaterale Projekte zu initiieren. Dazu gehören u.a. »European Theatre Today«, ein zweijährliches Kompendium von zeitgenössischer Dramatik, ein Personalaustausch und seit neuestem »Young Europe« zur gemeinsamen Produktion von Klassenzimmer-Stücken. Deutsche Mitglieder sind: *Theater an der Parkaue Berlin, Staatsschauspiel Dresden, Thalia Theater Hamburg, Theater und Philharmonisches Orchester der Stadt Heidelberg, Schauspiel Köln, Staatsschauspiel Stuttgart, Hessisches Staatstheater Wiesbaden.*
www.etc-cte.org

ICDE
Um die verstreuten Informationen zu europäischer Gegenwartsdramatik zu bündeln, Kontakt- und Austauschmöglichkeiten zwischen Autoren, Übersetzern, Dramaturgen und Theaterinstitutionen sowie anderen Theaterschaffenden und Interessierten zu verstärken, wurde das **Information Centre for Drama in Europe (ICDE)** mit dem zentralen Internetportal *www.playservice.net* initiiert. Regelmäßige Arbeitstreffen sowie die Betreuung des Internetportals inklusive der Datenbankaktualisierung bilden die Kernaufgaben des **ICDE**. Gründungspartner sind Finnland, England, Deutschland, Frankreich und die Niederlande.
www.playservice.net

IETM
(früher: **Informal European Theatre Meeting**, heute: **international network for contemporary performing arts**), internationales Netzwerk mit über 400 Mitgliedsorganisationen und Sitz in Brüssel. Ziel ist die Förderung der Qualität, der Entwicklung und der Vermittlung der Darstellenden Künste in einer globalen Welt. Richtet jährlich zwei große *Meetings* (zumeist in Europa) sowie weitere *(Satellite-)Meetings* aus. Fördert das *know-how* der künstlerischen Produzenten durch Studien zu aktuellen Entwicklungen, Produktionsfragen etc. (publiziert auf der Website) und die Kommunikation über Beispiele guter Praxis. Engagiert sich für Europäische Kulturpolitiken durch intensives *networking* im Bereich der Darstellenden Künste.
www.ietm.org

ITI – Internationales Theaterinstitut
Das deutsche Zentrum des **ITI** ist Teil des weltumspannenden Netzwerks des Theaters, das seit fast 60 Jahren unter dem Schirm der UNESCO dem internationalen Austausch der Theaterschaffenden und der besseren Verständigung zwischen den Kulturen der Welt dient. **ITI** ist in rund 90 Ländern mit nationalen Zentren vertreten. Das Generalsekretariat des **Internationalen Theaterinstituts** befindet sich in Paris. In Deutschland sind rund 200 Künstler, Theaterfachleute und Institutionen aus allen Bereichen der Darstellenden Künste Mitglied im Zentrum Bundesrepublik Deutschland des **ITI e.V.**
www.iti-germany.de

LabforCulture
ist eine Online-Informations- und Wissensplattform zur Förderung der kulturellen Zusammenarbeit im erweiterten Europa, ergänzt durch ein breites Offline-Dienstleistungsangebot und Veranstaltungen. Die Website bietet eine beispiellose Fülle von Informationen zur länderübergreifenden kulturellen Zusammenarbeit im Großraum Europa und eine Plattform für den länderübergreifenden Kulturaustausch, Diskussionen, News und Studien. Getragen wird **LabforCulture** von der **Europäischen Kulturstiftung (European Cultural Foundation).**
www.LabforCulture.org

On the move
ist eine Website, die der Information für professionelle Mobilität in den Bereichen Theater, Tanz, Musik und anderen Disziplinen der Darstellenden Kunst gewidmet ist. Manchmal wird der / die UserIn an einen Link zu einer bestimmten Organisation oder zu einem spezifischen Programm verwiesen, ein anderes Mal wird er / sie auf eine Frage eine allgemeine Auskunft erhalten. Die Information weist aber immer in eine bestimmte Richtung. **On the move** richtet sich hauptsächlich an professionelle Akteure im Bereich der Darstellenden Künste aus Europa und der ganzen Welt.
www.on-the-move.org

OPERA EUROPA
Die Organisation mit Sitz in Brüssel hat 113 Mitgliedstheater in 35 Ländern, darunter auch China, Japan und Israel. Sie versteht sich als Dienstleister für alle professionellen Opernhäuser und Opernfestivals und ist eng mit **Opera America** vernetzt. Arbeitsschwerpunkte sind der Erfahrungsaustausch in Hinblick auf Produktion, Technik und Marketing; die Vernetzung zu Koproduktionen und die Ausrichtung von »European Opera Days«.
www.opera-europa.org

Pearle*
ist der europaweite Verband der Arbeitgeberorganisationen der Darstellenden Künste, gegründet 1991. **Pearle* (Performing Arts Employers Associations League Europe)** repräsentiert durch seine Mitgliedsgesellschaften *(members associations)* nahezu 4 000 Theater, Schauspielensembles, Orchester und musikalische Ensembles, Opernhäuser, Ballett- und Tanzensembles, Festivals und vergleichbare Organisationen.
www.pearle.ws

UTE – Union des Théâtres d'Europe
Die **UTE** wurde 1990 auf Initiative von Giorgio Strehler gegründet mit dem Ziel, die europäischen Theater in den Aufbau der Europäischen Union einzubeziehen. Die Arbeit der gegenwärtig 16 Mitgliedstheater besteht vor allem in der Ausrichtung eines jährlichen Festivals, bei dem je ein Theater Produktionen der anderen Mitglieder präsentiert. Das Festival 2008 fand am *Teatrul Bulandra* in Bukarest und am *Teatrul Maghiar de Stat Cluj*, Rumänien, statt. Einziges deutsches Mitglied ist zur Zeit das *Düsseldorfer Schauspielhaus.*
www.ute-net.org

World Dance Alliance
wurde 1990 bei der **Hong Kong International Dance Conference** gegründet, um den Zugang und das Verständnis von Tanz als künstlerischem Ausdruck und Mittel der Verständigung und Identifikation der verschiedenen Kulturen der Welt zu vertreten. Ziel ist die Interessenvertretung, Förderung und Unterstützung aller sich mit Tanz beschäftigenden Menschen. Sowohl Einzelpersonen als auch Organisationen können sich in den Zentren des **WDA** informieren und beraten lassen. Diese Zentren bilden gleichzeitig ein Forum für den Austausch von Ideen und Erfahrungen in allen Bereichen des Tanzes.
www.yorku.ca/wda

Linkliste der Theaternetzwerke in Europa

APAP
www.szene-salzburg.net

Balkanexpress
www.ietm.org

Circostrada Network
www.circostrada.org

Culturelink
www.culturelink.org

Culturemondo
www.culturemondo.org

Danse Bassin Méditerranée
www.d-b-m.org

DanceWEB Europe
www.dancewebeurope.net

Culture Action Europe
www.cultureactioneurope.org

Epicentre - Theatre Centre for Children and Young People in Central and Southeastern Europe
www.theatre-epicentre.org

ERICarts
www.ericarts.org

Euclid
www.euclid.info

European Council of Artists
www.eca.dk

European Festivals Association
www.efa-aef.eu

European Network for Cultural Diversity in Performing Arts
www.comedianetwork.org

European Network of Cultural Administration Training Centres
www.encatc.org

European Network of Information Centres for the Performing Arts (ENICPA)
www.enicpa.net

European Theatre Convention
www.etc-cte.org

Federation of European Carnival Cities
www.carnivalcities.com

ICDE
www.playservice.net

International Drama / Theatre and Education Organisation
www.idea-org.net

International Network for Contemporary Performing Arts (IETM)
www.ietm.org

International Theatre Institute
www.iti-worldwide.org
www.iti-germany.de

Magdalena Project
www.themagdalenaproject.org

PEARLE*
www.pearle.ws

PROSPERO
www.prospero-online.eu

Trans Europe Halles
www.teh.net

Union des Théâtres de l'Europe
www.ute-net.org

zusammengestellt von **Michael Freundt**, *stellv. Direktor des ITI Deutschland, Leiter des Netzwerks ENICPA und Koordinator der »Ständigen Konferenz Tanz«, und* **Andrea Zagorski**, *beim ITI Deutschland verantwortlich für die »Internationale Plattform Gegenwartstheater« und die »Internationale Übersetzungswerkstatt«.*
www.iti-germany.de

Redaktionelle Anmerkung: Dieses Material des Internationalen Theaterinstituts (ITI Germany) wurde im Rahmen des Symposiums »Europäisch kooperieren und produzieren« (Juni 2007) erarbeitet und um die Linkliste ergänzt.

die dramaturgische gesellschaft

Die Dramaturgische Gesellschaft (dg) vereinigt Theatermacher aus Deutschland, Österreich und der Schweiz. Zu ihren Mitgliedern zählen außer Dramaturgen auch Regisseure, Intendanten, Verleger und Journalisten. In den letzten beiden Jahren konnte die dg einen deutlichen zahlenmäßigen Zuwachs und eine merkliche Verjüngung ihrer Mitglieder verzeichnen, eine Entwicklung, die nicht zuletzt auf die innovative Gestaltung ihrer Jahreskonferenzen zurückzuführen ist. Das zentrale Interesse der dg 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.

Werden Sie Mitglied der dg! Mitglieder der dg sind Teil eines umfassenden Netzwerkes, haben freien Eintritt zu unseren Jahreskonferenzen, erhalten unsere Publikation »dramaturgie« kostenlos frei Haus und bekommen den E-mail-Newsletter der Dramaturgischen Gesellschaft. Neue Mitglieder erhalten zudem ein kostenloses Halbjahresabo der »Deutschen Bühne«. Der Jahresbeitrag für die Mitgliedschaft iegt bei 62,- Eur / 143,- Sfr (für Studierende, Berufseinsteiger und Alg-II-Bezieher 22,- Eur / 50,- Sfr), der Förderbeitrag bei 210,- Eur / 494,- Sfr. Den Antrag auf Mitgliedschaft finden Sie zum Download unter *www.dramaturgische-gesellschaft.de* oder wenden Sie sich an unsere Geschäftsstelle in der *Schröderstraße 1, 10115 Berlin, post@dramaturgische-gesellschaft.de.* Für den Beitrag stellen wir auf Wunsch gerne eine Spendenbescheinigung aus.

Der im Januar 2009 gewählte Vorstand:

Hans-Peter Frings – geboren 1962, seit 1990 Dramaturg in Magdeburg, Mannheim und Frankfurt. Ab 2009 / 2010 am *Düsseldorfer Schauspielhaus* und am *Deutschen Nationaltheater Weimar.*

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

Jan Linders – geboren 1963, lebt als freier Dramaturg, Regisseur und Autor in Berlin. Stück- und Projektentwicklungen u. a. am *HAU, Sophiensaele, Maxim Gorki Theater, schauspielfrankfurt* und *international.* Ab Herbst 2009 Schauspieldirektor am Theater und Philharmonischen Orchester der Stadt Heidelberg.

Christoph Macha – kooptiertes Mitglied, geboren 1986, seit 2007 Studium der Dramaturgie an der HMT »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig; seit 2008 Assistenzen bei *She She Pop*, Dramaturgie- und Regieassistenzen am *Deutsch-Sorbischen Volkstheater Bautzen* (2005/06); *Hans Otto Theater Potsdam* (2006/07).

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

Birgit Lengers – geboren 1970, ist Theaterwissenschaftlerin (*Universität Hildesheim, UdK Berlin*), Dramaturgin (*German Theater Abroad*) und Moderatorin (u.a. »Theatertreffen /Berliner Festspiele«) Publikationen u. a. in »Text + Kritik«, »Theater der Zeit«, »Die Deutsche Bühne«. Ab der Spielzeit 09/10 Leitung des *Jungen DT* am *Deutschen Theater* in Berlin gemeinsam mit Barbara Kantel.

Amelie Mallmann – geboren 1975; von 2002 – 2005 Dramaturgin am *u|hof:, Theater für junges Publikum am Landestheater Linz*; seit 2005 Theaterpädagogin und Dramaturgin am *Theater an der Parkaue, Junges Staatstheater Berlin.*

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 & Schauspieldirektor am *Volkstheater Rostock.*

Die Geschäfte führt:

Aminata Oelßner – geboren 1981, freie Kulturmanagerin und Musikwissenschaftlerin (HfM Weimar, HU-Berlin). Seit 2004 Mitarbeit in verschiedenen Projekten (u.a. »Kinderuniversität HfM Weimar«, »Herbstakademie Kulturmanagement«, »Ein.Stein Benefizkonzert«).

Impressum
ISSN Nr. 1432 - 3966

Dramaturgische Gesellschaft (dg)
Geschäftsstelle *Schröderstraße 1*
10115 Berlin
tel *+49 (0)30 779 089 34*
fax *+ 49 (0)30 280 938 34*
mail *post@dramaturgische-gesellschaft.de*
www. dramaturgische-gesellschaft.de

Vorstand *Peter Spuhler (Vorsitzender), Birgit Lengers (stellvertretende Vorsitzende), Hans-Peter Frings, Uwe Gössel, Christian Holtzhauer, Jan Linders, Amelie Mallmann, Christoph Macha (kooptiert)*
Geschäftsführung *Aminata Oelßner*
Redaktion *Amelie Mallmann, Vorstand, Geschäftsführung*
Redaktionsassistenz *Cordula Welsch*

Gestaltung *anschlaege.de*

Gestaltung *anschlaege.de*